

N O S O T R O S

LUIS DE GÓNGORA

(Apuntes para un estudio)

LA espiritualidad y la elegancia, el capricho y la travesura, la cáustica socarronería y el sentimiento delicado del paisaje están en el fondo originalísimo de la poesía ligera de Góngora desde *Hermana Marica* (1580) hasta *Todo se murmura* (1626). La intención del poeta subraya la palabra; el gesto, la sonrisa, completarán el verso; destapado el pomo lírico, el duendecillo zumbón se nos apicara en el espíritu, nos comunica la ática *eironeía*. Al leer las *letrillas* que llegan del lirismo popular al corazón de Góngora, ese lirismo mélico se nos entrega con su don musical y la cancioncilla como una abeja queda revoloteando. Es el poeta de la vigüela andaluza, de *En los pinares de Júcar*, de *Las flores del romero*, de *Que se nos va la pascua, moças* (bella como el *Eheu fugaces, Postume*), el que tiene, para decir con Lope, en su instrumento: *sobre trastes de plata, cuerdas de oro*. El refranero y la poesía cantada ofrecían al poeta la delicia de su música y de sus imágenes. Basta leer el *Vocabulario* y el *Arte Grande* del maestro Correas:

“La flor del romero, niña Isabel: hoy es flor azul, mañana será miel”. “No son todos ruiseñores, los que cantan entre flores”. “Que se nos va la pascua, mozas”. “Cierra los ojos y abre el oído”.

Este Góngora de la zampoña, de la equívoca bandurria, fino, dotado de intuición musical, nota y anota líricamente el instante vivido. Anacreonte sensual y complicado, quería también

ser Píndaro. (Sus apologistas y discípulos se colocarán en un terreno erudito y le llamarán el Homero, el Píndaro español.) Don Luis gustaba con delicioso entusiasmo de la gracia del lirismo popular que nadie ha sentido como él, pero vuelto hacia Italia, latinista — “supo con elegancia la lengua latina”, — con ciertos atisbos de helenismo, pues reprochó a Quevedo querer traducir del griego “no aviéndole mirado vuestros ojos”, se acercó al Tasso. Los cincelados sonetos que traen las *Flores de Poetas ilustres* (1605), son imitaciones y traducciones. Recogió don Luis de los jardines del Tasso rosas italianas en el más puro cristal de España. Empezaron a aparecer entonces las palabras aristocráticas, las frases ingeniosas y adorablemente amaneradas. El poeta buscaba una nueva vía en una época de plenitud espiritual y de ingenios próceres. Se transformaba, sin perder su primera manera; estudió, recibió influencias viejas y nuevas, tendía a la originalidad; aceptó el lema horaciano: *odi profanum vulgus*. Con el oído atento a la voz nueva aspiró a superarla. El cenáculo de iniciados conocía el laboratorio del maestro y en parte el secreto de su pensamiento, los arcanos de su estilo. Estaban aún en el pincel del poeta los colores *Del Palacio de la Primavera* (1609):

que cada año se erige
para poco más de un mes.

Cuando el gran lírico romántico va a los campos, asiste a las ceremonias de los jardines, entre los bosques; bien pudo Victor Hugo mencionar a Góngora entre los poetas que recuerda cuando sorprende en la iglesia de hojas los ritos de las flores. El artífice de los sonetos fué elaborando lentamente su estilo culto; poeta lleno del gracejo andaluz y de la poesía popular que había llegado en su madurez, a convertirse en una melodía encantadora; poeta culto casi insuperable entre sus contemporáneos, aplicó su técnica erudita a la canción de la toma de Larache:

En roscas de cristal serpiente breve.

Góngora tenía ya cincuenta años, edad en la que Don Quijote se dió de lleno “a eso que dicen de las aventuras”, y a su fama inmensa sólo respondían sonetos, romances y letrillas; el lírico Ariosto había llenado el mundo con el *Orlando* que Góngora leyó e imitó, Camoens no sólo fué poeta lírico sino también épi-

co y nuestro poeta escribió en su juventud un extraño poema laudatorio para la hermosa traducción de Tapia, publicada en Salamanca en 1580; en su propia casa el jurado Rufo, hombre de vida libre y regocijada, su amigo de los buenos tiempos, había salido al teatro del mundo con la *Austriada*. El joven Góngora, tenía entonces cerca de veinticuatro años, le dedicó un hermoso y célebre soneto:

Cantaste Rufo tan heroicamente
de aquel César novel la augusta historia
que está dudosa entre los dos la gloria...

Contemporáneos, amigos y émulos de nuestro vate, los poetas preclaros, allá concibieron la *Araucana*, aquí el *Quijote*, la *Hermosura de Angélica*, el *Peregrino en su patria*, en prosa y verso; sus amigos debieron entusiasmarle para que se dedicara al poema heroico; pero al cordobés le faltaban alientos para convertirse en creador de personajes, para dar vida a las ficciones de la imaginación; lector de Claudiano, de Ovidio y Garcilaso, debió de sorprenderse, como ante un hallazgo inesperado cuando en 1611 apareció la primera edición póstuma de las *Obras* de Carrillo y Sotomayor, natural de Córdoba como Don Luis. El Poema de *Acis y Galatea* seriale una revelación. La vida corta de un joven entregado a las armas, a las letras y a la piedad cristiana, daba como fruto no sólo sonetos donde quizá se vea la influencia del Góngora de las *Flores de poetas ilustres*, sino una doctrina de erudición poética y un poema tomado de Ovidio, versificado en octavas fáciles, delicadas, ligeramente sentimentales y dedicadas al Conde de Niebla. Con el mismo asunto, estrofas y dedicatoria al Conde de Niebla escribió don Luis de Góngora el *Polifemo*. ¿Se sintió tocado en su amor propio? ¿El *Polifemo* de Góngora es un desafío al poeta muerto casi en gracia de santidad? Si Carrillo tradujo a Ovidio, teniendo a la vista a Virgilio, quizá a Teócrito, Góngora al tomar la fábula de Ovidio la hace más virgiliana y se inspira en obras recientes, españolas e italianas. La gruta donde pinta los amores de Acis y Galatea es la gruta de Angélica y Medoro de Ariosto y es al través del *Orlando* una descripción más florida y eglógica de la de Eneas y Dido. En 1608 apareció el *Siglo de Oro* de Valbuena, novela pastoril, adaptación de la *Arcadia* de Sannazaro, llena de brillo, de color, de flores y de

frutos maduros. El poeta del *Bernardo*, en este *Siglo de Oro*, en la *Grandeza mejicana* donde describe frutas, flores y jardines, pudo decir: yo también viví en Arcadia. La impresión de las novelas pastoriles fué muy duradera en Góngora. Y esa luz áurea, esos vergeles que vienen desde la *Odisca*, en una maravillosa edad de oro, hasta el Renacimiento, que habían penetrado en la atmósfera del *Quijote* y enternecido hacia ya muchos años a Garcilaso, debió iluminar la creación del paisaje en la patria del cíclope y de los pastores de Teócrito. Cuando Valbuena recuerda “la erizada fruta del castaño”, Carrillo y Sotomayor: “el amarillo erizo” y Góngora: “erizo es el zurrón de la castaña”, tienen presente no sólo a Ovidio sino la *Egloga* II y la VII (v. 53, *castaneae hirsutae*) del poeta latino. Camoens en la descripción de la isla de Venus de *Los Lusíadas* había creado también, a imitación de Homero, de Virgilio y de Claudiano una Arcadia ideal. La fábula del libro XIII de las *Metamorfosis* está llena de imitaciones de Homero, Teócrito y Virgilio. El elegante y fastuoso elegíaco latino influyó poderosamente en Garcilaso; la fábula de Galatea fué traducida casi literalmente por Castillejo. No era una novedad el asunto de Carrillo reelaborado por Góngora; sí el estilo y la amplitud del idilio de Acis y de la ninfa; la aparición de Glauco. Góngora tiene presente siempre varios modelos; pide a unos y a otros; todas las formas fragmentarias adquieren nueva vida en su alquitara. La fábula de Glauco y Scila, se convertirá en la de Glauco y Galatea; bella ocasión para presentar al joven transformado en habitante marino y hacer de la Scila que huye del monstruo, a Galatea que se aleja rápidamente de la orilla:

Verde el cabello, el pecho no escamado
ronco sí, escucha a Glauco la ribera,
inducir a pisar la bella ingrata
en carro de cristal, campos de plata.

Ya de por sí Ovidio es muelle y el hermoso colorido de sus fábulas no tiene la sencilla y noble inspiración de los poetas griegos; el alejandrino imperará por largos siglos en el mundo culto; impera todavía; en el paisaje marino de los poemas de Góngora, habrá “carros de cristal, campos de plata”, no estará el mar que resuena a lo largo de las riberas, que vió y pintó el aedo homérico; no estará el Mediterráneo; será un mar de estampa, de alegría.

La visión de la Sicilia de los Cíclopes se mezcla en Góngora con la de las *Eglogas* de Virgilio.

Arde la juventud, y los arados
peinan la tierra que surcaron antes,
mal conducidos, cuando no arrastrados
de tardos bueyes cual su dueño errantes.

El cuadro *Aspice, aratra jugo referunt suspensa juvenci*, iluminado por el sol que se hunde en el ocaso, es un paisaje exquisito, es un documento de historia romana: alianza feliz de la verdad con la belleza. El poeta cordobés no tiene la visión exacta del paisaje que describe y la unidad del *Polífemo* se resiente por la falta de un plan pensado y sentido. Las imágenes del alba, se entremezclan con las de la noche y las del mediodía. Pese a la oscuridad premeditada en una época de emblemas y jeroglíficos, en que se leía y comentaba a Alciato:

Salamandria del Sol, vestido estrellas
latiendo el can del cielo estaba...

en el *Polífemo* nos ha dejado Góngora sus más bellos versos cultos; el color, la aristocracia del estilo, la rusticidad pulcra del ambiente pastoril; hay notas veladas, en cuyo misterio musical, se adivina el paisaje y el estado de alma, intimidad y poesía:

Dulce se queja, dulce le responde
un ruiseñor a otro y dulcemente
al sueño da sus ojos la armonía...

El presentimiento del ser amado y no conocido, está expresado con una delicadeza vaporosa, con palabras lánguidas, que evocan el arrobamiento amoroso de Galatea en la soledad de riberas y bosques:

ni lo ha visto, si bien pincel süave
lo ha bosquejado ya en su fantasía.

Con la *Fábula de Polífemo y Galatea* (1) se había adiestrado

(1) Es curioso confrontar las imitaciones de autores latinos de Góngora con las traducciones del siglo de oro, algunas de las cuales, como la *Egloga VII* de Virgilio de la versión de Luis de León, el poeta andaluz no conocía:

Debajo de sus árboles caída
yace la fruta, y sobre la montaña
tuerce, de su serval al ramo asida
la serva, y del castaño la castaña.

Don Luis en su inusitado estilo. El podía pedir como su cíclope que escucharan:

mi voz por dulce, cuando no por mía.

A Talía, Musa de los coros pastorales y báquicos, Musa de Teócrito, "el culto y profundo ingenio de Don Luis de Góngora, la aclamó culta (1)". Y este poeta grave, oscuro, mitológico, de "la trompa bélica", de no muy hondo pensamiento, es artista siempre, aún en sus inversiones y latinismos:

nocturno el lobo de las sombras nace,

es un pintor de frescos llenos de color y de gracia. Este poema tiene todavía cierta serenidad clásica, aunque esté tocado por el capricho y el amaneramiento: pero no del entrañable arcano poético que enciende el espíritu de Safo y Píndaro, perfecto como la espontaneidad de la flor trabajada por las horas incasantes; sentimiento, intuición, imagen, pasión, idea, música, que no están en el capricho, en la rareza rebuscada, sino en lo que es verdaderamente raro, la delicadísima vibración de lo más noble y profundo de la mente humana. Con razón ofrecíale a Góngora como modelo el maestro Pedro de Valencia, el fragmento de Simónides de *Dánnae* (2). "La principal regla, le escribía, *es que el pensamiento sea grande*".

Tanto como de la *Fábula de Acís y Galatea* aprovechó Góngora el libro de la *Erudición Poética* de Carrillo y Sotomayor, obra atiborrada de citas, extravagante a veces, pero de verdadera doctrina casi siempre. "Engañóse por cierto quien entiende los trabajos de la poesía haber nacido para el vulgo. Más entendieron, más intentaron, más alcanzaron. Dígalo el Lyrico: *Odi prophanium vulgus...*" "Mal se atreverá el indocto a mirar las obras del que no lo es". Cree que "el fin último de los poetas" es la fama: "Forzosa consecuencia será, pues, que la poesía usada de algunos

Y en el *Polifemo* la descripción de la fruta:

que el tardo otoño deja al blanco seno
de la piadosa yerba encomendada,
la serva a quien le da rugas el heno...

(1) *Teatro de los Dioses*, t. III, p. 477, Valencia 1688.

(2) *Obras poéticas* de Luis de Góngora, ed. Foulché-Delbosc, t. III. Menéndez y Pelayo había citado ya este pasaje en el tomo III de sus preciosas *Ideas estéticas*.

modernos de este tiempo, siendo imitadora de los antiguos, será la buena, imitándose se han de tratar con su agudeza, elocuciones, y imitaciones, y no ignorar de todas las ciencias los puntos que se les ofrecieren. Luego la poesía fundada en contrario desto no será poesía, pues en esso (como se ha probado), se diferencian el poeta del versificador." Habla de las "inaccesibles cuevas que pusieron (los grandes poetas antiguos) a todos aquellos que no fueron muy legítimos hijos de las buenas letras". Hay una traducción de Estacio:

O a ver nuestros estragos, diosa, vienes
del Pandionio monte, o te diviertes
alegre en coros de la Ithon Aonia,
o en el Tridente Libico copetes
peinando lavas do el timón bramando,
de castas yeguas que en ligero exe
te arrebatá.

"No mereció en Estacio nombre de oscuro este lugar no siéndolo: no lo es; fuera sin duda vicioso con semejante mancha". "Negaránme la necesidad de historia, la falta que hará la lección no ordinaria, curiosa digo, a cualquiera que pretendiere desenlazar estas palabras". "Los poetas parece que hablaron otra lengua... no en las palabras diferente, en la disposición dellas, digo en su elección." Afirma con Quintiliano que el poeta "se ha de acoger a maneras de decir extraordinarias, y no sólo le es fuerza mudar algunas palabras, sino también entendellas, acertallas, volvellas en otras y dividillas." Con la inmensa autoridad del Pontano afirma que: "los poetas se apartan de la trillada y ordinaria manera de hablar". Carrillo trae de los latinos y renacentistas la idea de la gloria y de la fama que da el poeta a los hombres y hace recordar el verso de Góngora: "Tu nombre oirán los términos del mundo". Opina con Cicerón que el poeta escribe en otro idioma, cita que ya había aprovechado Herrera en sus *Anotaciones*: "puede el poeta usar en todo tiempo con prudente libertad por ornato de vocablos nuevos; y les ofende, y hace grandísima injuria quien les quiere privar de la facultad de ordenar con ellos su poema, porque como dice Tulio, *los poetas hablan en otra lengua*" (1). Carrillo cree que el poeta debe ser claro, pero entiéndase que puede resultar oscuro para los ignorantes, incapaces de

(1) *Obras de Garci Lasso de la Vega con anotaciones de Fernando de Herrera*, Sevilla 1580, pág. 575.

penetrar en su hondura. Góngora no trató de ser oscuro, a lo menos así lo da a entender. “No es bueno, dice el autor de la *Erudición poética*, le ofenda la oscuridad del poeta, siendo su saber, o su entendimiento el oscuro.” (1) Don Luis hablará de la “ignorancia tan crasa” de un censor de las *Soledades*:

Pues imputa oscuridad
a una opaca *Soledad*
quien luz no enciende en su casa.

Como se ve, la doctrina de Carrillo que flotaba en el ambiente desde el primer Renacimiento, es una oposición a lo vulgar; oposición que ya se había convertido en un lugar común: Scaligero, a quien tanto deben las *Anotaciones* a Garcilaso, opone también, en una cita de Herrera, lo docto a lo vulgar. “¡Oh, cómo os debe contentar ese vocablo vulgar que no se os cae de la boca”, le escribe a Herrera Prete Jacopín. Carrillo llegará a hablar de “la necesidad que tienen los versos de huir del vulgo, de despreciar su trato, su lengua”; de lo necesarias que son a la poesía las translaciones y metáforas. Importantes son las palabras del hermano de Carrillo en el prólogo *Al lector*. “De esta *dignidad* de las octavas, canciones y sonetos es de admirar *el color, la agudeza, maneras de hablar nuevas y insignes figuras.*” Al estudiar la técnica de Góngora debemos tener presente su poética y su repertorio de tropos y figuras. Si los poetas antiguos, para citar por última vez a Carrillo, que repite un concepto de Herrera, no se olvidaron “de intentar nuevo camino”, la nueva vía abierta por Góngora es esencialmente de técnica literaria, demasiado complicada y enigmática casi siempre. En el *Polifemo*, empleando la sinécdoque escribe *encina* por *bellota*:

y de la encina, honor de la montaña
que pabellón del siglo fué dorado;

pero al mismo tiempo deja la palabra encina en su significación de árbol: la encina, honor de la montaña, que fué pabellón del siglo de oro. Dirá: “Erizo es el zurrón de la castaña”. Había empleado en la estrofa anterior *zurrón* en su acepción de saco:

(1) *Obras de Carrillo y Sotomayor*, f. 142. En el escrutinio de los libros de Don Quijote se lee: “Pues yo le tengo en italiano (al *Orlando*) — dijo el Barbero—; mas no le entiendo.—Ni aún fuera bien que vos le entendierades — respondió el Cura”. “Libro que es para todos, guárdele”, decía Quevedo.

Cercado es, cuando más capaz, más lleno
de la fruta el zurrón, casi abortada;

le da su otra significación, de cáscara de la castaña, para apartarse inmediatamente de este sentido y seguir tomándola en su acepción primera. En el comienzo de las *Soledades* sigue todavía el método empleado en el *Polifemo*:

...el mentido robador de Europa,
media luna las armas de su frente
y el sol todos los rayos de su pelo,
luciente honor del cielo
en campos de Zafiro pace estrellas.

Una perífrasis vulgar entonces nos muestra el toro — “el animal que a Europa fué tan caro”, de Argensola — como signo del Zodíaco:

El toro favorable
el año abre con sus cuernos de oro,

como escribe el maestro Malara. El Signo Taurus, no tendrá en Góngora sólo valor de signo, sino el de animal luminoso, vivo, honor del cielo, que en los campos de zafiro va paciendo estrellas, como pace la hierba en las dehesas y prados de la tierra. En este caso, mi interpretación es una conjetura, como también es conjetura la de los intérpretes del poeta; pero los versos de Don Luis ganarán con el libre juego de nuestra fantasía que nos hará ver el doble fondo de sus imágenes.

El vocabulario gongorino de cuya novedad no podemos tener hoy una visión exacta por haberse vulgarizado, le debe mucho a las ideas de Herrera y del Brocense e indirectamente a Juan de Mena. En la edición de 1582 de este otro poeta cordobés, escribía Sánchez de las Brozas:

“Si como dice Horacio, aquellos ingenios deben ser preferidos que mezclaron dulzura con utilidad, no sé yo en nuestra lengua (y aún por ventura en las otras) quién con razón se pueda anteponer a Juan de Mena. Porque la materia que trata es una filosofía moral y un dechado de la vida humana, ilustrada con diversos ejemplos de historias antiguas y modernas, donde se halla doctrina, saber y elegancia. Dicen algunos que es poeta muy pesado... Y no advierten que una poesía heroica como ésta, para su gravedad, tiene necesidad de usar palabras y sentencias graves

y antiguas para levantar el estilo. Y, al fin, los que hallan este poeta por pesado, son unos ingenios que ponen todo su estudio en hacer un soneto o canción de amores... Es muy bien que este poeta sea tenido en mucha estima... por ser el primero que sepamos que haya ilustrado la lengua castellana". (1).

Las Soledades son el poema gongorino por excelencia. Improbable labor, erudita y poética, esta obra tiene un carácter propio dentro de la técnica de Don Luis, por el vocabulario, imágenes, metáforas, versificación y gramática. Debe ser fruto de muchos tanteos y esbozos: quién sabe en qué delicados alambiques se elaboró esta quintaesencia desconcertante. ¿Leyó Don Luis a Lycófrón? ¿Quién podrá decirlo? Sin embargo, siendo el estilo de Góngora suyo y originalísimo, creo que trató de ser émulo del poeta alejandrino. Sus procedimientos de estilo son casi idénticos. Ronsard había tenido entre sus modelos a Lycófrón (2); la reina Isabel de Inglaterra lo traducía y entre los eruditos áulicos de Europa sería un sutil ejercicio de ingenio penetrar en el sentido de este poeta hermético como un oráculo. La edición de Lycófrón de Aldo es de 1515. Covarrubias al ilustrar en su *Tesoro de la lengua* el significado de *campos eliseos*, le cita. ¿Oyó Góngora hablar en Salamanca y en Córdoba de este poeta inaccesible al vulgo? La virtuosidad verbal, el exceso de metáforas, la creación y nuevo sentido de las palabras, el constante abuso de la sinécdoque, pertenecen a Lycófrón como a Góngora.

En la Defensa e ilustración de la lengua francesa de *Du Bellay*, ya se aconsejaban ciertos procedimientos metafóricos tomados de autores antiguos. Porque Lycófrón convierte en sistema lo que fué audacia genial en Píndaro y Esquilo (3); Góngora el vocabulario y la construcción latina unidos a lo no vulgar de la escuela italiana y a sus imitadores desde Garcilaso.

(1) Menéndez y Pelayo, *Antología de poetas líricos*, t. V, pág. CCII. Góngora podía *ilustrar* también nuestro idioma porque lo dominaba maravillosamente. Al hablar de las poesías satíricas, jocosas y burlescas, el P. Martín Sarmiento, en sus *Memorias*, 1775, pág. 162, escribe que "en éstas son inimitables Quevedo y Góngora, por el conocimiento extensivo que tenían de la lengua castellana".

(2) Paul Laumonier, *Ronsard, poète lyrique*, 2.^a ed. París 1923, *passim*.

(3) A. et M. Croiset, *Histoire de la littérature grecque*, t. V. 240-243.

Según Pellicer, *Las Soledades* serían cuatro: "La intención de Don Luis — escribe — fué ir discurrendo sobre las cuatro edades del hombre (1)". Su poema sería también un espejo de la vida humana: en la primera *Soledad* nos presenta la vida rústica: pastores, romerías, bodas en la aldea; la segunda es una especie de poema piscatorio; el escenario un islote habitado por una feliz familia de pescadores; al finalizar de esta segunda parte, en la tercera jornada, el peregrino asiste a una escena de cetrería, que es posiblemente el cuadro más brillante del poema. Los elementos que le sirven a Don Luis para su obra no son nuevos. El joven naufrago llega a la orilla en forma parecida, aunque enigmática, a la de Ulises a la Isla de los feacios; la cena con los pastores y el discurso que pronuncia en alabanza de la vida rústica es un eco ya muy repetido desde el marqués de Santillana del *Beatus ille* y otros lugares horacianos: el cuadro, había sido presentado ya de una manera incomparable por Cervantes, cuando Don Quijote, después de cenar con los cabreros, pronuncia aquel discurso de las armas y las letras, recordando adorablemente los lugares comunes de las novelas pastoriles y los poetas latinos. La cortesía de los rústicos gongorinos, es cortesía de las églogas y de la perenne aparición del noble tras el pellico de todas las imitaciones de la *Arcadia*. La escena de las bodas es una de las tantas romerías pastoriles y una nueva imitación de las *Nupcias* de Claudiano y aún de Catulo. El viejo que viendo al peregrino se enternece al recordar un hijo que perdió en el mar es un Eumeo resucitado para estas circunstancias. La ancianidad llena de experiencia y de dulzura de los personajes de las *Soledades*, no sólo recuerda los ancianos de la *Odisea*, sino que les circunda de un realce poético y de apacible serenidad que encanta. La hospitalidad es tan desinteresada como en la época homérica. En 1550 apareció en Salamanca la traducción de la *Odisea* del secretario Gonzalo Pérez; traducción que a pesar de sus explicables imperfecciones y de la desmayada versificación, se deja leer con interés y es hasta cierto punto fiel al texto griego. Entre la bien versificada versión de Lucano de Jáuregui y la de la *Ulisea* de Pérez, nos quedaríamos siempre con la del viejo secretario. El final del

(1) Gallardo, *Ensayo*, t. 3, c. 1137.

libro V de la *Odisea* y el VIII debieron estar presentes en la elaboración de la primera *Soledad*: la escena de los juegos en la isla de los feacios se repite en Góngora. En la trama del poema no se olvidará de las alusiones de los clásicos latinos: cuando el serrano habla de los peligros del mar, una frase de la *Eneida* puesta en labios de Dido se une a la introducción de la Oda dedicada por Horacio a la nave de Virgilio:

Qual tigre, la más fiera
que clima infamó Hircano,
dió el primer alimento
al que, ia deste o de aquel mar, primero
surcó labrador fiero
el campo undoso en mal nacido pino.

Demás está decir que Góngora queda en un plano inferior a Horacio. Es más poeta cuando se apodera libremente de un mito. En la barca de los pescadores, el Peregrino haciendo, extrañamente, "instrumento el bajel, cuerdas los remos", canta sus desventuras, Icaro del amor:

Audaz mi pensamiento
el Cenith escaló, plumas vestido,
cuyo vuelo atrevido
si no ha dado su nombre a tus espumas,
de sus vestidas plumas
conservarán el desvanecimiento
los anales diáfanos del viento (1).

No hay en las *Soledades* creación de caracteres, acción, vida, unidad de acción; no hay composición, relato, naturaleza, alma, amor, fuerza. Hay palabras nuevas, metáforas, imágenes metafóricas. No existe un poema menos construido. Se le llamará lírico, pero es de un lirismo tan poco esencial que si penetramos más en lo hondo el juego de palabras no nos conduce, ni a un pensamiento ni a un corazón que siente. El autor, en lugar de meditar el asunto, de ordenar los episodios, de dar vida y acción a su relato, de poner una voluntad que obre en el Peregrino, le deja

(1) En el soneto XII de Garcilaso está ya este concepto:

¿Qué me ha de aprovechar ver la pintura
de aquel que con las alas derretidas
cayendo, fama y nombre al mundo ha dado?

Garcilaso y el italiano Tansillo lo han tomado de Sannazaro: "*Diè nome eterno al mar col suo morire*". (Mele, *Bulletin Hispanique*, t. XXVI, p. 37).

vagar como la sombra de un sueño, llevado por las circunstancias; si Góngora pensó en los antiguos, ni Ulises, ni los personajes de un himno homérico, de una oda de Píndaro, ni los héroes virgilianos, ni las figuras mitológicas de Ovidio son así: todos llevan compenetrados la idea con la acción, son el carácter y la fuerza, el equilibrio de la grandeza moral con el interés humano: hay algo que los impele, que los anima y transfigura. Si la poesía es creación, las *Soledades* son casi una antítesis de la creación poética.

En el bello soneto de Góngora: "Descaminado, enfermo, peregrino", imitación, según Salcedo Coronel, del de Monseñor de la Casa: *Errai gran tempo, e del camino incerto — mísero peregrin molti anni andai — con dubbio pie*", el comentador cree encontrar el asunto de las *Soledades*. La melancolía misteriosa de este soneto, se parece a la velada amargura del otro errante joven. A los reparos que con justicia se hacen al poema no se le puede negar una poesía que vaga por encima de la complicación retórica: la visión de las navegaciones, de los descubrimientos de mares y de tierras desconocidas, la parte astronómica donde alienta la antigua y mitológica contemplación del cielo desde Arato y Manilio hasta el Poliziano, el fondo de naturaleza que invade a los personajes del poema y hace recordar el paisaje de los pintores renacentistas; es innegable que Góngora es más paisajista en las letrillas y los romances, pero nunca ha perdido del todo su afición a la naturaleza. Bellos versos se encienden como fanales conductores al través de este laberinto, porque aún en sus ofuscaciones es Góngora el poeta el que escribe. Carece del secreto del arte homérico y dantesco que pinta, esculpe, anima y crea; no recoge las primeras impresiones sino escribe viendo los paisajes de su imaginación; los personajes mismos son un pretexto para alargar el poema.

En torno de las *Soledades* va a trabarse la batalla del Renacimiento en España; con una más amplia visión de la antigüedad los gongoristas se colocan en el sitio de Juan de Mena y dicen lo que quiso decir el Marqués de Santillana, lo que apenas dió a entender Garcilaso. Jáuregui, Lope de Vega, Pedro de Valencia,

Martín Vázquez Siruela en su elegante y precioso *Discurso* (1) sobre el estilo de Luis de Góngora y del mesianismo gongorino, Francisco de Córdoba, Quevedo editor de Luis de León y Francisco de la Torre, Salcedo y Coronel, Pellicer, plantearán nuevamente todos los problemas de la poesía y los resolverán gallardamente, cada cual de acuerdo con sus tendencias.

En 1624 forjó Don Luis las *Octavas sacras a la beatificación de San Francisco de Borja*. Frisaba ya en los sesenta y cuatro años; escribía poco, pero era más que nunca gongorista: el poeta cortesano, quizá evocaba los años de su mocedad en Andalucía, en Salamanca, la huerta de Córdoba, las riberas de los ríos amados, pero también ya en su alma como en el invierno de ese año viera que:

Denso es mármol la que era fuente clara
a ninfa que peinaba undoso pelo...

Ese perfume de las bellas horas estaría unido a la lectura del Claudiano de las *Nupcias de María y Honorio*. En las octavas penetramos en un ambiente creado por el poeta latino. Pero Góngora no utiliza un solo autor en sus imitaciones; en el asunto que un autor le ofrece, intercala imágenes de otro. En el jardín de Venus, cuyo seto había sido construído por Vulcano, trae la reminiscencia horaciana de Anfión, que al son de su lira, construyó los muros de Tebas (2), o tomando de la *Epístola de Paris a Helena* de Ovidio (v. 180-181), donde Paris dice que Apolo al son de la lira edificó los muros flanqueados de torres de la ciudad de Troya:

Ciudad gloriosa, cuyo excelso muro
fábrica fué sin duda, de una parte
de la lira de Apolo, si del duro
concento la otra del clarín de Marte;
cuyos campos el céfiro más puro
jardinero cultiva no sin arte,
a tus cisnes canoros no sea injuria
que ansar del Bétis cuervo sea del Turia.

En este elogio que es posiblemente de la ciudad de Valencia, Góngora emplea la imagen de Claudiano donde el Céfiro ali-

(1) Miguel Artigas, *Don Luis de Góngora y Argote*, Apéndice V. Según Vázquez Siruela, el mundo tuvo tres Fénix de la poesía: Homero, Virgilio y Góngora.

(2) Horat. Arte poética. Odas, lib. III, od. II.

menta con su aliento los jardines que crecen en el recinto de los vergeles de Creta; no se olvide que Claudiano imita de Homero los jardines de Alcinoos, donde siempre,

Reina en la huerta el Zéfiro suave
el cual a un mismo tiempo un fruto nuevo
produce, y otro tal hinche y madura (1).

Larga es la historia de esta imagen homérica; pero si Góngora hace del Céfito un jardinero, a Homero habrá que darle la primacía. No hay, pues, ninguna originalidad en la que es para algunos críticos novedad gongorina, al contrario, desfigura nuestro poeta la belleza de sus modelos.

En *Angélica y Medoro* (1602) parafrasea a Ariosto con un fondo de delicada y regocijada ironía, no ajena a la del mismo autor del *Orlando*, en la que se solazaría el espíritu de Cervantes cuando creaba en torno de su héroe esa descreída afirmación que parece burlarse de sí misma; pero en el cañamazo del episodio del poeta italiano, ya tan lleno de reminiscencias clásicas, traerá Góngora, a su manera, una imitación de las *Bucólicas* o de Propercio (1, XVIII).

Si un valle *Angélica* suena
otro *Angélica* responde.

La socarronería de Don Luis dejará adivinar la venganza de Orlando, encomendando a Dios la choza, teatro de Eros y de perfumados cupidillos:

el cielo os guarde, si puede,
de las locuras del conde.

¡Qué diferencia la de este idilio escrito con la colaboración de las gracias y la fábula de Piramo y Tisbe, que es para algunos críticos el ápice del arte del poeta, y a mi entender, de una irremediable afectación: da lástima ver a Góngora en tan meticoloso extravío. La descripción de Tisbe — aunque no conozco el comentario de Salcedo y Coronel — parece una imitación de Anacreonte. ¿Del Anacreonte de Quevedo? Del Anacreonte de Villegas. Con cierta ironía satírica la historia de Piramo y Tisbe de Ovidio había sido traducida, con anterioridad a Góngora, por Castillejo.

(1) *La Odisea*, libro VII, traducción de Gonzalo Pérez (Salamanca, 1550). Cito de la edición de 1767.

En las *Flores de poetas ilustres*, antología del parnaso italianizante de Andalucía, hay versos sumamente curiosos; en la elogiada *Fábula de Genil* de Pedro Espinosa, se lee:

Ya que corrió el silencio las cortinas

que hace recordar los versos del *Polifemo*

Vagas cortinas de volantes vanos
corrió Favonio lisonjeramente.

Las octavas de la *Fábula* están cerca de lo que sería la octava gongorina bifurcada, bifurcación que llega a dividir la octava casi en dos estrofas en *El Adonis* de Marino. Góngora y Tejada, cantan la Armada Invencible, en canciones de férvido aliento y de indignación patriótica. Quiere Tejada que el caballo:

argente con espuma el freno duro,

verso gráfico y viril que debió quedarse grabado en la imaginación de Góngora: en el *Polifemo* concibe así la imagen:

tascando haga el freno de oro cano
del caballo andaluz la ociosa espuma

¿Para qué hablar de las semejanzas de asuntos y de imágenes de los sonetos de Góngora y los de los otros poetas de las *Flores*, si casi todos vienen de idénticas fuentes? Lo que sí puede decirse es que ninguno de los autores de esta Antología supera a Góngora en brillo, en elegancia, en la perfección de la forma.

Parece innegable que Góngora debió sentir la influencia de Herrera; esa influencia fué más que todo teórica, de una visión general de la cultura humanística, de vocabulario, de una diferenciación de lo vulgar y de lo culto; alude Prete Jacopín a la enemiga que había entre cordobeses y sevillanos; pero no puede ponerse en duda de que en los comentarios a Garcilaso estaba ya la doctrina poética de Góngora; no deja de sorprender que algunos críticos al negar esta influencia aparten con cierto desdén a Fernando de Herrera y que los apologistas antiguos del poeta de las *Soledades* le encumbren sobre toda ponderación como si Góngora sólo fuese digno de la preeminencia lírica.

El Góngora culterano, es el mismo poeta que se transforma y exagera su construcción, vocabulario e imágenes: sería para emplear el símil de un crítico, Adolfo de Castro, como la dama

que al principio da un ligero toque de carmín a la desmayada rosa de sus labios; pero que, poco a poco, trata de emular la púrpura más viva; pero también la genialidad retórica de Góngora pertenece a la historia de una escuela poética que empieza con Mena y el Marqués de Santillana: tuvo su teorizante en el Don Enrique del *Arte de trovar* que vió en qué se distinguían “los claros ingenios e los oscuros”, y se renovó con Garcilaso y con Herrera.

En los versos del poeta sevillano hay notas de color, de armonía y una sutil elegancia. ¿Quién podrá negar que impresionaron a Góngora? Citaré algunos:

“No baños en el mar sagrado y cano, — callada noche, tu corona oscura”. “El color bello en el humor de Tiro — ardió y la nieve vuestra, en llama pura”. “Luna, honor de la noche, ilustre coro de las errantes lumbres”... “Cual de oro era el cabello en-sortijado”. “...el cabello de oro suelto al viento — y de flores y rosas coronado”. “Yo triste mayor daño ausente lloro”. ¿No están las *Soledades* en este verso?

No creo que Góngora fuese de muchas lecturas. Según Pellicer, era muy aficionado a Virgilio, Claudiano y Horacio. “La erudición que alcanzó, agrega, *no fué muy honda*, pero fué la bastante para que sus obras no carezcan de los ritos, fórmulas, costumbres y ceremonias de los antiguos en lo místico, alegórico, ritual y mitológico”. Pellicer mismo se acerca a creer que las reminiscencias de tan innumerables autores antiguos que hay en las poesías de Góngora son más que buscadas, casuales, fatales.

El poeta escribirá: “que los años que he gastado en varias lenguas han aprovechado algo a mi corto talento”. Estas lenguas serían: la latina, italiana, portuguesa. Sabía algunos rudimentos de griego; quizá en Salamanca asistiría a las clases de comentarios de autores helénicos del ilustre Francisco de Brozas. La biblioteca de Góngora estaría formada por poetas latinos, italianos y españoles. Mucho deben de haberle enseñado las conversaciones de sus amigos eruditos y quizá sus colaboradores. Góngora conoce y sigue en lo simbólico a Alciato.

No ha sido nuestro poeta ni un humanista, ni un místico, ni un pensador; gozó la vida en lo posible; en sus letrillas se pinta admirablemente: ni la política, ni la riqueza, ni los viajes, ni el

amor apasionado o platónico turbaron su sensualismo de gustador del instante bello, en sus buenos años. Dirá:

que es mi aforismo el refrán:
vivir bien, beber mejor.

Sorprende, pues, que se le atribuyan “pensamientos grandiosos” y “alguno digno de competir” con el de Estacio, que parece de Lucrecio (Tebaida, III, 661): *Primus in orbe deos fecit timor*:

Mudo mil veces yo la deidad niego,
no el esplendor a tu materia dura;
ídolos a los troncos la escultura,
dioses hace a los ídolos el ruego:

Góngora satiriza a un caballero muy necio y muy rico, ídolo de sus aduladores; se refiere, pues, a los ídolos, a los mentidos dioses paganos, no al Dios verdadero; mientras el latino, filósofo en ese instante, habla de todos los dioses y está en lo permanente y universal, el español en versos sobrios y enérgicos zahiere a un menguado cuyo valor es igual al de la madera que, tallada por el artista, la superstición convierte en un ser divino. Estaba lejos Góngora de conocer la religión antigua. Sus dioses son los dioses de la mitología, de la decadencia latina: de los centones: cuando más, de Ovidio. Sería injusto exigirle una compenetración más honda con un poeta griego. En ningún verso de Góngora hay influencia helénica; lo que podríamos llamar helenismo gongorino es sólo fábula mitológica, leve atisbo de algunos caracteres homéricos: reminiscencias literarias.

Tampoco tiene preocupaciones estéticas en su sentido filosófico; no hay en Góngora una sed ardiente de conocer, de penetrar en ningún misterio del pensamiento. Dotado de una maravillosa memoria verbal, de un sentido musical muy fino — era músico y quizá pintor — de una elegancia única para escribir en una forma aristocrática y refinada, amante del preciosismo, no nos abrió el mundo de los arcanos del espíritu; se quedó en los umbrales del lirismo en su acepción más alta: de ese lirismo a donde había llegado Luis de León tan silenciosamente. No tiene afectos profundos; cuando toca la religión lo hace como quien sale del paso; y si joven se disculpó por el temor de caer en herejía, a veces es blasfemo: “que el cielo os guarde, si puede”, dice en

Angélica y Medoro. Fué, a pesar de la mordacidad de Quevedo y de no sé qué hablillas, de limpio linaje; aplaudido y admirado, admiraba y aplaudía a los nobles; escribió preciosas décimas a las *Damas de Palacio*: gustó de las corridas de toros, de los caballos; en su mocedad de los galanteos. Nobles predicadores como Paravicino y poetas, como Villamediana, fueron de su intimidad. Viejo ya, ocultó la gratitud en el silencio, cuando postulante y palaciego tenía que aceptar el "a rey muerto, rey puesto". Hubiera querido que se perdiera un soneto suyo a un auto de fe. Sin la reprobación hermosillesca a los desafueros de Don Luis para la reina de Inglaterra, aunque enemiga, reina y respetable, no comparto la afición de Don Luis al color purpúreo de la sangre de las bestias sacrificadas. En la Dedicatoria de las *Soledades* al menguado Duque de Béjar inmortalizado por Cervantes, él dice que:

el cuerno, del eco repetido,
fieras te expone, que al teñido suelo
muertas, pidiendo términos disformes
espumoso coral le dan al Tormes...

y en varios otros pasajes se advierte este amor a los toros y a la caza. Nada diré cuando es la de cetrería, elegante y no tan sangrienta. Su admiración por los halcones y neblies, Caharies, sacres, está expresada en palabras de gráfica belleza:

Quejándose venían sobre el guante
los raudos torbellinos de Noruega.

El sentimiento de la patria, el furor bélico, le dan inusitada energía y arde en deseos de venganza y de estrago. En el *Panegyrico al Duque de Lerma*, de tan complicado artificio y elegancia en su "docta oscuridad", exclama:

¡O Argel, o de ruinas españolas
voraz ya campo tu elemento impuro!
O a cuántas quillas tus arenas solas,
si no fatal, escollo fueron duro!
Imiten nuestras flámulas tus olas,
tremolando purpúreas en tu muro,
que en cenizas te pienso ver surcado
o de tus ondas, o de nuestro arado!

Esta imprecación herreriana hace recordar, si no las palabras que Floro pone en boca de Catón, las que trae Dante en el canto XXXIII del Infierno: *Ahi Pisa vituperio de le genti...*

Los espectáculos teatrales pomposos, para los que se prestarían después los dramas alegóricos de Calderón, deleitarían el ánimo del poeta, autor de comedias también, aunque en su mente no exista la inspiración dramática; los fuegos de artificio, obra de hábil polvorista, constelados de luces, enjambre de encendidas mariposas, arquitecturas mágicas de llamas, fulgurantes castillos, le fascinaban; en las *Soledades* los describe; en el *Panegírico* entre el tumulto de los colores:

un orbe desató y otro sonante
astros de plata, que en lucientes giros
batieron con alterno pie, zafiros.

En 1626, escribía una intencionada letrilla satírica que no concluyó: *Todo se murmura*:

Luce un caballero
con hacienda poca,
anda otro más rico
su persona sola.
Riense los dos,
la razón les sobra,
de que el uno gaste
de que el otro esconda.
Ríese la zorra,
búrlase la mona
de que le falte cola
de que le sobre cola.

Ahora podía decir, mejor que en sus años mozos:

Da bienes Fortuna
que no están escritos:
a unos da encomiendas
a otros sambenitos...

“Todo se murmura”; por ahí se le diría con Quevedo el epitafio satírico: “Misal apenas, naípe cotidiano”; “Yace aquí el capellán del Rey de Bastos (1).” La vida de apariencias del Góngora de la Corte, lejos de Córdoba, alcanzado siempre, desengañado tarde, glorioso, rumboso y pobre, puede ser que haya estado entre la Scila y Caribdis de la mesa rodeada por los que escuchan las Sirenas sin atarse al mástil de la nave. Ceñudo y mudo, con aristocrático desdén habrá visto alejarse el arroyuelo áureo que tanto

(1) Miguel Artigas, obra citada, Apéndice IV.

le costara hacer caer del cuenta gotas de sus administradores. Todo se murmura. Ríese la zorra, búrlase la mona...

Los gracejos, los donaires, ya se habían ido. Adusto, grave, bilioso, asistió el poeta a su apoteosis; se sentía mordido por la envidia y la emulación. "Aprended flores de mí — lo que va de ayer a hoy."

Peligros corres, Licio, si porfías
 en seguir sombras y abrazar engaños.
 Mal te perdonarán a ti las horas;
 las horas que limando están los días,
 los días que royendo están los años.

Había llegado el poeta a sentir "la brevedad engañosa de la vida."

Honda y escrutadora la mirada, alta y abovedada la frente al dilatarse por la ya avanzada calvicie, la nariz perfilada y el mentón enérgico, con empaque de prócer, debió ver en los manuscritos de sus obras, en sus "borrones" como llamaba a sus poesías que juntaban los admiradores y devotos de su estro, algo como ajeno a su persona. Descontentadizo, atento y sutil, recurriría a una edición de sus obras, como a un lance de la fortuna. No las publicó en vida.

La muerte que lo había acechado varias veces, trastornos mentales que quizá en algo tocaran su técnica de poeta lo llevaron a donde no tenía que escribir cartas a Cristóbal de Heredia y a otros corresponsales, ni sonreír a los privados.

*
 * *

Era un don genial de Góngora el de dar brillo a la palabra, poseyó esta cualidad del estilo; no era un lirismo grande el suyo, una elevación espiritual nacida del arrebato pindárico; no es Góngora un enamorado de una idea de belleza que le conduzca en la vida y le acerque al descubrimiento de lo eterno de la mente del hombre, no ha sido un humanista como Petrarca y Ariosto, y ni aún como Cervantes; pero en él el lirismo era ingénito.

El inteligente defensor del estilo de Góngora, exageró el alcance del hermetismo de la poesía antigua; Píndaro, audaz como debe ser el poeta en el instante de inspiración, dice que su carcaj

tiene muchos y penetrantes dardos para el que entiende, que el vulgo para entender necesita intérpretes; se refiere, no al lenguaje, sino a las cosas que con el lenguaje se dicen, a la intención que el poeta pone en la palabra, a la riqueza espiritual, religiosa y filosófica del inspirado; a los secretos recónditos de la meditación y del estilo, a lo que el poeta desentraña, a las imágenes grandiosas. El Conde de Platen, nos lo explicará:

“El alma está adherida a la materia, la acción mueve el mundo, y para oído sordo suena la elevada melodía lírica; el colorido de la fábula de Homero atrae; el creador dramático entusiasmo desde el escenario al vulgo; pero el rapto pindárico, el arte horaciano, la palabra grave de Petrarca, más lentamente penetran en el corazón, son para la multitud un misterio; ellos poseen sólo su tesoro espiritual, no el ritmo de la cancioncilla que adorna el tocador de la dama; la mirada distraída no se interna en las almas poderosas; se eterniza el nombre del egregio lírico, pero hay pocos espíritus que se le asocien en la hondura de su pensamiento y le amen.” Como el ángel dantesco en su claridad se hace oscuro, el poeta que ha sido llevado por la musa a los manantiales misteriosos donde se compenetran el pensamiento, el arte, el sentimiento, y en esa generación de imágenes sublimes crea en versos despreciados por el oído ruín, por la mezquindad de las sectas literarias, esas palabras que transforman nuestro espíritu y le acercan a lo divino e inefable; a esa iniciación quisieron traernos los antiguos, para que conociéramos a los pocos que sintieron animarse en el alma la palabra difícil de ser interpretada y animada de luz viva y perenne. Los gongoristas se quedaron con las frasis. Yo sé que hay preciosos bailes andaluces, sé que hay maestros de la armonía musical, sabios arquitectos del sonido, pero sé, también, que en la hora de inenarrable dulzura alguien ha arrancado la nota no aprendida, la melodía que flotó durante siglos como un sueño sin que el espíritu la asiera, hasta que el creador, por intuición de su arte la animó para siempre.

Don Luis, el poeta admirable de las letrillas, de magníficos sonetos, de romancillos lucientes como flores, fué en sus poemas de ambicioso vuelo, de complicación espiritual, en lo que con todos sus defectos, era suyo, gongorino, fué digo, imitado, vulgarizado, por la legión estéril de segundones de las letras; convertido en un

mal, en un azote, cuando la cultura española se agotaba y los que no tenían ya ideas, ni vida interior recurrían al artificio de las frases, a las metáforas gastadas, para crear, pasado más de un siglo frente a la figura noble de Góngora la de Fray Gerundio de Campazas. La glorificación del lírico, olvidado y discutido, pertenece en parte al siglo XIX. Ya por 1850, Adolfo de Castro le llamó el más grande de los poetas españoles y le comparó con el Greco.

*

* *

Si la lengua española tuviera en este siglo insignes escritores y maestros del pensamiento y del arte, yo sería de los primeros en elevar una capilla y encender una repujada lámpara de plata al Góngora de las *Soledades* en un viejo jardín andaluz donde hubiera una fuente, un chopo y cantaran ruiseñores; pero en el instante duro para las nobles aspiraciones del espíritu, cuando no tenemos ni siquiera una traducción de Platón digna del Maestro, cuando las fuentes eternas están cegadas y se apaga la voz tímida de los que aun estudian entre el estruendo, es bueno, reservar esta glorificación para los años más henchidos de contenido espiritual cuando al lado de lo grande y lo verdadero no sea peligroso honrar y aplaudir lo amanerado y lo exquisito.

ARTURO MARASSO.

SONETOS

Rubén Darío

LAS manos gráciles su Musa
Como dos lirios sumerjía
Para beber melancolía
En la fontana de Aretusa,

Cuando la suerte le rehusa
El vino azul de la alegría
Y su visión vivaz surgía
Como Pegaso de Medusa.

Era su gran alma de niño
Blanco pudor en el armiño,
En hondo mar perla escondida

Y fué su ambición generosa
Poner un pétalo de rosa
Sobre la náusea de la vida.

La Nieve

¡OH Nieve! Sangre de la herida
De algún Querube desterrado
Por el delito de haber dado
A Satanás, en su caída,

Una lágrima en despedida;
Oh Nieve! pétalo intocado

*De un lirio triste, deshojado
En los vergeles de otra vida:*

*Oh Nieve! Cúbrame tu sombra
Diáfana y si el labio me nombra
De la perenne prometida,*

*Deshácete cual una rosa
Blanca, en el polvo de la fosa
Donde Psiquis está dormida...*

Vía láctea

POLEN de mundos! Madre de la Vida!
Quién pudiera volar a tu Elemento
Y bañar en tu luz el pensamiento,
Abrevando allí el alma estremecida!

Quién pudiera — molécula perdida
En el cerúleo mar del firmamento —
Apagar, como Tántalo sediento,
La fiebre, en la verdad desconocida!

Quién pudiera soñar en tus jardines
De lirios, donde van los Serafines
De alas abiertas como liras de oro;

Sumergirse en tu diáfana alborada
Y ser, en tu ancha comba ilimitada,
Libre y errante, un átomo sonoro!...

Soneto

¡OH flor, oh maravilla de la naturaleza!
Oh rosa, que te doblas y en actitud graciosa,
Como una Ofelia o cual Desdémona llorosa,
En el dolor inclinas la fúlgida cabeza...

*Virgen, no hay pincel mágico que iguale tu belleza!
Eres de luz y seda, rizada, temblorosa,
Casi irreal, tan leve como mariposa
Que ayer era crisálida y hoy a volar empieza...*

*Mas tu destino es triste, oh flor, como la vida;
Aun te baña el rocío de la aurora encendida
Y rodarán tus hojas, cuando la tarde muera:*

*Así, tu dicha breve, como el humano empeño,
Nos brinda la hermosura fugaz de una quimera
Y la fragilidad irónica de un sueño!*

LEOPOLDO DÍAZ.

ALEJANDRO HERCULANO (1)

AL aspecto ligero y emotivo de nuestro romanticismo, representado por Garrett, opónese la gravedad solemne de Herculano, el reformador de la novela y de la historiografía.

Nació Alejandro Herculano de Carvalho y Araujo en Lisboa, en el año 1810, de padres humildes. Realizó estudios escolares con poca regularidad en el colegio de los padres de S. Felipe Nery, en un aula elemental de comercio y en la clase de paleografía del Archivo de la Torre do Tombo. Fué así un autodidacta que sólo a sí mismo debía todo el vasto saber que poseyó. La Marquesa de Alorna, con la que mantuvo mucha relación, despertó en él el gusto por el estudio de la literatura y la historia alemanas. En 1831, como liberal descontento con la política absolutista de don Miguel I, emigró a Francia, habiando principalmente en Rennes, en cuya biblioteca estudió mucho. En el año siguiente acompañó al ejército de don Pedro IV. Como Garrett, batióse en el Norte en varias acciones militares, señaladamente en el sitio de Oporto. Fué bibliotecario de la Biblioteca Municipal de Oporto, recién creada, cargo que por motivos de coherencia política abandonó en 1836, después de la revolución de setiembre. La política emanada de ésta, fué por él combatida rudamente en periódicos y en el célebre libelo en estilo bíblico de iluminado la *Voz do Propheta*. En 1839 obtuvo de don Fernando II el nombramiento de bibliotecario de

(1) Este estudio, enviado a Nosotros por el ilustre crítico portugués e historiador de la literatura de su lengua en sólidos volúmenes, documentados y penetrantes, pertenece a un tratado en el cual aquellas investigaciones aparecen condensadas para un más vasto círculo de lectores. Esta historia de la literatura portuguesa se publicará próximamente en castellano en la colección *Labor*.—N. DE LA R.

la real biblioteca de Ajuda y en ese cargo se conservó hasta su retirada de Lisboa y de la vida literaria. De 1837 a 1844 dirigió el *Panorama*, famoso periódico de vulgarización científica y literaria, que desempeñó importante papel en la historia del periodismo intelectual, de Portugal. Disgustado de la marcha de los negocios públicos y de la violenta campaña de protestas, que su obra histórica suscitara, Herculano, mente propensa a exagerar el significado de esas ridículas pugnas personales, disfrazadas de literarias, retiróse en 1867 hacia su quinta de Valle de Lobos, próxima a Santarem, donde murió en 1877. Era muy antiguo su gusto dilecto por la agricultura y por la floricultura.

Herculano fué uno de los más altos espíritus de la literatura portuguesa, no sólo por la importancia de la obra realizada, sino también por la variedad de su cultura, por el ascendiente social que conquistó, por la solícita consagración a la cosa pública y por la entereza moral de que repetidamente dió prueba. Más de lo que en sus poesías, su personalidad se refleja en los *Opúsculos*, colección de escritos menores, en los que al par de estudios históricos, hay numerosas piezas sobre asuntos públicos coetáneos. Ellos forman un cuerpo de doctrina política y de gobierno, que da a Herculano la talla de un hombre de estado, al que sólo faltó el tacto, el *savoir faire*, la maleabilidad acomodaticia indispensable para el triunfo en el régimen de opinión, aun de hombres superiores. Hoy todavía hay mucho que aprender y medidas políticas que imitar en la obra de este hombre sencillo, que habiendo rehusado dignidades de las más altas se enorgulleció, por el contrario, de ejercer una pobre magistratura local, la de presidente del municipio de Belem, cuando éste se creó en 1837 y de con esa cualidad, representar al Rey sobre materia tributaria y fomento rural del nuevo concejo. Razón tenía don Pedro V en suponer que si fuera a regir la cátedra de Historia en el Curso Superior de Letras, creado por el mismo soberano, Herculano abogaría en ella por el municipalismo como tipo de administración nacional. Odió los desmanes de la demagogia (*Voz de Profeta*), con cólera sólo igualable a la que le despertaban los recuerdos de la tiranía, y cuando se desilusionó del liberalismo no se pasó al otro lado de la barricada, antes con vehemencia continuó combatiendo a los partidarios del viejo régimen (artículos en el

Paiz como respuesta a otros de la *Nação* en el volumen VII de los *Opúsculos*). En esos escritos se siente el mismo ardor combativo, que le inspiró la obra sobre el *Origem e Estabelecimento da Inquisição*. El viejo soldado de don Pedro IV mantuvo siempre inalterables al tiempo y a las decepciones su lealtad al Rey-soldado y las ideas generales e intenciones innovadoras de su dictadura, así como valerosa amistad al orientador de ella, a Mousinho da Silveira; por esas personas y por esas ideas denodadamente rompió lanzas (*A Escola Polytechnica e o Monumento, Mousinho da Silveira y Reguengos*). Cuando un diputado provincial pretendía alcanzar del Parlamento la extinción de la Escuela Politécnica y el restablecimiento del Colegio de los Nobles, Herculano no se hurtó a esfuerzos para defender esa providencia del liberalismo, que reputaba primicial en materia de instrucción pública y atacó el proyecto en todos los aspectos que podía comportar (*Da Escola Polytechnica* y del *Colegio dos Nobres*). Mas al mismo tiempo es de notar, sobre todo, por quien se interese por la constitución psicológica de esta poderosa personalidad, su espíritu de realidad: los hechos consumados habrá que considerarlos y no apagarlos estólidamente en la tela de la historia. La ley de 1846 sobre forales era inicua y contraria al espíritu de la legislación de Mousinho, y Herculano la detestaba, pero habiendo durado varios años, a la sombra de ella se habían hecho muchas operaciones; por lo tanto el legislador debería circunspectamente meditar antes de abalanzarse a la ardua empresa de tocarla. La agricultura era para él la "reina de las industrias" y no perdió ocasión propia para levantar las apologías calurosas y fundamentalmente concretadas en hechos. La exploración de la Granja real de Mofra mandada roturar y sembrar por don Fernando II dióle pretexto para un excelente paralelo del convento-palacio de don Juan V, estéril en su magnificencia, con la fertilidad del coto (la *Granja real de Mafra*). Embistió contra la rutina y el atraso de los procesos técnicos y contra la falta de verdadero espíritu práctico de la agricultura nacional, asoció inteligentemente a ésta la zootecnia, progagó la previsión y denunció inconvenientes poderosos en la existencia de los baldíos. Algunas de sus ideas viólas realizadas con aplauso en la granja do Calhariz, otras pretendió experimentarlas en el pequeño municipio de

Belem. En los días inmediatos a la Regeneración, (1) cuando todavía apoyaba el movimiento, elaboró un proyecto de ley en que proponía medidas varias de vasto alcance económico, que tendían principalmente a promover el cultivo de los terrenos baldíos y la división de la propiedad. Al lado del saber técnico, hay siempre que admirar el buen sentido práctico, la lección de la experiencia y el cuidado de las minucias administrativas.

La libertad individual era para él un dogma, más de una vez expresado en términos lapidarios (*Cartas a Oliveira Martins*) y a su luz sorprendía aspectos nuevos en cuestiones de diverso modo consideradas por los que se colocaban en el punto de vista del Estado como supremo interés (*Emigração*). Espíritu jurídico, ninguno lo tuvo más nítido y más perspicaz y — lo que es principal — más justo del que este autodidacto.

La imprenta ya, en su tiempo arma poderosa de combate, bien fácil de empuñar y manejar, no le deslumbraba ni le intimidaba; sugeríale consideraciones morales de creciente actualidad, con el pensamiento fijo en su morigeración. La instrucción y la educación fueron objeto de disertaciones penetrantes, principalmente la popular, la media y la femenina. Hombre de corazón y de justicia, era irascible frente a la iniquidad y para debelar algunos sufrimientos levantó su voz solemne, que todo el país escuchaba: para abogar por la causa de los pobres exclaustrados reducidos a la penuria cruel de los inadaptables y sin función en su tiempo y para pedir limosna para las monjas de Lorvão. Como su inteligencia le suministró siempre razones claras, el corazón siempre le inspiró acentos generosos. Sistema lógico de coherencias encadenadas, carácter, corazón e inteligencia como facetas de una misma pieza tiédrica, este hombre tan práctico y tan aprovechado que exaltó la previsión y el ahorro, que fué un administrador celoso de sus bienes y hasta de sus rendimientos literarios, combatió sin treguas la introducción del derecho y seguridades correspondientes de la propiedad literaria, defendidas por Garrett. Sólo en eso no fué de su tiempo. Pero esa contradicción

(1) La Regeneración fué un importante movimiento político, que puso término a las luchas partidarias del liberalismo e inició la política reconstructiva de fomento, en que Fontes Pereira de Mello ha sido la figura principal.

era todavía un dictamen de su conciencia, que era contraria a toda la tendencia de industrializar la vida literaria, para él un sacerdocio, nunca una profesión. Estas son algunas de las ideas de Herculano, vertidas en la riquísima colección de los *Opúsculos*.

Su obra propiamente literaria comparte en proporción varia, los siguientes aspectos: crítica literaria, poesía, novela histórica e historiografía. Son de gusto muy atildado los artículos críticos publicados en el *Panorama* y en el *Repositorio Literario*, algunos tratando por primera vez sus asuntos.

La poesía en Herculano fué una especie de crisis moral. Atravesó ese período de más exaltada sensibilidad en plena juventud, durante el interregno literario de 1825 a 1837 y nunca más se repitió en su vida. El mismo se llama poeta hasta los 25 años. A sus poesías pasaron influencias alemanas no ejercidas hasta entonces en la lengua portuguesa, pero su constitución poética no deja de recordar a Vigny por la grandiosidad de los temas y hasta por la coincidencia de algunos y por las preocupaciones morales y filosóficas que ponen ambos en sus versos y por la calurosa apología de la vida del soldado como tipo de consagración al deber. Pero el pesimismo reflexivo llevó a Vigny a un estoicismo fuerte y desamparado de creencias, y el de Herculano, pasajero y menos profundo, no le impidió el ser un cristiano convencido. Esa fe religiosa fué expresada con elocuencia en la obra maestra de su inspiración poética: *A cruz mutilada*.

Fué en el *Panorama* donde Herculano publicó las composiciones que reunió en 1851 bajo el título de *Lendas e narrativas*. Con ellas inauguraba dos formas de novela que habían de ser casi predominantes en la historia del género. La novela histórica y la novela campestre. La originalidad de *Lendas e narrativas* en relación con la novela anterior consistía primeramente en la técnica de la composición. La acción que no era sino un encadenamiento ininterrumpido de hechos del más variable interés, no puede ser íntegramente reproducida; el novelista habrá de reducir y ello lo hace seleccionando lo que es más determinante y decisivo. Es la división de la acción por gradaciones. Ese trabajo, por el cual el escritor relatando incompletamente y describiendo también de una manera incompleta conseguía una reconstitución perfecta, era ya un trabajo de arte. De hecho el autor habría de pen-

sar en los medios que emplearía: buscaría las descripciones más evocadoras, las resumiría por la selección de los pormenores y obtendría la sugestión y la expresión. Descripción pintoresca, descripción local, descripción de los interiores (ésta más sumaria), descripción externa de los personajes hasta el detalle fueron también atributos nuevos de la composición de las *Lendas*, hasta entonces desconocidos.

Otra novedad fué el carácter histórico de la novela, esto es el gusto por delinear el "vivir y el creer" de las estrictas generaciones. Para este efecto la novela era precedida por sólidas investigaciones históricas y arqueológicas. Poco a poco el historiador predominará sobre el novelista.

A las *Lendas e narrativas* se iban sucediendo *Eurico* o *Prebytero*, el *Monge de Cister* y el *Bobo*. Los dos primeros forman una serie *Monasticon*, en que estudia románticamente "a la luz del sentimiento" la tesis del celibato en el sacerdocio, para demostrar lo que en el ánimo de todos demostrado estaba: la incompatibilidad del celibato con la libertad de la pasión amorosa. Pero si bien no se aducen con esos dos remotos y personalísimos casos razones de peso a la discusión de la tesis, las dos novelas son, en magnífica prosa, dos cuadros bellísimos de la caída del imperio visigótico y de la época de don Juan I. En el *Bobo* tres asuntos se enlazaron: la época de doña Teresa, madre de Alfonso Enriquez, la vida de un bufón y unos amores palaciegos. Ya la discusión "a la luz del sentimiento" había de cesar en quien intentaba hacer historia a la luz de la razón y ya lo hacía respecto a la intriga novelesca que acompañó a nuestra emancipación nacional.

El *Eurico* alcanza más de una vez por la belleza de su forma una alta inspiración. Por la perfección de su composición es la obra maestra de la novela histórica del romanticismo y tenida ya por modelo clásico. La novela campesina que será el feudo preferido de Julio Diniz fué iniciada por Herculano con su *Parocho d'Aldeia*, incluyendo también la creación del tipo célebre del rector aldeano, como Julio Diniz confesó en la dedicatoria de su novela, *As pupillas do sr. Reitor*.

En 1842 y en la *Revista Universal Lisbonense*, Herculano hizo su solemne profesión de fe como historiador medievista con la publicación de las *Cartas sobre a Historia de Portugal*, cinco

pequeños artículos de la mayor importancia para su *Biografía mental*. En 1837 Thierry había de publicar también sus *Lettres sur l'histoire de la France*, veinticinco piezas, de las cuales diez ya se habían publicado en el *Courrier Français* en 1820. Esta circunstancia y algunas analogías nos llevan a creer que en su primera fase de historiador Herculano tuviese por modelo preferido a ese autor, a quien llamó "el más célebre historiador francés de la época presente." Herculano venía de la novela hacia la historia, y alguna cosa del *Eurico* subsistió en la técnica literaria del historiador. Thierry no fué novelista, mas confesó que su vocación histórica hiciérala brotar la lectura de los *Martyres* de Chateaubriand; y su ideal fué siempre conseguir la resurrección colorista de Walter-Scott en el *Ivanhoé*. Las dos obras, de Thierry y Herculano, son muy diferentes, mas también presentan algunos caracteres paralelos, que autorizan a presumir el que el autor francés hubiese influído en el portugués. Thierry principió por hacer una severa crítica de las obras más acreditadas entonces sobre la historia de su país, y trató luego dos principales temas: la formación de la nacionalidad francesa y las comunas. Y con las ideas que exponía y enteramente contrariaban las doctrinas en uso, abogaba la necesidad de renovar los estudios históricos. En Herculano encontramos también una pequeña revisión de las normas historiográficas antiguas al frente del primer volumen de la *Historia da Portugal*, la preferencia por asuntos correspondientes a los orígenes de la nación portuguesa y los concejos y en sus *Cartas* no dejamos de encontrar también una especie de prólogo teórico a su obra, programa y compromiso ante el público.

Para Herculano la Historia era una ciencia de aplicación social. Estudiando las transformaciones de la masa popular que constituye la nacionalidad y no sólo particularidades biográficas de los reyes; mostrando la evolución de las leyes y las costumbres, la historia tenía fines objetivos: tonificar el sentimiento patrio, explicar los destinos cumplidos por una nación y hacer aprovechar las enseñanzas de su experiencia política. Pero como la época medieval es la que más virilmente patentiza el sentimiento nacional y en que las clases más denodadamente luchan fué escogida por Herculano para su estudio, seguro de que en sus enseñanzas se cumpliría mejor la función social de la historiografía.

En las *Cartas sobre a História de Portugal* se encuentran en embrión muchas de las ideas que habían de ser predominantes en Herculano. Afrontando el problema de los orígenes muestra cómo el condado de Portugal, cuyo gobierno Alfonso VI de León confió al conde don Enrique no constituyó dote hereditario porque al dote y a la herencia se oponían las leyes y las costumbres de la sociedad leonesa. A este propósito se pronuncia ya a favor de la no existencia del feudalismo en Portugal; expone la imposibilidad de asegurar pormenores ciertos sobre los antecesores de los godos en la posesión del territorio donde se desarrolla la historia portuguesa y no muestra el menor interés por ellos; atribuye una vasta influencia moral y social a los árabes; y claramente expresa su desafecto por la época del Renacimiento que, para Portugal, consideraba ya de decadencia. Estas ideas tomaron cuerpo, definiéronse, se justificaron más ampliamente sobre una base doctrinaria y tornáronse elementos primordiales en su construcción histórica. El primer volumen de la *Historia de Portugal* aparece en 1846; los otros siguiéronle respectivamente en 1847, 1849 y 1853. La idea que nos acude después de recorrer la obra es que Herculano, habiéndonos prometido historia social, hace historia política. De esta primera impresión se valió uno de sus adversarios cuando dijo que la *Historia de Portugal* no es sino una serie de biografías de los reyes, seguida de la historia de los concejos. Pero no es así. Herculano no cumplió el programa, puesto que no lo ejecutó completamente, pero la parte que realizó está, lealmente, dentro del programa establecido. Que el tiempo que transcurre desde los orígenes de la nacionalidad hasta Alfonso III constituye una época histórica, lo dijo ya en sus *Cartas*. La estudió primeramente en su actividad política, después en uno de sus aspectos sociales. Dividiendo la obra en dos partes tan distintas, Herculano había de usar también de procedimientos diferentes. Efectivamente en la primera subsistió el novelista, porque sobre una base de ciencia era también obra de literatura; en la segunda había de predominar el hombre de ciencia, el erudito. De la novela trajo Herculano a la Historia un estilo ya característicamente definido: sobrio, exacto, con un tono de altiva severidad que no desconocía un énfasis solemne; maestría en las descripciones, en el relato de la más enredada intriga y en la reconstrucción conjetural de sitios, bata-

llas y conquistas. Fué en la novela donde aprendió el arte de saber relatar y fué en la historia donde más gallardamente lo ejerció. Como en las novelas, las figuras históricas siguen impulsadas por el autor unas después de otras conforme la intriga lo exigía, mas cuando era imposible el animarlas conjuntamente aguardaban algunos a que el historiador fuera impulsando a otros hasta que pudiera abandonarlos y volver otra vez a ellos recomenzando con ellas la narración. Y este proceso que los grandes novelistas del realismo habían de condenar por antiestético y que en los románticos no fué una virtud, este proceso de contarlo todo siguiendo la acción casi día por día, acompañando a los personajes, paso a paso, en las novelas de Herculano era el anuncio del probo historiador que había de agotar su materia. En la novela puédese dejar adivinar al lector; en la historia dejarla adivinar e interpretar sería preparar la desvirtuación.

Como es obvio, su crítica vino a destruir opiniones secularmente establecidas, principalmente aquel núcleo legendario de creación alcobacense, (1) que envolvía los orígenes de la monarquía portuguesa. De ahí las protestas del tradicionalismo, entre las cuales la célebre polémica en torno de la batalla y del milagro de Ourique, último episodio de aquella larga cadena de controversias, en pro y contra los alcobacenses.

La documentación antigua sobre los principios de la historia portuguesa, emprendióla Herculano, por comisión de la Academia Real de las Ciencias, en la colección *Portugaliae Monumenta Histórica* para lo que visitó numerosas bibliotecas y archivos de provincia, escogiendo gran cantidad de documentos que fueron concentrados en Lisboa. No fué exenta de obstáculos esta empresa. El *Liber Fidei* de la Mitra de Braga no lo consiguió hojear, y en otros cartularios menores fué sorprendido por la desobediencia declarada, con que las corporaciones eclesiásticas se excusaban en cumplir las órdenes del Gobierno. De aquí nació el parecer sobre los derechos del Estado a poseer esa documentación y sobre los precarios cuidados, con que eran guardados esos documentos, en el escrito *Do estado dos arquivos eclesiasticos do*

(1) Referencia a la escuela historiográfica alcobacense, representada por los frailes bernardos de la Abadía de Alcobaca. Esta pléyade de historiadores ha inventado numerosas leyendas y patrañas.

reino, verdadero alegato jurídico e indignado libelo contra la incuria de las corporaciones.

Herculano propendió siempre a exagerar el valor de las pugnas literarias del pequeño país, prestándoles demasiada atención. El ataque del clero con motivo de la aparición del primer volumen de la *História de Portugal* y el desarrollo de los sucesos políticos, en el que él veía una lenta intromisión del clericalismo, que su cristianismo antitridentino no aceptaba, sugeríanle una obra de contraataque y esa fué la *Historia da Origem e Estabelecimento da Inquisição em Portugal*, 1852. En ella relató, con indignación, las torpes negociaciones del establecimiento del Santo Oficio en Portugal y mostró la degradación de los caracteres que intervinieron en ella. En vez de la epopeya bella de la fundación de una nacionalidad apenas hay otra cosa que intriga diplomática para la introducción del instituto de tan discutida influencia en los destinos de esa nacionalidad ya adulta. Para documentación bastaban los diplomas de las cancillerías; transparentábanse en ellos los complicados caracteres de los personajes que intervinieron en ese "drama de horrores": don Juan III, los pontífices, los negociadores portugueses y pontificios, los inquisidores, los procuradores de los judíos, complicadas fisonomías de personajes civilizados ya, sin aquella ruda simplicidad de Alfonso Enríquez o de Alfonso III. El propósito de fanática persecución y expoliación avariciosa, la duplicidad de la política de la curia, manteniéndose indecisa ya por soborno, ya por intermitente prurito de caridad y benevolencia. Todo ello aparece expuesto en la obra con relieve supremo. Herculano no tuvo necesidad de elucubraciones detenidas para interpretar tal hombre, tal hecho, como en la *História de Portugal* en que solamente vagos documentos dan testimonio de esfumados héroes; todos los diplomas eran claros y existían en gran abundancia, allí, a la mano en su misma biblioteca da Ajuda, en la *Symmicta lusitanac* colección formada por copias mandadas sacar en Roma por don Juan V, hombres y hechos se explicaban por sí mismos. Lo que precisó fué un clarísimo discernimiento para seguir resueltamente las confusas corrientes de ese laberinto diplomático, donde se debatían los más opuestos intereses personales y en donde las traiciones obligaban a cada paso a los personajes a desempeñar aparentemente un papel

opuesto al que en realidad iban cumpliendo y hacían que todos desconfiasen unos de otros.

Herculano se vió envuelto en algunas controversias históricas. Los escritos polemísticos que nacieron de ellas tienen verdadero carácter literario a la vez que juegan un papel importante en el desarrollo de la alta cultura histórica en Portugal. Herculano afirma solemnemente principios y delimita campos no sin algunos rasgos de ese orgulloso subjetivismo tan de su gusto. Después con gravedad y ánimo sereno expone sus razones y produce su alegato que es siempre un modelo de ordenación lógica y de claridad. Esas discusiones trataron los asuntos siguientes: respuesta a la crítica de Vilhena Saldanha al primer volumen de la *Historia de Portugal*; la cuestión de la batalla y del milagro de Ourique ya aludida; el estado de las clases serviles en la península en los siglos inmediatos a la reacción cristiana, en oposición a las ideas de Muñoz y Romero; sobre la existencia o no existencia del feudalismo en Portugal, respondiendo las opiniones de don Francisco de Cárdenas.

FIDELINO DE FIGUEIREDO.

Lisboa, 1927.

EL CANTO DEL PUERTO

MANO que arroja y coge; que recibe y envía.
Sus dedos son de hierro; quinches tentaculares
y camiones y barcos y trenes y músculos de obreros...

*Hasta ella van llegando los contactos del mundo
y desde ella te lanzas a través de los mares.
Grandes buques aguardan la señal de partida
inmóviles al flanco de los muelles, o llegan
concitando un instante la atención de las dársenas.
El borrón de una chata de carbón se desliza
sobre la transparente vibración de las aguas.*

*Y los remolcadores se arriman bamboleantes
a los embarcaderos, refregándose al muelle
como lebreles tímidos a las piernas del amo...
En el recio cordaje de las arboladuras
late el viento enredado como una cabellera.
El crujir de los mástiles pone un ritmo de marcha
en el descanso ansioso de los viejos veleros.*

*Con la voz del ensueño me hablan en un lenguaje
de chasquidos de cuerdas y crujidos de mástiles
narrándome su gesta, confiándome el secreto
de sus maravillosas andanzas por el mundo:
Hemos viajado mucho y por todos los mares.*

(1) Del libro por aparecer, *La epopeya de la ciudad*.

*Bajo soles ardientes y en noches tan profundas
como el mismo océano.*

*El espacio venía a nuestro encuentro
sobre el temblor medroso de las arboladuras.
Nuevas estrellas siempre se asoman en lo alto
a escuchar extasiadas la música salvaje
de las erguidas arpas
de nuestros aparejos marinos.
A nuestro paso en la sagrada
solemnidad nocturna,
por la comba del cielo se elevaban
grandes aves de fuego
que las olas lejanas
hacían desprenderse despavoridas
de la rama vibrante de los horizontes...*

*O me dicen: hicimos largos viajes fluviales
dentro del continente, hendiendo territorios
sobre el lomo potente de los ríos que cruzan
pampas, selvas, esteros con un andar elástico
y lento de jaguares.*

*Rasgaba nuestra proa
el moaré palpitante de las serenas aguas
entre costas cubiertas por los bosques indígenas,
acariciando a veces la llorosa melena
de los sauces.*

*Pasábamos
al borde de unas islas con sus chozas de Robinson
ocultas entre un monte frutal lleno de flores.
El Uruguay, que tiende su ancha hoja de acero
entre el geórgico llano argentino y las verdes
barrancas orientales, nos pone a sus costados
y muy de tanto en tanto, ciudades apacibles
que duermen junto al río...*

Los novillos se acercan a las altas barrancas
 y sacudiendo la honda de sus cuernos nos tiran
 la sañuda intención de invisibles hondazos.
 El Paraná frondoso nos ve pasar cargados
 de los árboles duros del Paraguay, y junta
 allá, delante nuestro, los brazos de sus costas
 como para apresarnos entre sus verdes selvas.
 El bosque nos ataja el paso a cada vuelta
 del río, y un aroma de flores y de frutas
 nos va siguiendo en medio de la profunda calma
 que no disipa el leve latido de las velas.

.....

Huecas torres de hierro sueltan banderas de humo.
 Alaridos de angustia salen de las calderas
 dialogando con otros alaridos remotos...
 La impaciencia amarrada por los cables al muelle
 pone en los aparejos un chasquido de látigos
 como una incitación a romper las amarras.
 En la red de las jarcias queda preso el espacio
 y en la cruz de los mástiles se crucifica el cielo.
 A través del tejido de mástiles y cuerdas
 llega hasta mí la célica seducción de los viajes
 y en el rumor del agua que palmea las quillas
 oigo el irresistible canto de las sirenas.
 En el recio aletazo de las banderas oigo
 una voz de comando que me grita: Adelante!
 Puerto! Principio y fin para nuestros destinos.
 Mano abierta de donde se escapan volando
 caminos, caminos, caminos...

EMILIO FRUGONI.

Montevideo, 1927.

LITERATURA Y FILOSOFIA

I

ATRIBÚYESE a Carlyle este pensamiento: Profundizad bastante, encontraréis la música dondequiera.

Recordándolo, escribe un filósofo que más exacto sería decir: Ahondad, hallaréis la filosofía en todas partes. Este juicio, ¿solamente se explica por la obsesión de quien vive suspendido el ánimo en su especulación predilecta? ¿Es posible, por ejemplo, desentrañar una filosofía de la obra literaria cuyo autor nunca fué un filósofo profesional? En caso afirmativo, ¿cuál sería el objeto de ese finísimo trabajo de disección?

He ahí el tema de las presentes reflexiones que un título indeliberadamente presuntuoso encabeza.

Ellas, claro está, presuponen la no comunión con el escepticismo corriente que considera a la filosofía, al menos en su parte más elevada y característica, — la tan injustamente denigrada “filosofía primera”, — como una vana y engañosa prosopopeya, como una mera colección de poemas, a veces sin gran dosis de poesía.

Si admitiéramos, en efecto, con Pearson y tantos otros (1), que el metafísico es un poeta, frecuentemente un gran poeta, pero que por desgracia no se reconoce tal y pretende vestir sus con-

(1) “Es un signo patente del profundo rebajamiento de la inteligencia en los tiempos modernos, la propensión de muchos excelentes espíritus a mirar la filosofía como una especie de *revêrie* superior y liberal en la que cada uno resume a su paladar, en algunas vistas sobre el mundo, su experiencia individual y su personalidad. Los mismos excelentes espíritus proclaman de ordinario la necesidad de un regreso a la cultura filosófica; y no advierten que *si la filosofía no es una ciencia*, y la ciencia naturalmente suprema, *ella no es absolutamente nada*” JACQUES MARITAIN: *Théonas ou les entretiens d'un sage et de deux philosophes sur diverses matieres inégalement actuelles*, 2.^a edición, París, 1925, págs. 199-200.

cepciones del lenguaje de la razón, no debiera sorprendernos ni preocuparnos el descubrir filosofía en la literatura o viceversa, puesto que el poeta y el filósofo serían hermanos gemelos, "si es que no la misma cosa", como lo insinúa Unamuno (2).

Pero, por nuestra parte, abrigamos la convicción de que la filosofía, — aún y sobre todo la metafísica, — es ciencia (3), y se distingue por tanto de la obra artística, de la pura literatura. Creemos que el metafísico no es "un poeta que ha errado su vocación". Por ello, el asunto propuesto nos ha parecido digno de ser elucidado.

Al abordarlo, no olvidemos que se trata de escudriñar únicamente la obra del mero hombre de letras, no la del filósofo que, para hacerse más accesible y para seducir al profano, recurre a los medios literarios, pues entonces, quitada la sutil envoltura artística, nos damos en el acto con la pulpa filosófica elaborada de acuerdo con las reglas del pensamiento abstracto.

Es lo que ocurre con el magnífico *De rerum natura*. Lucrecio, desafiando la no ignorada dificultad, de ilustrar en versos latinos las oscuras investigaciones de la Grecia (4), emprendió en la calma de las noches estrelladas, la tarea de buscar imágenes brillantes, expresiones felices, para convertir a su ilustre amigo Memmio a la filosofía de Epicuro, sabio por quien profesaba una admiración realmente desmedida: *deus ille fuit, deus...* (5). En la intención de Lucrecio, la filosofía desempeñaba en su poema el papel principal, mientras que las gracias de la poesía sólo servíanle para cautivar al vulgo neutralizando la aridez de aquélla; uso, decía, del suave lenguaje de las musas así como el médico dora con

(2) MIGUEL DE UNAMUNO: *Del sentimiento trágico de la vida en los hombres y en los pueblos*, Madrid, pág. 11.

(3) Con la doctrina peripatética sostenemos que la metafísica es la ciencia perfecta y la más noble; que si bien exige el máximo de esfuerzo intelectual, no por eso deja de ser la más exacta y demostrativa ya que explica la razón de ser necesaria de lo que afirma, en tanto que, las ciencias llamadas positivas se limitan a constatar el hecho sin decirnos porqué el fenómeno se origina así y no de otro modo. Por supuesto que no vamos a intentar exponer, en los contados renglones de una nota, cómo concibe la escuela aristotélica a la metafísica.

(4) LUCRECIO: *De rerum natura*, lib. I, 137-138:

Nec me animi fallit Graiorum obscura reperta
Difficile illustrare latinis versibus esse.

(5) *Ibidem*, libro V, 8. No es el citado, el único pasaje en que Lucrecio diviniza a su maestro.

miel el borde de la copa en que ha de suministrar al niño enfermo la amarga poción reparadora... (6).

II

Para los que pensamos que la filosofía (ciencia) y la literatura (arte) pertenecen a dos "órdenes" — que diría Pascal — perfectamente distintos, al pronto nos causa extrañeza el intento de discernir una filosofía en la obra de quien la ha concebido con la preocupación absorbente, tiránica, de crear belleza, y no la de lanzarse a la suprema y áspera inquisición de la verdad.

Sin embargo, el literato, en cuanto hombre y como hombre selecto, es, en cierta medida, filósofo: ha debido interesarse por las cuestiones más trascendentales que espontánea e ineludiblemente se plantean a nuestro espíritu y dar a las mismas una respuesta expresa o implícita.

El anhelo de conocer, no solamente las razones inmediatas sino también las causas más elevadas de las cosas, es connatural en el hombre que ha podido ser definido, con fundamento, como un "animal metafísico" (7). Aprender es un placer no sólo para los filósofos, observaba Aristóteles; los otros hombres participan de él aunque en menor grado (8). Precisamente lo que realza nuestra superioridad dentro de la creación, es ese tormento de lo infinito que nos acucia sin tregua, esa avidez indomable de alcanzar las razones primeras. Declararlas incognoscibles, es ya una filosofía; mala filosofía, pero filosofía al cabo: de todas maneras es necesario al hombre filosofar, decía el Estagirita en un famoso dilema.

El escritor, pues, como todo individuo de valor, en cualquier

(6) *Ibidem*, lib. I, 934 y siguientes.

(7) SCHOPENHAUER: *Le Monde comme volonté et représentation*, I, lib. II, 16.—S. Tomás, recordando la proposición con que Aristóteles inicia su *Metafísica*, dice que el deseo de conocer es tan natural con relación al alma humana, como el deseo de delectarse en los placeres de la comida y del amor físico, lo es con relación al cuerpo: "Sicut naturaliter homo concupiscit delectationes ciborum et venereorum secundum naturam corporalem; ita secundum animam naturaliter desiderat cognoscere aliquid: unde et Philosophus dicit in *princip. Metaph.*, quod omnes homines naturaliter scire desiderant". *Summa Theol.*, 2a. 2æ. q. 166, art. 2, c.

(8) ARISTÓTELES: *Poética*, IV, 1, traducción francesa de Egger.

terreno que lo sea, tiene su filosofía según lo expresaba acertadamente Renan al presentar al público *Le Journal des Debats* una obra capital — *La inteligencia* — de Taine.

Esa filosofía, expresa o implícita, en virtud de la unidad esencial del espíritu humano, tiene que reflejarse obligadamente en la obra literaria.

La distinción de los órdenes, de que hablábamos, no significa una separación absoluta que sería contraria a tal unidad: la verdadera obra literaria, se escribe con todas las potencias del alma, emana tanto de la sensibilidad del artista como de su entendimiento lúcido.

Que el escritor deba tener como exclusivo fin, la perfección y belleza de su obra, no quiere decir que, para producirla, tenga que despojarse previamente de sus ideas filosóficas, tarea irrealizable, por otra parte, ya que ellas se adhieren íntimamente a su propia humanidad. Es evidente que, en la obra literaria, no las hallaremos expresadas abstractamente, en lenguaje puramente intelectual; pero, con tacto, podremos descubrirlas resplandeciendo en las imágenes y signos materiales que constituyen su traducción animada y visible.

Entre la literatura y la vida superior del pensamiento, no media una muralla infranqueable. Ahondando en aquélla, daremos, pues, con la preciosa veta filosófica, aunque al separar lo inteligible del elemento sensible que en armonioso maridaje engendran el goce estético, perdamos ese goce y aniquilemos la obra artística como tal.

“Toda la filosofía no se encuentra aislada en Barbara y Baraliphton”, decía Boutroux al ser recibido en la Academia. “En nuestro país de Francia, agregaba, en el cual las bellas letras consienten la profundidad y donde el espíritu geométrico es amigo del espíritu de fineza, tal novela, tal pieza de teatro, tal poesía, tal libro de historia, tal discurso político o forense, tal obra de ciencia, por la luz penetrante que proyecta sobre el destino y la naturaleza del hombre, es, sin ninguna duda, al mismo tiempo que un trabajo científico o literario, una manera de meditación filosófica. ¿Quién se atrevería a negar que una filosofía se exhala de la risa de Molière o de la experimentación de Claudio Bernard?”

Justamente, Brunetière, dedica un largo párrafo en su *Historia de la Literatura Francesa Clásica*, a la "filosofía" de Molière. ¡Qué ha de extrañarnos! si hasta en la carcajada enorme de Rabelais discierne una "filosofía" de contornos definidos que establece como postulado la bondad de la naturaleza; opone la infalibilidad de sus instintos a cualquier intento de encauzarlos; y levanta, frente a la eterna moral del esfuerzo y del sacrificio, una otra que la contradice en todos sus puntos y que adecuadamente resume el precepto único de la abadía de Thélème: *Fais ce que voudras...*

Con mayor razón, "si la literatura es seria, implica, decía Renan, un sistema (?) sobre las cosas divinas y humanas". Es así como ha podido disertarse sobre el tomismo de Dante (9), sobre la "filosofía" de Cervantes (10), de Lamartine (11) y de muchísimos otros literatos. Es así como, uno de los jefes del neocriticismo, Renouvier, "el Kant francés", consagró un volumen entero a extraer una filosofía de la obra genial e incoherente, estúpida y desmesurada de Víctor Hugo, príncipe de las letras reputado por "su incapacidad de pensar". Es así también como, el poeta Paul Valéry, que declaraba en sus *Entretiens* con Lefèvre, no pertenecer al gran linaje filosófico, es sin embargo afiliado, por Thibaudet, al bergsonismo; e incluido entre filósofos profesionales en la última edición de *La Filosofía francesa contemporánea* de Parodi, donde se cita el admirable *Eupalinos*. Más aún: la "triste filosofía" del autor de *La Jeune Parque*, su agnosticismo, que en ciertos momentos provoca por contraste el estremecimiento de lo divino, es recordada por Sertillanges en las notas técnicas al tratado más metafísico de la Suma Teológica.

(9) M. CORDOVANI: *Tomismo Dantesco*, en *Xenia Thomistica*; III, págs. 309-326, Roma 1925. — G. GENTILE: *I problemi della Scolastica e il pensiero italiano*, primera conferencia, números 4, 6 y 7, Bari, 1923. — F. OZANAM: *Dante et la philosophie catholique au treizième siècle*. (*Œuvres complètes*, t. IV). — E. BULLOUGH: *Dante, the poet of St. Thomas*, Cambridge, 1925.

(10) "Si bien en Cervantes no aparece la filosofía como indagación ordenada y sistemática, lucen en sus obras rasgos que deben ser recogidos para conocer el sentido filosófico de su edad". — F. DE PAULA CANALEJAS: *Estudio de la historia de la filosofía española*, citado por AMÉRICO CASTRO: *El pensamiento de Cervantes*, pág. 10, Madrid, 1925.

(11) M. CITOLEUX: *La poésie philosophique au XIXe. siècle: Lamartine*.

Ahora bien; entre los diferentes géneros literarios, alguno puede ser considerado, objetivamente, como más “filosófico” que otro, es decir, como mejor receptor de filosofía latente.

Aristóteles, estimaba que la poesía es algo más filosófico y más serio que la historia, porque la poesía se ocupa más de lo universal y la historia se ocupa solamente de lo singular. (12).

El apólogo, la parábola, la sátira, la epístola, nos aproximan a la ética y toda filosofía moral presupone una metafísica o se resuelve en ella.

La crítica, si no se la rebaja a una subalterna vigilancia en la república de las letras, si no se la reduce a “camarista de las musas”, empalma con la filosofía, en la estética; debe afirmarse en una filosofía del arte. No puede limitarse a suministrarnos una obra artística, una variante o reproducción de la que juzga: “La crítica de una obra poética no puede ser otra poesía. Lo que en el poeta está como sentimiento y como imagen tiene que estar en la crítica como concepto y teoría” (13). El crítico no es *artifex additus artificii* sino *philosophus additus artificii* (14). Por otra parte, es común que el crítico aproveche la oportunidad que le brindan obras y autores, para emitir, siquiera sea concisamente, sus ideas fundamentales acerca de los más elevados problemas, cuando no lleva, como Taine, el designio formal de “hacer de la crítica literaria una investigación filosófica.” (15).

En lo que atañe al ensayo, nuestro problema se simplifica y casi pierde su interés a causa de la índole mixta de dicho género: ciencia convertida en literatura. “El ensayo, escribe Andrenio, es una filosofía popular y literaria, que casa la meditación con el sueño y la viste de metáforas, como hacen los poetas con sus fic-

(12) ARISTÓTELES: *Poética*, IX, 1.

(13) JOSÉ ORTEGA Y GASSET: *El Espectador*, 2.^a edición, t. I, pág. 177, nota, Madrid, 1921.

(14) BENEDETTO CROCE: *Nuovi saggi di Estetica*, pág. 82, Bari, 1920. — Véase en el mismo volumen, el ensayo VI — *la crítica literaria como filosofía* — en el que Croce combate la opinión según la cual, la crítica literaria, para juzgar lealmente y con desenvoltura, debe huir de todo aquello que tenga carácter filosófico; y llega a la conclusión de que “la filosofía es absolutamente indispensable en la crítica literaria”.

(15) Con las palabras transcriptas, Taine, al comenzar su carrera de escritor, — pues ellas pertenecen a la tesis que sobre las fábulas de La-fontaine presentó a la Sorbona, — anunciaba una resolución que, en verdad, supo cumplir en sus trabajos ulteriores.

ciones. Los mejores ensayistas son poetas de las ideas y de la historia." (16).

III

Pero muy errados andaríamos, si creyéramos poder extraer de la obra del mero hombre de letras, un "sistema" filosófico coherente, con sus afirmaciones lógica y estrechamente encadenadas, una de esas construcciones abstractas que edifican con rigor técnico los filósofos de profesión (17).

No; en la generalidad de los casos, sólo es posible expresar de la obra literaria, conceptos filosóficos descosidos, dispersos; y, al buscar su trabazón, débese proceder con especial cuidado para no introducir entre los mismos un nexo fingido o arbitrario. Sería extremar las cosas, hablar a este respecto de "sistema", como lo es también a propósito de las verdades del sentido común. Posee el sentido común, la solución cierta de los grandes problemas filosóficos, pero de una manera confusa y asistemática; no puede clasificar sus afirmaciones y subordinarlas en un cuerpo de doctrina; ni siquiera sospecha las dificultades, las contradicciones aparentes que van a surgir de la aproximación de esas nociones elementales que le parecen tan simples (18).

Tampoco cabe esperar una respuesta a todos los problemas fundamentales.

(16) EDUARDO GÓMEZ DE BAQUERO: *La prosa periodística y el ensayo*, en "El Sol", de Madrid, 1.º Agosto de 1926.

(17) León Daudet, censura a Renouvier, con su vehemencia acostumbrada, haber incurrido en ese error en el libro ya citado sobre la filosofía de Hugo: "C'est lui (Renouvier) encore qui, pour sauver le romantisme agonisant, imagine de prêter à Victor Hugo un système cohérent de philosophie: Or Hugo (on le sait aujourd'hui) était avant tout, un grand sexuel du type verbal, chez qui une raison rabougrie, et comme obnubilée, ne tenait plus que par le pilotis d'un immense orgueil. L'ouvrage par lequel Renouvier essaie de masquer cette évidence est d'un impayable comique, sous les lugubres dehors habituels a ce pense-faux": *Le stupide XIX.º siècle*, pág. 166, Paris, 1922.

(18) R. GARIGOU-LAGRANGE: *Le sens commun*, 3.ª edic., pág. 89, Paris 1922.—A. FRANCESCHI: *Ensayo sobre la teoría del conocimiento*, pág. 114. La Plata, 1925. Croce, citado por éste, bien dice en su estudio sobre Hegel que las verdades del pensamiento ingenuo, "non sono verità compiute, perché si trovano non congiunte, ma poste l'una accanto all'altra: c'è la giustapposizione, manca il sistema".

Difícilmente, como bien se comprende, podrán ni ser aludidas en la obra literaria, una serie de cuestiones que revisten innegable importancia pero cuyo interés escapa al que no haya pasado por un largo noviciado en las severas disciplinas filosóficas. Tal sucede con no pocos temas metafísicos.

Por el contrario, los problemas de la filosofía moral, constituyendo una preocupación humana más directa y punzante, predominan en el subsuelo de la obra artística, permitiéndonos desprender de ella una manera de concebir la vida; de resolver las cuestiones que se plantean sobre nuestro fin postrero, sobre la naturaleza, valoración y reglas de nuestros actos, sobre los deberes que conciernen a nuestro bien y al ageno.

Finalmente, nada más natural que la obra literaria nos permita inferir la orientación estética, la concepción que del arte y de sus primeros principios se ha formado el escritor. "Es posible componer un tratado de estética afirmativa sin más documento que la obra de arte que nos dejaron las pretéritas culturas, pues en esa obra está implícita la teoría que guió, consciente o inconscientemente, a los creadores de la forma peregrina" (19).

Cabe asimismo apuntar que, esos conceptos filosóficos, de ordinario no se hallan enunciados explícitamente en la obra literaria, sea porque el autor los ignora o no se da cuenta cabal de ellos, sea porque los encubre con propósito artístico: Renán, si la memoria no me es infiel, es también quien aseguraba que la maestría del escritor consiste en tener una filosofía y en ocultarla, de modo que el lector vea los arroyos que embellecen el paraíso mas no los hontanares de donde brotan.

A primera vista parece extraordinario que pueda darse el caso de un hombre de letras sin conciencia clara y distinta de la filosofía sedimentada en su obra; trátase, no obstante, de un fenómeno común, en orden al cual, vale la pena de registrar los siguientes testimonios.

"Con frecuencia se me pinta, manifiesta Rabindranath Tagore, como filósofo, con la idea equivocada de que he recibido instrucción especial y técnica en filosofía, lo cual no es verdad. No es posible negar que, como ocurre con la mayor parte de los

(19) JORGE MAX ROHDE: *Las ideas estéticas en la Literatura Argentina*, I, pág. 16, Buenos Aires, 1921.

escritores, los pensamientos y sentimientos expresados en mi obra tienen su fundamento filosófico. Pero ese fundamento, ese cimiento, está necesariamente oculto para el morador de la casa, y se requiere una educación profesional para conocer su estructura y constitución. Me ha resultado curioso descubrir, leyendo la obra de un catedrático de la India, que yo, poeta inveterado, poseo una filosofía oculta bajo mi poesía. Pero esto no debe causar sorpresa, porque en la India la filosofía fluye disuelta en la atmósfera espiritual del pueblo y yo mismo al fin me he dado cuenta de que, inconscientemente, he venido desde el principio amoldando mis pensamientos y mi vida a la enseñanza filosófica de los Upanishads" (20).

¿Acaso sé yo cuál idea traté de expresar en el *Tasso*? decía Goethe a sus contertulios en la noche del 6 de mayo de 1827. Me preguntan "qué idea pretendí encarnar en mi *Fausto*. ¿Cómo si yo mismo lo supiera y pudiese declararlo!" (21).

IV

Delicado es el trabajo requerido para poner al descubierto el cimiento filosófico de la obra literaria; y austero, por añadidura, pues ahoga el placer estético al disociar lo que en el arte es inseparable. Quien lee el *De rerum natura* como si estudiase una monografía sobre Epicuro, no puede experimentar, al mismo tiempo, la delectación que la belleza poética produce.

En efecto, si bien el goce de la contemplación artística es, antes que nada, intelectual, — *pulchrum respicit vim cognoscitivam* (22) — la intuición de la belleza está en el extremo opuesto del conocimiento de la verdad científica: en la percepción de lo bello, la inteligencia aprisiona lo inteligible en lo sensible y por lo sensible, sin discurso ni abstracción. De ahí que, desde el instante en que para abstraer y razonar, abandonamos la contemplación del objeto artístico en su intuición sensible, ahuyentamos también el goce estético.

(20) RABINDRANATH TAGORE: *La libertad*, en "Valoraciones", pág. 227, Enero de 1925.

(21) ECKERMANN: *Conversaciones con Goethe*, III, págs. 166-167, Madrid, 1920.

(22) S. TOMÁS: *Summa Theol.*, I, q. 5, a. 4, ad 1.

¿Con qué fin, entonces, llevar a cabo esa dolorosa exploración en la obra de arte, en vez de dejar a la inteligencia que, apartada de su habitual esfuerzo de abstracción, goce apaciblemente de la claridad del ser, “como el ciervo bebe en el manantial de agua viva.”?

No puede pensarse que sea con el de perseguir toda delectación estética, movidos por un rigorismo ultrajansenista. El exquisito deleite que el arte produce, prepara y conduce insensiblemente al hombre, a las delectaciones más profundas y más nobles del espíritu, desprendiéndolo de los placeres puramente materiales que le son comunes con la bestia: no se puede vivir largo tiempo sin delectación, de suerte que, proscribiendo las del espíritu, se cae en las corporales como enseña Santo Tomás siguiendo al Filósofo (23).

La utilidad de la penosa labor de disección, consiste en que pone al desnudo el centro nervioso hacia el que converge toda la obra del escritor; nos revela sus ideas maestras, aquellas que condensan las demás a su alrededor, y en cuya ausencia, la obscuridad, confusión e inestabilidad, irrumpen en el espíritu, entregándolo a los más diversos y contradictorios influjos.

“come penna ad ogni vento”. (4)

La filosofía que hay debajo de toda literatura, la idea de la naturaleza y de la vida anclada en el fondo de cada obra de arte, decía Taine, dirige al poeta; que lo sepa o no, él escribe para tornarla sensible, y los personajes que forja como los acontecimientos que coordina, sirven únicamente para exhibir la sorda concepción creadora que los suscita y los une (25).

Además, el conocimiento del motor íntimo, de las ideas rectoras de una obra literaria, perfecciona la aptitud para percibir su belleza. Si es verdad que la investigación que proporciona ese conocimiento, no puede coincidir con el acto mismo de percepción de la belleza, puesto que éste se realiza sin discurso y sin esfuerzo

(23) *Summa Theol.*, II-II, q. 35. a. 4. ad 2: “illi qui non possunt gaudere in spiritualibus delectationibus transferunt se ad corporales, secundum Philosophum, in X *Ethic.*”. — II-II, q. 119, a. 1, ad 3: “quia non delectantur in bono virtutis, quærunt sibi delectationes corporales”.

(24) DANTE: *Paradiso*, V. 74.

(25) TAINÉ: *Histoire de la Littérature Anglaise*, 15.^a edic. t. I, pág. 207, París, 1921.

de abstracción, no es menos cierto que ella prepara eficazmente a la inteligencia para que mediante la intuición sensible, aprehenda mejor lo inteligible resplandeciente en la obra de arte.

Sin que sea preciso decir con Scartazzini que la Suma Teológica no debe faltar nunca en la mesa del lector de la Divina Comedia, no me parece contestable que, quien conozca la filosofía que circula en los cantos del sublime Florentino, — y que no difiere substancialmente de la del “buen frate Tommaso”, — se encuentra, en igualdad de condiciones naturales - *coeteris paribus*, — mucho más apto que quien la ignora, para apreciar la belleza inmarcesible de la trilogía dantesca.

V

Horacio aconseja al poeta, si aspira a que sus versos no sean frivolidades armoniosas — *nugae canorae* — que recurra en demanda de su materia o substancia, a las doctrinas filosóficas:

Scribendī recte sapere est et principium et fons:
Rem tibi Socraticae poterunt ostendere chartae;
 Verbaque provisam rem non invita sequentur. (26)

En realidad, de la filosofía como de una fuente común de vida, las bellas artes se han acostumbrado a extraer el espíritu que las anima y el material sobre el cual se afana el artista, cuya excelencia, por supuesto, contribuye a la perfección de la obra. La inquietud por los eternos problemas trascendentales, ha sido y será siempre la savia vivificante de la literatura, su gran proveedora de sublime (27).

(26) HORACIO: *Ad Pisones*.

(27) Al no descubrir esa inquietud en América, escribía, apenado, en 1906, don Miguel de Unamuno: “Lo más de su literatura, casi toda ella, me produce el efecto de algo que está en el aire, sin sostén. Y es, sin duda, por la falta de hondas preocupaciones filosóficas y religiosas. Parece como si los más de los que por esos pagos escriben, no se hubiesen preocupado nunca de veras, — con el corazón y no como de curiosidad, — de los eternos y pavorosos problemas del por qué y el para qué, de dónde venimos, qué somos y adónde vamos. La inquietud religiosa, el resorte de todo lo grande duradero, no parece existir ahí. O rutinarios ortodoxos, católicos por inercia, o indiferentes más o menos *alcanizados* (me refiero a la biblioteca Alcan). Sarmiento, el más genial pensador hispano-americano, parece no tuvo la inquietud de los grandes problemas; nunca se estremeció el tuétano de su alma al pensar que al morir se pudiese ser para siempre”: *Biblioteca de difusión científica del Museo de la Plata*, t. III, pág. 40, Buenos Aires, 1908.

Una constante experiencia comprueba que, como observaba León XIII en una encíclica famosa, las artes liberales han florecido principalmente, cuando la filosofía mantenía incólume su prestigio y su sabiduría; y que, por el contrario, han languidecido, descuidadas y casi olvidadas, cuando la filosofía ha decaído cargada de errores y de ineptias (28).

Conviene al poeta entrar en la escuela del filósofo, no para crear filosofía: "la abeja no hace el polen"; sino para nutrir substanciosamente el espíritu, y luego, olvidando las fórmulas técnicas, desplegar libremente las alas en el etéreo reino del ensueño.

A la filosofía únicamente le está permitido infiltrarse en la obra literaria, penetrarla, mas no constituir en ella, especial materia de investigación, disertación o defensa. Sobre todo, no se compadecen con la poesía, las exigencias intelectuales, el aparato dialéctico de la razón razonante.

El arte, dentro de su dominio, tiene por fin exclusivo la obra misma y su belleza; no tolera ningún elemento extraño — filosofía, religión, etc., — que pretenda influir directa y deliberadamente sobre aquélla, introduciendo en su elaboración un fin que no es el suyo. Idéntica objetividad debe presidir el trabajo del sabio y del artista, en el sentido de que, la verdad y la belleza, respectivamente, han de ser sus únicas preocupaciones.

Si el artista, creador de belleza, se estima investido, simultáneamente, de una misión doctrinal, lo que haga para llenar directamente esta última, ha de parar en detrimento de su arte. Cuanto mayor sea la dependencia inmediata de la obra literaria con respecto a este propósito extrínseco, tanto menor será su valor puramente artístico el que puede llegar a anularse por completo.

(28) LEÓN XIII: Encíclica *Aeterni Patris* del 4 de agosto de 1879: "Facto et constanti experientia comprobatur, artes liberales tunc maxime flourisse, cum incolumis honor et sapiens iudicium philosophiæ stetit; neglectas vero et prope oblitteratas jacuisse, inclinata atque erroribus vel ineptiis implicita philosophia". —LUCIEN ROMIER, en un celebrado libro, *Explication de notre temps*, págs. 142-145, París, 1925, considera al relajamiento filosófico como la causa original de la impotencia artística; recuerda que todos los siglos de verdadera creación, edificaron sobre firme roca filosófica; y que, por una consecuencia lógica, las civilizaciones filosóficas fueron civilizaciones de arte.

Toda tesis, dice Maritain, — uno de los representantes más prestigiosos del neo tomismo, — en su profundo y luminoso breviarío de estética, “sea que pretenda demostrar, sea que pretenda emocionar, es para el arte un aporte extraño y por tanto una impureza. Ella impone al arte, en su esfera propia, es decir, en la producción misma de la obra, una regla y un fin que no son los suyos; impide que la obra de arte proceda del corazón del artista con la espontaneidad de un fruto perfecto; delata un cálculo, una dualidad entre la inteligencia del artista y su sensibilidad, que el arte precisamente quiere unidas” (29).

Goethe solía decir al buen Eckermann, que Schiller nunca había sido menos poeta que cuando había pretendido ser filósofo.

Cuando Lucrecio refuta a Heráclito, Empédocles y Anaxágoras y les opone la cosmología de Epicuro, explicando la existencia de corpúsculos primitivos e indestructibles, de átomos animados de un movimiento eterno, cuyo concurso fortuito da nacimiento al universo, es un mero versificador, no el inmenso poeta que admiramos cuando, por ejemplo, evoca a la Naturaleza increpando al hombre que gime ante la aproximación del término fatal, acosado aún por el apetito insaciable de vivir.

Parejamente, las Geórgicas nos encantan cuando Virgilio olvida un poco la ciencia agronómica que ha bebido en los tratados de Nicandro, de Catón o de Varrón y abandona su propósito de enseñarnos el arte de producir las rientes cosechas y de multiplicar el ganado, para cantar la dicha sencilla del habitante de los campos, ajeno a los placeres artificiales de la riqueza, alejado de las discordias, de las ambiciones y de los gritos insensatos del Foro; o la vida apacible del anciano de Tarento, en aquellos lugares, próximos a las altas torres de Ebalia, donde el Galleso de negras ondas riega la mies que amarillea...

Y no se nos objete que, al sostener que el literato debe independizarse de toda tesis, — filosófica, religiosa, etc., — nos con-

(29) JACQUES MARITAIN: *Art et Scolastique*, pág. 91, París, 1920. El autor llama tesis — pág. 90 — “a toda intención extrínseca a la obra misma, cuando el pensamiento que anima esa intención no trabaja en la obra por medio del habitus artístico movido instrumentalmente, sino que él se yuxtapone a este habitus para influir directamente sobre la obra; entonces la obra no es producida íntegramente por el habitus artístico y toda entera por el pensamiento así animado, sino parte por el uno y parte por el otro, como una barca es tirada por dos hombres”.

tradecemos y aislamos al artista del hombre que es al mismo tiempo, hombre que cree o filosofa. Nada más lejos de nuestro espíritu que esa detestable separación: el artista es uno con el hombre que cree o filosofa, pero sólo el primero debe aplicarse a la obra, de manera que ella, tomada objetivamente, sea hecha nada más que para su propia belleza. Precisamente porque el artista es uno con el hombre que cree o filosofa, la obra así producida, será toda íntegra tanto de éste como de aquél (30).

“Los constructores de catedrales no se proponían ninguna tesis. Eran, según la bella frase de Dulac, “hombres que se ignoraban”. No querían, ni demostrar las conveniencias del dogma cristiano, ni sugerir por algún artificio, una emoción cristiana. Creían, y tales cuales eran, operaban. Su obra revelaba la verdad de Dios, pero *sin hacerlo de intento*, y porque ella no lo hacía de intento”. (31).

VI.

Siguiese de lo dicho que el literato, *en tanto que artista*, no debe ser juzgado por el valor filosófico del núcleo de ideas medulares que orientan su obra.

Debemos precavernos de la incomprensión propia de la crítica que Croce llama “intelectualista”, que valora los progresos artísticos en la medida de los filosóficos; conoce de Dante, la filosofía y no la pasión; juzga débil a Ariosto porque encuentra en él una filosofía endeble; a Tasso, más serio, porque su filosofía es más seria; y contradictorio, dentro de su pesimismo, a Leopardi. “Bien podrá hacerse la crítica de la filosofía subyacente en el poema de Dante; pero aquella crítica penetrará, como por una mina, en el subsuelo del arte dantesco, y dejará intacto el suelo, que es el arte. Podrá Nicolás Maquiavelo desarraigar el ideal político dantesco, recomendando como galgo libertador, no

(30) “No separéis vuestro arte de vuestra fe (o de vuestra filosofía) como haría un político falaz. Pero dejad distinto lo que es distinto. No ensayéis de confundir por la fuerza lo que la vida une tan bien. Si de vuestra estética hiciéseis un artículo de fe, perjudicaríais vuestra fe. Si hiciéseis de vuestra devoción una regla de operación artística, o si convirtiéseis el cuidado de edificar en procedimiento artístico, dañaríais vuestro arte”. MARTAIN, op. cit., pág. 94.

(31) *Ibidem*, pág. 92.

ya un emperador o un Papa extranjeros, sino un tirano o un príncipe nacionales; pero no habrá extinguido el lirismo dantesco de aquella aspiración". (32).

Aristóteles no fué, por cierto, ningún laxista, al punto que, Tomás de Aquino, pudo en magnífica e impecable síntesis, integrar al cristianismo el ideal helénico de la vida humana expuesto en la *Ética a Nicomaco*. Sin embargo, cuando de arte se trata, en sus juicios críticos de la *Poética*, jamás se detiene Aristóteles en el contenido moral de la obra literaria: a Eurípides no le reprocha bajeza en su realismo, ni haber pintado viciosos a los hombres, obrando por motivos abyectos, ni haber descripto complacientemente las seducciones del deseo y las turbaciones de los sentidos, sino errores artísticos, como el desenlace de *Medea* que en lugar de provenir de la fábula misma, del desarrollo de la acción, se obtiene con la intervención del Sol que oficia de *deus ex machina*; lo que elogia en Sófocles, es la estructura sabia de sus dramas, no la rectitud de sus enseñanzas morales.

Hasta las ideas filosóficas del escritor que más se emparentan con su arte, es decir, las ideas estéticas, pueden ser equivocadas, y, no obstante, para juzgar al poeta en sí mismo, sería radicalmente insuficiente atenerse al error de aquellas. "Un filósofo, si su sistema es falso, no es nada, porque entonces no puede decir verdad, sino por accidente; un artista, si su sistema es falso, puede ser algo, y algo de grande, porque puede crear belleza a pesar de su sistema y a despecho de la inferioridad de la forma de arte en que se mantiene". (33).

La belleza no está siempre en función del grado de verdad ni de bondad: un gran moralista, un lógico eximio, pueden ser mediocres artistas; un espléndido poeta puede ser un mal filósofo.

Solamente en Dios todas las perfecciones se identifican según su razón formal, mientras que "en las cosas de esta tierra, la verdad, la belleza, la bondad, etc., son aspectos del ser, *distintos según su razón formal*, y lo que es *verdadero simpliciter* (absolutamente hablando) puede no ser *bueno* o *bello* sino *secundum quid* (desde un cierto punto de vista), lo que es *bello simpliciter* puede no ser *bueno* o *verdadero* sino *secundum quid*... Es por esto

(32) B. CROCE: *Nuovi saggi di Estetica*, págs. 63-64.

(33) J. MARITAIN: *Art et Scolastique*, pág. 145, nota 90.

que la belleza, la verdad, la bondad (el bien moral) gobiernan esferas distintas de la actividad humana, cuyos posibles conflictos sería vano negar a priori bajo pretexto de que los trascendentales están indisolublemente ligados los unos a los otros: principio metafísico perfectamente exacto pero que requiere ser bien comprendido". (34).

El literato, pues, en tanto que artista, debe ser juzgado exclusivamente como tal; pero nada impide que, en cuanto a sus vistas de conjunto, a las ideas dominantes que informan su obra, a lo que, en una palabra, hemos llamado su "filosofía", sea juzgado *sub ratione veri*. Importa, sí, respetar las distintas perspectivas y no confundir los criterios, de la misma manera que S. Tomás nos enseña a distinguir cuidadosamente el pecado del artista del pecado del hombre (35).

El filósofo no puede examinar una producción literaria, *en cuanto obra de arte*, valiéndose de un criterio exclusivamente ético, pero le está permitido juzgarla, en cuanto atañe a la moral, censurando, por ejemplo, la concepción de la vida que de ella fluya. Y no sólo le está permitido, sino que es su obligación: el error debe ser combatido en cualquier parte en que se encuentre, especialmente, por ser más nocivo, allí donde el arte lo hace amable al comunicarle el resplandor de lo bello que atrae el deseo en pos de sí: *pulchrum trahit ad se desiderium*.

REGINALDO DE LUCA.

Tucumán, 6 de mayo de 1927.

(34) *Ibidem*, pág. 138, nota 65.

(35) S. TOMÁS: *Summa Theol.*, I-II, q. 21, a. 2, ad 2. Siendo el pecado una desviación del ser con respecto a su fin, en la obra de arte puede cometerse dos especies de falta: una, cuando ella se aparta del fin particular propio a la misma y que se ha propuesto el artista; y otra, cuando ella se aparta del fin común de la vida humana. La primera es imputable al artista en su carácter de tal y la segunda al hombre como hombre: "Unde ex primo peccato culpatur artifex in quantum artifex; sed secundo culpatur homo in quantum homo".

UNA MIRADA

LA perdí de mi vida: en vano en los plurales
Rostros, el fulgor busco de su fluido divino.
No hay copias de sus ojos; tan sólo un hombre vino
Con ellos a la tierra; no hay pupilas iguales:

Redondo el globo blanco, mundo que anda despacio,
Y la pupila parda, cavado pozo oscuro,
Y la cuenca, terrible: (leños de nervio impuro;
Pretextos de que nazca la llama y logre espacio)

No más bellos que suelen tantas bellas pupilas...
¡Tantas!...: si las prendieran en desusadas filas
Como collar del mundo, serian su atavío.

Pero lo que adoraba no es lo mejor: yo busco
Un modo de asomarse; el luminoso y fusco
Resplandor de dos únicos orbes; lo que era mío...

ALFONSINA STORNI.

LA OBRA DE MONNER SANS EN NUESTRA LENGUA (1)

EN la historia del castellano en la Argentina, la figura de Monner Sans se alza, enhiesta y gallarda, representando una lucha y un triunfo. Un pintor de batallas y de victorias no puede hacer revivir al héroe, en toda la realidad de su grandeza, si no lo presenta de relieve, sobre el campo del combate como fondo, y con la expresión del vencedor como aureola. Debo hacer como el pintor si quiero hacer revivir ante vosotros, con su particular característica, a esta personalidad de luchador triunfante; debo empezar por trazar el fondo de su cuadro, el campo de la cultura del habla, en el que, durante casi cuarenta años, libró su lucha y alcanzó su triunfo.

La base de nuestra cultura es la heredada tradición hispana; pero su estructura tiende a desarrollarse con caracteres propios, en armonía con nuestra idiosincrasia de pueblo nuevo, libre de atavismos constringentes; y por eso, en cuanto a las instituciones sociales, hemos tenido que realizar un esfuerzo de renovación, de adaptación y de creación, no poco considerable. Lograda en 1862 la organización nacional definitiva, al cabo de cincuenta años de ensayos infortunados, trágicos a veces, y organizado también el desarrollo económico, al fin podemos entonces emprender la obra de organización de la cultura: erigiendo las instituciones destinadas al estudio de las ciencias, suprema conquista de nuestra inteligencia, y también al de las artes, sublime floración de nuestro ingenio. Al iniciarse esta obra se tropieza de inmediato con la cuestión de la lengua, porque la lengua es el instrumento indis-

(1) Conferencia leída en el acto público que en homenaje a D. Ricardo Monner Sans realizó el Ateneo Ibero-Americano el 11 de junio de 1927 en el aula magna del Colegio Nacional de Buenos Aires.

pensable de la cultura. Permitidme una digresión necesaria en este punto.

Habéis observado, señoras y señores, que en el reino animal hay una escala de voces que, en cuanto a intensidad, va desde el leve piar del polluelo hasta el bramido cavernoso del león; y que, en cuanto a tonalidad, va de lo desagradable a lo agradable: empieza en el rebuzno y el relincho, y refinándose cada vez más, en ronquido, en gruñido, en aullido, en chillido, acaba en el arrullo y el gorjeo de las aves gárrulas y canoras. Así también en la especie humana hay lenguajes que empiezan en los ronquidos y chasquidos de los hotentotes, en los gruñidos y silbidos de otros salvajes, y refinándose cada vez más, acaban en las modulaciones musicales de los idiomas europeos. Pues bien: de la misma manera, en toda lengua de pueblo civilizado hay una escala de expresiones, que empieza en el mascullar y el barbullar de los rústicos, y refinándose cada vez más, al pasar de lo rústico a lo plebeyo, de lo plebeyo a lo vulgar, y de lo vulgar a lo noble, acaba en la dicción clara y fluída del orador disertó. Y esto es así porque, como el hombre se diferencia de todos los demás seres de la creación por la circunstancia de que es el único de ellos que no está conforme con su condición de animal, y se ha propuesto serlo cada vez menos, con la esperanza de que algún día dejará de serlo totalmente, he ahí que se ha desarrollado en nosotros, en el curso de unos diez mil años, un instinto que nos incita a refinar constantemente nuestros modos naturales, a tal punto que, aún entre nosotros mismos, ha llegado a establecerse una emulación que nos induce, a los que formamos cierta clase en la sociedad, a distinguirnos del común de las gentes, por la figura, por los modales, por el habla. Y para distinguirnos por el habla hemos creado, dentro de cada idioma, lo que se llama la lengua culta; y ahí tenéis, señoras y señores, cómo y por qué el cultivo de la lengua es una de las bases constitutivas de la cultura social.

Decía que, al iniciarse entre nosotros la organización de la cultura, se tropieza de inmediato con la cuestión de la lengua; porque este medio imprescindible para la difusión de la ciencia, y poderoso recurso de arte, y signo inequívoco de la condición social, aparece desorganizado entonces entre nosotros. La influencia francesa, impuesta por la cultura, ha desnaturalizado nuestro

castellano escrito, y el contacto demasiado íntimo de las clases altas con las bajas, impuesto por la política, ha vulgarizado el habla de nuestra gente decente. Surge entonces, como exigencia imperiosa de la cultura, la necesidad de restablecer la lengua culta. Pero esto piensan los reflexivos, y los imaginativos tienen otra idea... los adorables imaginativos, ese Quijote, mitad del alma nuestra, que tanto trabajo da a Sancho, la otra parte... Las irregularidades de nuestro castellano los inducen a creer que en este país se está formando un idioma privativo... ¡gloriosa empresa patriótica sería la de favorecer su desarrollo para que los argentinos pudieran distinguirse en el mundo por una lengua propia y exclusiva... y a poco andar, en 1876, anuncian la preparación de un diccionario del "lenguaje argentino", obra que se redujo a un prospecto con 12 palabras de muestra. Mientras los soñadores, con Rafael Obligado al frente, se entretienen en esto, los prácticos dan comienzo a la reorganización de la lengua culta ajustando la ortografía a la de la Academia española, porque en este punto acaba por prevalecer la doctrina de la uniformidad, predicada por Marcos Sastre, sobre la teoría de la simplificación, sostenida por Sarmiento; pero en lo principal, en cuanto al léxico y a la sintaxis, la empresa de restauración de la lengua culta se paraliza por falta de maestros aceptables: se ha descartado por rancio el modelo arcaico de los clásicos castellanos, se repudia por afectado el estilo hiperbatónico y pomposo que está de moda entonces entre los escritores españoles, y la situación es de expectativa; cuando, de pronto, la dificultad se resuelve felizmente y de una manera inesperada. El régimen opresivo que precedió en España a la revolución de 1868 primero, y después la caída de la república en 1874, obligan a expatriarse a buen número de intelectuales españoles, que llegan al Plata y son recibidos con palmas, especialmente en Buenos Aires, donde encuentran, en el magisterio y en el periodismo, sus medios de vida más adecuados.

Empiezan a actuar entonces en nuestra prensa, alentados por Benito Hortelano que desde Caseros está en ella, Casimiro Prieto, Romero Jiménez, López Benedito, Rafael Barreda, Martínez Villergas, Enrique Ortega, Carlos de Egozcue, Rafael Calzada, López de Gomara, y más tarde, Enrique Frexas, Eustaquio Pelli-

cer, Federico Leal, Javier Santero, Carlos Malagarriga, Ricardo Fors, Severiano Lorente, Julián de Vargas, Poleró Escamilla; mientras se esfuerzan en el aula José María Torres, Santa Ollala, López Lorenzo, Salvador Alfonso, Bernardo Troncoso, Gregorio Martí, Cayetano Aldrey, Baldmar Dobranich, y más tarde Hidalgo Martínez, Benigno Martínez, Monner Sans, Moreno Godínez, García Velloso, Atienza Medrano, Vera González. Lo que nuestra cultura debe a esta pléyade, que nos auxilió en la obra de adaptar el castellano a la modalidad argentina, y lo que le debe también nuestra técnica literaria, no ha sido escrito aún; presento la cuenta a nuestros historiadores de la literatura y de la cultura para que salden su deuda con esos argentinos de adopción, que confirmaban cordialmente a nuestro lado el imperial apotegma de Casimiro Prieto: "España está donde se habla el castellano, y donde se habla el castellano está mi patria."

En las redacciones de los grandes diarios se establece entonces verdadera camaradería entre el escritor porteño y el escritor español; y en la antigua sala de profesores de este Colegio Nacional, un vínculo también de compañerismo liga a los catedráticos españoles con sus colegas argentinos. Un sociólogo dirá que la afinidad de raza, la comunidad en el concepto ideal de la vida, y por tanto en los anhelos, en los gustos y en las costumbres, era lo que llevaba a esa unión; un filólogo tiene que decir que la lengua era el agente de ella, porque la lengua en sí misma, con la razón que entrañan sus vocablos, la sensibilidad que muestran sus giros, y el arte que desarrollan sus sonidos, es el reflejo completo del alma humana; y por eso la unidad de lengua lleva a los hombres necesariamente a la armonía de formas en el pensar, en el sentir y en el idear; y de ahí la mutua simpatía. Corto aquí esta reflexión un poco trascendente, y vuelvo a los hechos de la historia. Al fin las instituciones culturales quedan organizadas, y la lengua entra en la vía del refinamiento. Pero no todo es trillado en esa vía; hay quien hace rodar piedras sobre ella, y a cada paso se tropieza con las puntas y las aristas que a ese avance opone la incultura; además, aquella idea del idioma privativo ha ido tomando cada vez más cuerpo, a causa de que el espíritu nacionalista, al reaccionar violentamente contra la irrupción cosmopolita,

ha recogido esa idea y ha hecho de ella el estandarte de su campaña criollista en las letras. Y allá por 1889, cuando la cuestión llamada del idioma nacional entra en su momento crítico, llega acá Monner Sans; probablemente con tantas esperanzas como incertidumbres acerca de lo que va a ser de él, y seguramente muy lejos de figurarse ni la lucha que iba a emprender ni el triunfo que iba a lograr.

Desde el primer momento su actividad es múltiple: se inicia como docente en el colegio Lacordaire y como publicista en el diario *La Nación*, y poco tarda en actuar también como autor y orador. En tanto que empieza así su cuádruple faena, observa que, en la Argentina, el castellano está oscilando entre dos fuerzas opuestas: la criollista que quiere hacerlo particular, típicamente nuestro, y la de la cultura, que quiere mantenerlo general, común para todos; y ambos bandos extreman su porfía: unos se abrazan al gaucho, los otros a la Academia... Todo en Monner Sans: su tradición española, su ideal de cultura, su función docente, su devoción literaria, su conocimiento técnico de la lengua, lo incitan a plegarse al bando conservador interviniendo en la contienda; pero el respeto a sí mismo y a los demás, que era la primera de sus virtudes sociales, le prohíbe inmiscuirse en una cuestión que considera ajena, propia de los argentinos, que sólo a ellos corresponde discutir a causa de su carácter nacionalista; y mientras la cuestión dura, se abstiene de escribir sobre ella entre nosotros. Se limita a estudiar el pleito, a examinar la cosa en disputa, y cuando llega a conocerla, resuelve asumir frente a ambas partes la posición que iba a ser el baluarte de su lucha y la causa de su triunfo. En primer lugar juzga que el lenguaje gauchesco, punto fundamental de la controversia, es un miembro legítimo de la familia castellana, tan castizo como su hermano el andaluz; y dice esto en 1894, antes que Unamuno llegue en el mismo año a idéntica conclusión; luego publica *Minucias lexicográficas* para pedir la incorporación al léxico académico de varias voces argentinas, y para presentar artículos de un vocabulario gauchesco que está organizando. En segundo lugar, juzga que la crítica del lenguaje debe censurar, no los vulgarismos de los ignaros, porque su corrección toca a la escuela, sino las vulgaridades

de los doctos, porque son éstos, y no los otros, quienes estropean la lengua; y entonces escribe, contra esas vulgaridades, sus *Notas al castellano en la Argentina*. Más tarde ataca a la intransigencia purista sosteniendo en *El neologismo* la necesidad de legitimar las voces nuevas, en las que no ve sino los naturales retoños de toda lengua viva. He ahí cómo, en esta lucha suya contra ambos bandos, al dar a cada cual una parte de la razón disputada, ejerció una acción conciliadora, que, aceptada por los unos y los otros, fué su triunfo. Y se explica este triunfo, porque su arma en tal lucha no fué el insostenible dogmatismo del pedante: usó en cierta medida el medio imperativo del precepto, pero prefería el método persuasivo de la demostración, al que lo inclinaba su temperamento bondadoso, primero de sus prendas de carácter; y por eso es que en su obra de publicista, se consagra especialmente al examen crítico de la literatura castellana, y a la compilación filológica, para poner de relieve la riqueza actual y virtual de nuestra lengua, y también su belleza; y de ahí que su producción docente, sobre gramática, lexicografía y pedagogía, represente menor volumen que sus composiciones poéticas, dramáticas y oratorias, y sus estudios históricos, literarios y filológicos; cuantiosa labor que dura casi cuarenta años y que aparece lanzada a los cuatro vientos, esparcida en muchos libros y folletos, revistas y periódicos y diarios, como si hubiera querido sembrar de notas castellanas la Argentina.

Esta difusión extraordinaria de su obra, en tan amplio espacio y en tan largo tiempo, ha dado a Monner Sans entre nosotros una notoriedad que supera en mucho a la de todo otro crítico de la lengua; y ha hecho de él así, por excelencia, el Campeón del Castellano en la Argentina. Por eso he empezado esta disertación diciendo que, en la historia de nuestra lengua, la figura de Monner Sans se alza, enhiesta y gallarda, representando una lucha y un triunfo. Es muy sabido que los hombres de letras hemos tratado a Monner Sans manifiestamente de la misma manera que tratamos al Diccionario y a la Gramática; pero en nosotros, como en todos los humanos, lo ostensible disimula lo recóndito, y por tanto es también muy sabido que no hay un solo escritor entre nosotros que no tenga en su biblioteca un diccionario, una gramá-

tica y las *Notas al castellano en la Argentina*. . . Mucho tiempo ha de pasar antes que se haga evidente, para la generalidad, lo que hasta ahora no hemos visto sino los estudiosos: el alcance social de la obra de Monner Sans, su influencia directa en el cultivo de nuestra lengua; es forzoso que así sea, que este reconocimiento tarde, porque el esfuerzo supremo de la actividad humana que la cultura representa, como que es síntesis selectiva de innumerables tentativas malogradas y bien logradas, no puede dar sus frutos de inmediato en cada caso. Sin embargo, es evidente hoy, hasta para la generalidad de los observadores, el hecho de que ahora cultivamos la lengua con un celo que no hemos tenido nunca antes de ahora; y pregunto si es posible considerar ajeno a este hecho el esfuerzo de quien entre nosotros dedicó su vida entera, con tesón de luchador y con fervor de apóstol, a demostrarnos la riqueza y la belleza del castellano, y a transfundirnos algo siquiera del amor idólatra que tenía él a nuestra lengua.

Señoras, señores: se tacha de parcialidad al juicio contemporáneo: yo tacho de incomprensión al juicio histórico; y afirmo que el móvil y el resultado de nuestros actos no pueden ser conocidos, en toda su verdad e integridad, sino por quienes han vivido con nosotros. Por eso os he hablado como acabáis de oírlo, con decisión y con firmeza; porque creo que el juicio contemporáneo es el único juicio justo, aunque haya en él pasión o interés, puesto que, como muy bien sabemos, la posteridad no está exenta tampoco de pasión o de interés cuando hace sus juicios retrospectivos. La obra social de Monner Sans queda así juzgada, y su valor cultural queda así establecido; y esa obra es ejemplar y es plausible. Hagamos llegar a su autor esta sanción de su esfuerzo. Evoquemos su imagen; llamémosla a este recinto para que reciba nuestro aplauso. . . Ahí está; aparece tal como era: con la figura elegante que el alma artista reviste; el paso elástico del que sabe adonde va; el ademán desenvuelto del que sabe lo que hace; la frente alta de la mente noble; la mirada límpida de la conciencia recta; la sonrisa dulce del corazón sensible; y el nimbo de gloria que circunda al que ha cumplido dignamente su misión personal y social en este mundo. Sea para él nuestro aplauso.

ARTURO COSTA ALVAREZ.

ALFONSO REYES

EN el memorable homenaje que un núcleo de escritores americanos y europeos, tributó en París al ilustre maestro Paúl Groussac, Alfonso Reyes, decía: "Hay hombres en quienes el fermento de vida no se está quieto. En la torre de su espíritu, se abren a un tiempo las cuatro ventanas cardinales y no bien se asoman por una, cuando ya les solicita, no la curiosidad — que son absolutos y entre Dios y ellos no queda intersticio para la simple curiosidad — sino la necesidad imperiosa de las otras tres ventanás del alma. Estos son por derecho propio, ciudadanos del mundo: hombres de frontera, en cuya mente se concilian y son fecundos los sabores y encontrados orgullos de varias razas, de varios pueblos. Parece que los torturara, desde los albores de la conciencia un mal divino."

En realidad, también cabría ajustar la sentencia de los términos a la honda espiritualidad del orador mejicano. Espíritu abierto y sensible a todas las manifestaciones del arte y la belleza, ha logrado madurar en la juventud de la quimera el bello atributo de la fama y de la gracia. Nacido el 17 de Mayo de 1889 en Monterrey, la ejecutoria de su vida, define la victoria de la aptitud creadora y la inteligencia fuerte. Ajeno a las luchas políticas de su patria, la acción de su pensamiento fué enaltecer el abolengo de la cultura nacional.

La serenidad de su disciplina estética, denuncian al escritor completo, de la enjundia clásica y la erudición moderna. Fundador de revistas y creador de libros, ha consolidado el dinamismo del carácter y el ingenio. A los veintitrés años, dice un biógrafo, revelaba la compleja sabiduría de los hombres graves. Poeta, escritor, crítico y pensador, las más variadas facetas del valor mental en la prueba del conocimiento y del trabajo. "Alfon-

so Reyes, señala un contemporáneo, puede considerarse hoy en día, entre la familia intelectual mejicana, como el talento más poderoso y el espíritu más culto y de mayor fuerza dinámica.”

Alfonso Reyes es un hombre de ideas y de sentimientos claros. Todos sus libros, están llenos de bellas sugerencias filosóficas y estéticas. La brevedad es su norma, le interesan las obras fragmentarias, los ensayos aligeros, los artículos prudentes. El mismo, dice: “A juzgar por el aceleramiento de la vida, así como se ha dicho que la revista matará al libro, puede asegurarse que la nota matará al artículo. No se ve, antes de aventurarse en una lectura, si el asunto nos interesa, si la firma nos merece confianza: se vé si ocupa más de tres páginas. Los libros de notas — pulso febril del tiempo — serán la literatura de mañana, y ya casi son la de hoy.”

Podría definírsele como un constructor de paradojas y un forjador de ideales. No le alarma la bravura del siglo, ni la contradicción de las escuelas literarias. A él le apasiona la unidad de la literatura moderna que refleje la fisonomía espiritual de América. Una nación no tiene ciudadanía en el culto de la universalidad. Su *Visión de Anahuac* plasma ese anhelo de restauración artística, porque comprende que “cualquiera que sea la doctrina histórica que se profese (y no soy de los que sueñan con perpetuaciones absurdas de la tradición indígena y ni siquiera fio demasiado en perpetuaciones de la española) nos une con la raza de ayer, sin hablar de sangres, la comunidad del esfuerzo por domar nuestra naturaleza brava y fragosa: esfuerzo que es la base bruta de la historia. Nos une también la comunidad, mucho más profunda, de la emoción cotidiana ante el mismo paisaje natural. El choque de la sensibilidad con el mismo mundo labra, engendra un alma común. La emoción histórica es parte de la vida actual, y sin su fulgor, nuestros valles y nuestras montañas, serían como un teatro sin luz.”

A propósito de este libro, Alfonso Reyes, escribe en *Reloj de Sol*, aquellas alentadoras palabras: “Yo sueño en emprender una serie de ensayos que habían de desarrollarse bajo esta divisa: “En busca del alma nacional.” La *Visión de Anahuac*, puede considerarse como un primer capítulo de esta obra, en la que yo procuraría extraer e interpretar la moraleja de nuestra terrible fábula

histórica: buscar el pulso de la patria en todos los momentos y en todos los hombres en que parece haberse intensificado; pedir a la brutalidad de los hechos un sentido espiritual, descubrir la misión del hombre mejicano en la tierra, interrogando pertinazmente a todos los fantasmas y las piedras de nuestras tumbas y



ALFONSO REYES

(por Moreno Villa)

nuestros monumentos. Un pueblo se salva cuando logra vislumbrar el mensaje que ha traído al mundo: cuando logra electrizar-se hacia un polo, bien sea real o imaginario; porque de lo real y lo imaginario está tramada la vida. La creación no es un juego ocioso: todo hecho esconde una secreta elocuencia, y hay que apretarlo con pasión para que suelte su jugo jeroglífico. ¡En busca del alma nacional! Esta sería mi constante prédica a la juventud de mi país. Esta inquietud desinteresada es lo único que puede aprovecharse y darnos consejos de conducta política. Yo me nie-

go a aceptar la historia como una mera superposición de azares mudos. Hay una voz que viene del fondo de nuestros dolores pasados. ¡Quién lograra sorprender la voz solidaria, el oráculo informalado que viene rodando de siglo en siglo, en cuyas misteriosas conjugaciones de sonidos y de conceptos, todos encontrásemos el remedio a nuestras disidencias, la respuesta a nuestras preguntas, la clave de la concordia nacional!"

Inició su obra literaria con *Cuestiones Estéticas*, estudios varios, y *El Suicida*, serie de meditaciones originales y pesadillas líricas, escritas para que "corran por el aire de la noche como una onda de inquietud o un grito de sed." Luego, están los *Cartones de Madrid*, notas y artículos fugaces como las de su hermano menor, *Calendario*, donde toda intención es parabólica. Son cuentos breves, relatos sutiles, así el ejemplo que copio al azar, titulado:

DIÓGENES

"Diógenes, viejo, puso su casa y tuvo un hijo. Lo educaba para cazador. Primero lo hacía ensayarse con animales disecados, dentro de la casa. Después comenzó a sacarlo al campo.

Y lo reprendía cuando no acertaba.

—Ya te he dicho que veas donde pones los ojos, y no donde pones las manos. El buen cazador hace presa con la mirada.

Y el hijo aprendía poco a poco. A veces, volvían a casa cargados que no podían más; entre el tornasol de las plumas, se veían los sanguinolentos hocicos y las flores secas de las patas.

Así, fueron dando caza a toda la Fábula: al Unicornio de las vírgenes imprudentes, como al contagioso Basilisco; al Pelicano disciplinante y a la misma Fénix, duende de los aromas.

Pero cierta noche que acampaban y Diógenes proyectaba al azar la luz de su linterna, su hijo le murmuró al oído:

—¡Apaga, apaga tu linterna, padre! ¡Que viene la mejor de las presas, y ésta se caza a obscuras! Apaga, no se ahuyente. ¡Porque ya oigo las pisadas iguales, y hoy sí que hemos dado con el Hombre!

El Plano Oblicuo, cuentos y diálogos, y *El Cazador*, ensayos y meditaciones, poseen un estilo dúctil y una emoción profunda. Además, se agregan las series de *Simpatías* y *Diferencias*, que "serán a la larga, según nos dice, como un plano de fondo, como el nivel habitual de mis conversaciones literarias". "Escribir, agrega, es como la respiración de mi alma, la válvula de mi moral. Siempre he confiado a la pluma la tarea de consolarme o

devolverme el equilibrio, que el embate de las impresiones exteriores amenaza todos los días. Escribo porque vivo. Y nunca he creído que escribir sea otra cosa que disciplinar todos los órdenes de la actividad espiritual, y por consecuencia, depurar de paso, todos los motivos de la conducta. Ya sé que hay grandes artistas que escriben con el puñal o mojan la pluma en veneno. Respeto el misterio, pero yo me siento de otro modo. Vuelvo a nuestro Platón y soy fiel a un ideal estético y ético a la vez, hecho de bien y de belleza.”

En *Retratos Reales e Imaginarios*, traza una sucesión de comentarios y lecturas sobre Gracián, Vespucio, Napoleón y otros. Tiene Reyes, la actividad honrada y armoniosa de la inteligencia superior, el desasosiego de las palabras con alma y con sangre. “Hay palabras, señala, que se deslizan y nos abren el corazón como una espada fría y sutil. A veces, convidan a la locura, y a veces a la prudencia. Se caen de la portezuela de un coche: ruedan desde una ventana a la calle, articuladas entre un suspiro y un bostezo. Y nadie las advierte. No hacen más ruido que el de un guante que se deja caer.”

Nada se salva a la avidez de su interrogación visual y a la semblanza expresiva de su sensibilidad. El representa el espíritu inquieto que armoniza el sello original de las cosas humanas y el equilibrio tácito de las fuerzas morales. A su labor de estudioso, debemos las hermosas traducciones de Chesterton y Sterne y también serias investigaciones sobre literatura clásica. Trabaja, medita y cada libro escrito es un deseo satisfecho y elocuente.

Alfonso Reyes es igualmente un poeta. El oye la “música de los pensamientos” y sabe aprisionar las melodías inefables. El poema dramático *Ifigenia Cruel*, trasunta hermosas expresiones. *Huellas*, el libro de poesías que abarca el período de 1906 a 1919, contiene bellas composiciones. Por ejemplo:

CHARCAS DE LUZ

En el espejo de la calle húmeda
Hay minas de oro claro;
Y suena por el aire el ala trémula
De las ocho de la noche.

El soneto en memoria de Carlos Lozano, merece transcribirse:

Un piano sobre el mar, trémulamente
 en los arrullos de la onda — sueña;
 sueña con abordar a la risueña
 playa de gasa de la luna, y siente

como entre raso azul, crespón crujiente,
 nube y espuma, flámula y enseña;
 que la trémula nota se diseña
 en cifra desflecada por la frente

del mar y el cielo. Resollando angustia,
 al ansia pesarosa del instante,
 —Sombra pálida, tu mirada mustia—

confiabas al fin las manos pías;
 y eras, al fin, exhalación errante
 que en la paz de la luna te perdías.

No olvidaremos, tampoco, su último libro *Pausa*, publicado en 1926. En él, encontramos estas originales poesías:

LA PIPA DEL CANTABRICO

Hinchada de domingo, brinca en el frontón la pelota,
 Ruedan por la calle en torrente los destrozos de música.
 El aire en guiñapos irrumpe por la tarde rota,
 y un agua de plomo en los regazos del muelle se acumula.

Anda en la resaca de boinas y camisas la danza
 pueblo vegetal que agradece los regalos del suelo.
 Y cuando el cohetero sus racimos de estrellas lanza,
 descorchado el astro, saltan temblorosos rayos de sidra por el cielo.

También el

ROMANCE INTERRUMPIDO

Como desde el suelo mismo
 la copa empieza a brotar,
 descalzos pisan la tierra
 árboles sin tronco ya.

Son árboles de rodillas,
 árboles a la mitad,
 árboles en fin clavados
 a más de lo natural.

(No colguéis — pájaros — nidos
 al alcance de un rapaz).

De igual manera, agregaremos la poesía *A mi hijo*, que dice:

Honda mirada encendida
en quieta lumbre interior;
alegría sin rumor
que estás colmando mi vida:

Déjame ganar virtudes
bañándome en tu conciencia;
y para que nunca dudes
de la ley que te sentencia

en la vida y en la muerte
a ser atisbo de Dios,
mira si hay yedra que injerte
dos árboles de esta suerte:
con cada brazo a los dos.

Y para terminar, aquel epitafio sobre Amado Nervo:

Eras cosa pequeña:
vivías en una nuez.
Pero es tanta la malicia
de morirse de una vez,
que ya parece mentira
lo que nos faltas después.

De Alfonso Reyes puede decirse que es un animador de la cultura y la belleza. En la quietud de la biblioteca, recorriendo pueblos o musicalizando ensueños, la virtud de su temperamento es trabajar. Estudios antiguos y estudios modernos, retratos de amigos y paisajes, versos y poemas. En ese fervor curioso y atento, ha logrado afirmar sin discusión, el prestigio de su nombre y la simpatía de su obra. He aquí, en algunas líneas, la descollante figura del escritor americano, el hombre de la amistad inalterable y la conversación magnética, él también, "ciudadano del mundo" y en quien debemos saludar al vigoroso representante de las letras mejicanas.

JULIO ARAMBURU.

POEMAS NATURALES

Evasión

SALTO a un vagón!... Ahí quedan en el andén tiradas
las mil preocupaciones de mi vida vulgar.
Hoy me evado del hombre que soy todos los días:
¡A hablar con el silencio y a oír la soledad!

A pintarme con verde de campo los proyectos
y con azul de espacio la ilusión,
a barnizarme de oro las ideas,
ese oro que a todos se nos da con amor,
el único oro auténtico y de tantos quilates
que nunca se ha podido pesar: ¡oro de sol!

A sentirme que el aire puro se entra en mi espíritu
y, como a mercaderes de un templo, hace huir
los malos sentimientos que desde él traficaban
con tus rojos impulsos, corazón infantil!

A darme la delicia de no pisar la tierra,
poseer cuatro alas, ¡y nadar!...
¡Qué gozo el de sentirse punto insignificante
bajo tu sol, en tu aire y en tu agua, inmensidad!

Ya he sido un primitivo siete horas felices
y me vuelvo a la urbe; pero allí, en el andén,
entre el calor y un aire turbio de pesadilla,
las mil preocupaciones me apresan otra vez.

Fin

VIVA la vida, amigos! Sobre mi cuerpo muerto,
gritad: ¡Viva la vida! Cantad sobre mi cuerpo.

*Y haced mi sucio lodo de carne limpia llama,
dadlo después al viento del Río de la Plata.*

*¡Qué sepulcros ni urnas! Cosas vanas y tristes
que hacen torva y soberbia la Muerte: amante humilde.*

*No quiero ni que pese mi ceniza en la tierra:
Ahí tenéis mi leve recuerdo de quimera.*

*Y ahí tenéis mis líneas. Aún: más que mis líneas,
quizá una o dos acciones buenas... ¡Viva la vida!*

ALVARO YUNQUE.

Buenos Aires, 1927.

EL FANTASMA DEL COMUNISMO

LA República Argentina ha desenvuelto su nacionalidad, en la corriente determinista de una psicología aria evolucionada. El plasma vino de Europa y suplantó la concepción gubernamental del aborígen.

Reconociéndome célula de ese argentinismo, en el concepto con que lo encaro, me encuentro solidarizado a las civilizaciones afines, y, por lo tanto, pienso si mi ecuanimidad de pensamiento estará a la altura de la magna cuestión que voy a tratar de dilucidar.

El israelita Finot, escribió una obra acerca del prejuicio de las razas. Vano empeño. La directriz del pensar es el distintivo de las razas. La persistencia del medio las modeló. Este sedimento, la fijación de estos sentimientos e ideas, imprimen contornos a la faz exterior. La forma del cráneo, el movimiento y la expresión, obedecen a estratos interiores formados en milenios de una disciplina ambiente y uniforme en usos y alimentación. La mirada de un mundano no es la del místico. Se puede reconstruir la fisonomía, conociendo las ideas prevalentes. Informados de los pensamientos de Francisco de Asís y de Don Juan, bastaría para imaginar su aspecto físico. Es que se nace místico y se nace mundano. Es que se nace ario, semita, chino o cafre.

Una corriente ideológica, isócrona, se convierte en directriz preponderante y arrastra consigo y avasalla a todas las otras tendencias virtuales del cerebro. De aquí resulta la idea fija, un delirio racial, que sigue su trayectoria como los delirios persecutorios.

Una raza puede compararse con una petrificación. El medio

la modeló, y expuesta a otro distinto, desaparece, o cambia, pero de manera lentísima.

Como un hecho fatal, las predisposiciones mentales buscan su acorde con las similares.

Pero, ¿cómo surgen, de qué manera se han condicionado esas tendencias?

Ha sido, indudablemente, el rodar de los siglos, en que infinidad de generaciones se han alimentado de las mismas ideas, hasta cerrarse el ciclo herméticamente, como esas petrificaciones que guardan el remedo de la forma vegetal primitiva.

Lenin fué atraído por Marx y Engels. Así mismo, estos últimos por David Ricardo, todos ellos judíos.

La semita y la aria, son las dos razas que más han influido en el desarrollo de la especie humana.

Al confundirse judíos y descendientes de arios, el conflicto ha surgido, poniendo de relieve antagonismos insalvables.

Engels dice, que "la raza es un factor económico". La cuña, como se ve, es del mismo leño.

Para bocetar una psicología comparada, yo acentuaría, como prolegómeno, que la raza es un factor determinista.

El eugenismo, aplicado al linaje humano, es una encantada aspiración.

La herencia psíquica, en cada concepción, depende de dos padres, cuatro abuelos, ocho bisabuelos, diez y seis tatarabuelos, y así continúa este enigma aleatorio. Pero cuando la raza se ha consolidado en el tiempo, el producto tiende a una síntesis, y aun a través de diferentes matices, se encuentra prisionero en una canalización determinada. Resulta una homonimia o un desconcertante plasma étnico.

Una misma palabra, una misma ley, una misma institución, cobran distinto significado e inspiran diferente respeto, en cada una de las mentalidades aria y semita.

La confusión de razas irradia en la herencia de una manera disociada y divergente.

Una raza que recibe sangre de otra que no le es afín, desarticula su ritmo evolutivo. Heine, ya converso, se espantaba de un renacimiento del nacionalismo europeo. No lo guiaba el humanitarismo. Es que seguía siendo judío.

La lucha de razas es una batalla del psiquismo. Siendo imposible la fusión de dos tendencias antagónicas, sucede que en una evolución lentísima una raza es absorbida por otra, desapareciendo un índice mental. No obstante, en el intervalo, ambas idiosincrasias morales luchan por su prevalencia, y en un matrimonio de semita y ario, se ha podido observar a dos hermanos representando cada uno la ideología diferencial típica.

La absorción necesita cruzamientos sucesivos, y se explica la supervivencia de la raza de suyo tan pequeña en número, porque también en la unión sexual, sistemáticamente se ha aislado.

En el ambiente argentino, tan liberal, los grupos no pueden subsistir completamente aislados, y cierta vez, una judía se enamoró de un joven que no pertenecía a su raza. Oí entonces al padre decir estas palabras: "Prefiero ver muerta a mi hija antes de que se case con uno que no sea judío."

Los perros de caza y los gallos de combate, si se les cruza, pierden las aptitudes adquiridas. En el hombre hay dispersión de vocaciones por influencia de diversas tendencias que han impulsado a los ancestrales, y en los perros y gallos aludidos resulta unidad porque a una misma subraza se la aparea entre sí.

¡Caso extraño y único el de los judíos! Podría compararse con un enjambre enfermo, que vaga y se dispersa sin posarse.

En veinte siglos, pequeños núcleos iniciales han formado grandes naciones. Asia y Africa ofrecían tierras desiertas, y América posteriormente. ¿Qué hacían en el interim? Después de plasmadas las ciudades, aparecían como buhoneros.

En el judío se ha estancado la iniciativa y todo prisma de originalidad. Se ha cristalizado, se ha restringido al volverse exclusivamente hombre práctico. No es sastre sino ropavejero. Merca las prendas usadas y las compone para revenderlas. Huye del riesgo de todo negocio inaugural, y entra en él cuando ya está delineado, o lo adquiere si zozobra por falta de capital, aunque este aporte proviene de la comandita, sagazmente lograda. Carece de facultades artísticas. Su cerebración es la del tasador. Su lábaro íntimo, el pagaré.

Objetándolo superficialmente, podría creerse que ha llegado a adquirir esa mentalidad adusta y monocorde, por las persecuciones que ha sufrido y por habérsele vedado en varios siglos el

acceso a las carreras liberales, y en que las lides del comercio eran menospreciadas, única puerta que encontró expedita para sus actividades.

Pero no. A todos los agravios de que se queja, podría respondersele: "imputet sibi". Ya estaba modelado para la usura, y esta es tiranía y feroz individualismo, que importaban tendencias antisociales, en momentos que los descendientes de arios iban evolucionando hacia mayores libertades.

Todas las religiones han pedido a una entidad fantástica, prole para los ganados, lluvias para los campos, vida larga y sana para la familia, pero ninguna, excepto la judía, ha impetrado para sus fieles el privilegio de no hacer empréstitos personales y lograr efectuarlos a terceros.

En el Deuteronomio, (XXIII, versículo 12) Jehovah, como estímulo al cumplimiento de sus leyes, promete a los hijos de su pueblo elegido las miríficas perspectivas de la renta. Dice esa promesa: "y prestarás a muchas gentes, y tú no tomarás empréstito".

¡Es Dios mismo, que acaricia los oídos con el canto constrictor de la usura! ¡Cómo es cierto, que el antropomorfismo devela el carácter de un pueblo!

También Jehovah, no obstante ser Dios, se pone en el caso de que sus mandatos sean infringidos, y entonces amenaza con el más zañudo castigo que puede estremecer de espanto la sensibilidad de su pueblo elegido: "El extranjero te prestará a ti y tú no prestarás a él." (versículo 44).

El oro es la obsesión judía. Al crear Dios a Adán y Eva, los coloca en el paraíso terrenal. Allí no hay pecado ni inquietudes económicas. Sin embargo, uno de los ríos que cruza el Edén, arrastra arenas auríferas. (Génesis, cap. 2, vers. 11).

Esta antelación, este lapso de cronología imaginativa, no sólo demuestra la idea fija, sino igualmente la grosera urdimbre del relato bíblico; aunque al través de nuestra ignorancia teológica, vislumbramos una atenuante en la desconcertadora omniscia de Jehovah, que siendo padre de todos los seres, habla de extranjeros y bienandanzas prestatarias. Jehovah creó al hombre a su imagen y semejanza, y nació Sylock sobre las doradas ondas del río Fisón.

Hasta en las cosas vituperables existen discordancias abismales. Sahara es inducida por su marido Abraham para que niegue los vínculos que los unen y se entregue al degradante comercio sexual. En la India, al morir el esposo, se arroja la viuda bramánica a la hoguera mortuoria para que se unan sus cenizas como se confundieron sus vidas. En la noche, Ruth gatea al ricacho Booz en su tienda, y se le entrega. Leandro cruza a nado el Hellesponto para visitar a su Hero adorada, y en la lucha con las olas, parece que fuera ejercitándose en el abrazo que dará a la llegada. Tranquilamente, deshaciendo la urdimbre de la tela para volver a empezar, Penélope espera. En cambio, la sulamita vaga husmeando como perra en celo. Sylock cree que el beso se merca, y Don Juan los da, en lides de seducción.

Existe, en efecto, una diferencia típica de la irradiación sexual entre semitas y arios.

Nada menos que el patriarca Abraham trafica con su compañera; y vemos luego a los fariseos, en la plaza pública, apedreando a la mujer ajena que ha cometido adulterio, pero a la que nada le ha ocurrido en el propio hogar. Diferencialmente, Friné es absuelta debido a la perfección de sus formas, por jueces que olvidan la letra de la ley para inspirarse en un código de belleza; y toda Grecia se levanta en armas por el rapto de Helena. Más tarde, esta directriz moral, como reflejada en un lago de luz, plasma los juegos florales, en que el premio del vencedor es una flor natural.

El cristianismo fué la fusión del judaísmo con el paganismo. Israel estaba cerca de Persia, y cuando Roma fué momentáneamente mar en la historia, como ríos afluyeron a ella las creencias de otros pueblos, imitando a los gladiadores, en esta lucha de ideas religiosas.

Pero se trataba de algo infusible. Ese Dios único, individualista, impuesto por la fuerza, aislado, tirano, sin control, imagen y semejanza antropomórfica del semita, resultaba incomprendible para el alma aria.

Y aconteció la derivación a la realidad psicológica racial. El judío se quedó con Jehovah, y el descendiente del ario se adelantó, creando al Mesías. En el panorama religioso apareció la "sagrada familia". La madre con el niño, rodeados por los ani-

males domésticos. Jehovah sólo intervino en el drama como garrañón místico. Después surgieron los santos, las santas y las once mil vírgenes; es decir, el antiguo Olimpo, bajo otras formas. Era el camino que conduciría a la descentralización en pugna con la monarquía absoluta.

El antropomorfismo aclara el concepto. No dirige a la sociedad, para el ario, un ser abstracto, sino ella misma, representada por las familias. Es su contextura mental, a tal punto, que la costumbre ha hecho divina, reina de los cielos, a María, no obstante de oponerse a ello el dogma católico.

La tendencia a la individualidad cerrada germina en el egoísmo del aislamiento, y puede hacerse racial. Lo estamos viendo.

Los judíos, pueblo pastoril, esclavizado, anonadado en la impotencia, se refugió en una esperanza de delirante misticismo, buscó un aliado fantástico en las voltarias nubes, y así ambuló con su caparazón geocéntrica de pueblo elegido.

En las marejadas de la historia, que no son otra cosa las generaciones que se suceden, realizando de una manera inversa el mito de Saturno, tribus, pueblos, civilizaciones y grandes imperios se han transfigurado en sombras. Gumplowicz nos habla de los fenicios, "pueblo de tenderos" como los apellida, absorbidos por otras razas sin haber dejado el menor rastro, y entiende que los judíos fueron sus continuadores, y dice a este respecto: "No hay más que un punto, el más importante quizá, en el cual los judíos no supieron seguir el ejemplo de los fenicios: los judíos no supieron ni saben todavía desaparecer."

Digamos que el monoteísmo no representa un progreso: es la concepción diáfana, antropomorfa, del rey, del general que gana las batallas, negación de la biología y del sudor social en las edades.

La evolución de los judíos tuvo solución de continuidad. Dejaron de ser pueblo para convertirse en una comunión religiosa, y cuando las libertades del ario les permitieron actuar, despertaron de su catalepsia apolítica para continuar cerebrando como esenios. Carecen, por esto, de la experiencia intermedia, que no la han vivido.

El judío es una rama de la raza semita, y la menos imaginativa: su religión la copió de los babilonios. El socialismo judío

es un mimetismo, un caballo troyano, es su antiguo comunismo convertido actualmente en sociedad anónima.

La economía política no es, en modo alguno, la palanca única que mueva al mundo. Haciendo su autopsia, podemos verla actuar entre otras manifestaciones que surgen de la convivencia humana. La economía política se la observa en el hogar, antes de irradiar a los oficios.

Al principio — la población poco densa y diseminada, la arquitectura en sus vagidos — predominaba la industria casera, y cuando alguno sobresalía en la técnica, y sus servicios eran requeridos, empezaba por matar el animal y arreglar el cuero para hacer las usutas o el noque. Lo mismo el carpintero: iba al bosque, que era común, hachaba el árbol y con la azuela regularizaba los tablones. Aumentada la población y asentada en grupos de aldeas para la defensa, la demanda se intensifica, sobreviene la división más amplia, y en el andar del tiempo las necesidades recíprocas se acrecientan de tal modo, que la simple división se transforma en subdivisión del trabajo. Lo demuestra la heterogeneidad en el desenvolvimiento gigantesco que han asumido en el presente las industrias derivadas del cuero y la madera. Y así, en las demás.

Yo he alcanzado, en parte, este estado económico indiciario. Había hogares, en el interior del país, en que se tejían telas, se hacía el pan, el jabón, las velas, vino, pasas, se sembraban algunas hortalizas y cereales, llevándose luego el trigo al molino hidráulico primitivo, pagando en especie por este último servicio.

En cada predio la familia producía sus consumos.

El hombre trae el animal que sirve de alimento y del cual extrae la piel y la lana, como ocurre con guanacos y vicuñas, y la mujer espéra con el huso y el fuego encendido para preparar la manduca.

La economía política, así, demuestra su espontaneidad, pues no es otra cosa que uno de los factores de una combinación de fuerzas en la diversidad, a semejanza de los miembros del cuerpo en los seres animales, y que por la concurrencia del trabajo, hace a éste más rápido, y más eficiente el resultado a que se tiende. De estos servicios mutuos, a causa del acrecentamiento de la población, han surgido las irradiaciones heterogéneas actuales, que se encuentran en plena incandescencia de fragua. No insistiré

a este respecto. Basta decir que la economía política sigue o debe seguir la pauta que surgió en sus albores domésticos. La previsión del hogar de antaño daba en trueque aquello que excedía a las necesidades caseras, e igual temperamento se impone con los productos del hogar nacional, porque las cuestiones de libre concurrencia son distintas del librecambio, y éste y el proteccionismo resultan circunstanciales. Citaré un solo caso: el año pasado se exportó para Norte América, en aves de corral, un millón cuarenta y siete mil kilos, y se importaron de allí cincuenta y cuatro millones ochocientos treinta y seis mil huevos de gallina. Yankinlandia empobrece nuestros corrales y nos manda los huevos. ¿No se impondría aquí, recurrir a ese desfacedor de entuertos que se llama arancel?...

La economía política está determinada por las necesidades fisiológicas, climatéricas, psíquicas y de pura fantasía, por lo cual pudo decir Engels, que también "la raza es un factor económico".

Y si en este caso, como creemos, tiene razón este leader del comunismo, los judíos en la sociedad aria han venido a representar el papel de perturbadores del ritmo de nuestra evolución.

Este es el caso de Lenin. Su efímera obra es un atavismo típico en el desenvolvimiento regular del desarrollo político ario, en los pueblos europeos y americanos.

Al empezar a actuar, después de una solución de continuidad evolutiva, pretende retrotraernos a normas que para el indo-europeo-americano, ya se encuentran debajo de pesada lápida, y que, bien auscultada la cuestión, resultan falsos mirajes de la impotencia hebraica, pues hace veinte siglos carece de vida política experimental.

Vagando por campos y ciudades, de raigambre aria, vivían de los merodeos del tráfico y en la comunidad del ghetto, ajenos a la evolución social que se desenvolvía. La tradición religiosa mantenía sus vanos sueños de triunfo y hegemonía. De aquí, que se consubstanciaron con el milagro y la venida del Mesías. Nada de realidad, ni de desenvolvimiento regular de la sociedad. Sabían lo que iba a acontecer, porque estaba predicho por sus profetas. La herencia psicológica los tornaba augures. Aun en el semita que reniega de su religión o se vuelve ateo, no desapare-

ce su incurable espejismo, porque entonces lo aplica a los problemas sociales de otras razas, que no le son afines.

Este clima moral, modeló a Lenin, modeló a Marx, a Éngels, a Lasalle, y tantos otros. Es la idiosincrasia, plasmada definitivamente por la raza cristalizada, emanación de Jehovah, de la sinagoga, del ghetto, en que ya no se diverge ni varía, como una matriz que imprime siempre un sello idéntico.

De lo que se nos alcanza de la trayectoria humana, parece desprenderse una norma perentoria; y es, que de la evolución cósmica, deriva una ley paralela para todas las cosas y todos los seres. La flecha de sílex ha culminado en la dinamita. Los transportes terrestres se iniciaron con la carreta. La luz artificial empezó con el candil y la vela de sebo; y sucede, que tanto en lo moral como en lo físico, cuando es suplantado el objeto o la institución, no vuelven a aparecer, igual a lo que ocurre en la evolución de las especies: no se usarán ya más, la flecha de sílex, la carreta propulsada por bueyes, la vela de sebo; el mammoth y el plesiosauro quedan extinguidos para siempre, como así mismo el canibalismo, la esclavitud y la inquisición.

Al terminar una estratificación geológica, despacio, silenciosamente, empieza a formarse otra, que en el andar del tiempo cubre y oculta a la primera.

El período geológico actual se transforma, sin que a primera vista lo notemos.

De idéntica manera va cambiando la sociedad al impulso de la acción y reacción de la raza y el clima.

La raza modifica el clima, extinguiendo o raleando a ciertas especies animales y vegetales y desarrollando a otras; y neutraliza las inclemencias ambientes, lo cual determina un avance del psiquismo. La lucha por la vida, desarrollada en muchas generaciones, produce una adaptación, una profilaxis espontánea al medio físico y una directriz del psiquismo, dualidad que va buscando su equilibrio, cada vez que la descendencia ocupa el lugar de los antecesores que desaparecen.

El descendiente de ario va plasmando sus reformas en los dolores y alegrías de su propia experiencia social.

El grupo hebreo, que ha sido la caja de Pandora en el desenvolvimiento de la civilización de descendencia aria, sistematiza

las tendencias que le son favorables. No percibe la sinfonía y sólo oye el golpe del gong que llama al banquete.

Dos enormes errores, que por otra parte resultan correlativos, se desprenden de la mentalidad de Marx: el concepto materialista de la historia, y el imperio decisivo, ineluctable de la fuerza armada, pudiendo ésta únicamente cambiar las instituciones y costumbres humanas. Lenin le siguió al pie de la letra. La idea catastrófica se desenvuelve como la cosa más natural, en cerebros que han perdido el ritmo de la evolución histórica.

El comunismo es una forma primaria de la convivencia humana. Es la aglomeración, sin ningún esquema de gobierno formal. Sólo pudo existir, sin densidad de población y con una división del trabajo embrionaria.

Lo que se propaga actualmente como comunismo, es una forma de gobierno despótico, sin parlamento ni prensa libre.

Volver ahora a la etapa de la comunidad de la tierra, sería lo mismo que aboliésemos nuestro idioma y habláramos en sánscrito o en latín. No quiere decir ésto, en manera alguna, que el actual régimen de la propiedad no necesite reformas, pero acordes al ritmo que le imprime nuestra experiencia racial y social.

La humanidad ya tiene probados los antecedentes del comunismo y del individualismo: el primero amaga como un atavismo y el otro quiere subsistir.

El comunismo evolucionó al sistema de impuestos: una etapa fueron los diezmos. Hubo una contracción y surgió un moderado socialismo de estado, que tiende, cada vez más a ensancharse, bien diferente del socialismo ideológico, que hasta ahora no ha sido ensayado sino en el conato ruso.

Los teorizadores son seres que sueñan despiertos. Sonámbulos que vagan fuera de la realidad. Pretenden ser brújulas de la evolución social, obedeciendo a un simplismo inconsciente, magnificado por el fanatismo o el interés.

El materialismo histórico de Marx y Engels, tendiente a diluir el cerebro de Aristóteles en el estómago de Sancho Panza, iluminó como a la luz de un relámpago el abismo que separa a dos razas.

Esa propaganda, en vez de ser propicia a las masas indigentes y explotadas, envenenó al proletariado, y mientras aliente en

el planeta descendencia aria, Marx, no obstante su talento, aparecerá como un pigmeo desafortado.

Toda filosofía racial radica en la directriz psíquica para interpretar el misterio, ya que el mismo hombre es un misterio que camina.

La economía política sólo representa un grado en la circunferencia del círculo. Es una de las múltiples facetas en la interdependencia de los fenómenos que mueven al ser humano, y que luego trascienden en la doctrina y en las disciplinas legales de la ciencia social.

Con la obra de Adan Smith, se creyó que la economía política había pronunciado la palabra definitiva; y desde aquel momento, la crítica, los inventos y la experiencia social, nos dicen que todavía se trata de un niño que balbucea y se está desarrollando, para armonizar la teoría con la complejidad de los impulsos morales y materiales de la humanidad.

Toda la sistematización de una ciencia, no es otra cosa que ir copiando algo ya escrito en el simbolismo de la naturaleza, pero ocurre que el original ofrece párrafos poco inteligibles.

Han ocurrido en la sucesión de la historia del hombre revoluciones decisivas, que no valoramos, y que han transformado y plasmado a la humanidad, acordes sus necesidades con su sino evolutivo.

Simplemente, la frotación de dos maderas, produjo la revolución más redentora que conozcamos: el dominio y aplicación del fuego, es el pórtico de la civilización del hombre.

La alfarería, con sus simplísimos cacharros, realizó otra enorme revolución económica, pues sin mayor esfuerzo los consumos se reprodujeron al infinito, por la cocción de sustancias antes incomedibles.

La hada del psiquismo que forjó este prodigio, salvó y vigorizó a la especie, permitiendo su expansión.

Estático el hombre ante semejante primor, en las horas calladas debió contemplar desconcertado a la deleznable vasija; y el alfarero aborigen selló su grato fervor, ornándola de dibujos y relieves; así nació la escultura, con la ánfora grácil, que semejaba el cuerpo cimbreado de la núbil.

Este invento inicial de la terracota, comporta una de las re-

voluciones más intensas de la economía política, en el sentido de bienestar expansivo, y más tarde, el arte prestándole su efluvio, nos permite decir alborozados, doblegándonos a las cadenas de la vida, que desde el alba humana el materialismo *histórico* encontró por doquier su más espontánea refutación.

La economía política legal, con la moneda — mercancía intermediaria y artificial de trueque — si bien alcanza a algunas zonas, no podría invadir y anular otras de influencia moral. El saco lacrimal, que fué una válvula del dolor físico, se depuró tan delicadamente, que humedece el rostro de los padres cuando desaparece un hijo; y en seres menos evolucionados, se observa que esa pérdida produce tal tristeza, que el animal rechaza el alimento y en ocasiones muere. Esta alcurnia consuela, al constatarse que es biológica.

Marx y Engels respondían al magnetismo de la idea única. En ellos sudaba la economía política como “factor de raza”.

En una de sus obras, dice Engels que el patriarcado y la pareja individual se han debido a una causa económica, esto es, al deseo del hombre de transmitir a los hijos sus riquezas.

Todo lo contrario. La riqueza acumulada ha sido el resultado de la constitución familiar, que permitió el acopio y el ahorro, desarrollando la previsión con la experiencia que trascendía de una vida conjunta.

Un invierno frío, una época de lluvias, la ventaja accidental que encontró el hombre quedando al lado de la mujer, los resultados de la ayuda mutua, la tibieza del fuego, el perro que también fué el primer factor en la división del trabajo (caza, vigilancia, defensa del amo) hicieron que perdurase una situación de hecho fortuita, que surgía con toda naturalidad.

Después... después un sentimiento que nacía, lazo tenue como hebra de arácnido, pero que ataba con férrea fortaleza.

Cualquier desplazamiento accidental de la rutina, repetido, se vigoriza y genera espontáneamente otras normas económicas. El fenómeno económico aparece después de un cambio de vida y no antes. El acto humano es la causa, la pauta económica el efecto. Es como el movimiento de una persona que plasma la silueta con su sombra.

En las maternidades públicas, cuando van a librar las mun-

danas sin hogar, terminado el acto fisiológico, repudian al párvulo, y sólo desean reanudar sus vidas de azar y frivolidad. Entonces, aleccionadas las cuidadoras, simulan que faltan amas de lactancia, acercan la criatura al pecho de la parturiente, diciéndole que es por uno o dos días solamente. Y ocurre el milagro de la transfiguración, la corriente abnegada y altruista de la especie se restablece, pues una vez que se ha efectuado la primera succión, la madre ungida de piedad y ternura, ya no piensa en abandonarle.

Este soplo ideal de sentimiento, contacto del porvenir con el pasado, fluído de vida moral, debió rozar la frente hirsuta del hombre nómada. Al allegarse a la caverna en busca de la hembra, los niños lo rodearían. Mitigado el instinto sexual, el celo deriva en sosegada compañía, bocetando un turbión de esas imponderables causas morales, que despiertan y luego atan vínculos en la convivencia, y fueron ellas las que dieron ese resultado y no la previsión de traspasar bienes a la prole.

La explicación económica es absurda y responde al consonante de la idea unilateral.

El cariño a los hijos es un acicate para la procura de consumos, pero resulta un craso error pensar que la riqueza previa haya sido el fundamento de la evolución del amor y de su norma costumbrista externa.

También en períodos de escasez de mujeres, que han de haber existido, la exogamia ofrecería muchos riesgos, y cada hombre tendería a conservar una compañera. Es indudable, por otra parte, que la mujer cooperó decididamente para esta transición, a que todo concurría, como acontece geológicamente al emerger una montaña o una isla de coral.

La línea evolutiva del parentesco nos informa de la elevación verdaderamente humana. Con la pareja individual, la especie entró recién en la historia, porque de manera recíproca, el padre conoció al hijo y el vástago al abuelo, diferenciándose por este hecho de los demás animales.

La ascendencia y descendencia hereditarias, una vez reconocidas, dió el derrotero. La efemérides empezó a contar las horas, y la geneología de los grupos humanos quedó establecida.

Nos encontramos en presencia de un misterio, todavía no

develado, respecto a la evolución sexual y sus irradiaciones morales.

En cuanto a su manifestación externa, la vemos en el resto de la animalidad, en donde pueden observarse las diversas etapas del apareamiento humano. La promiscuidad es evidente en muchas especies; la poliandria en el mundo de las abejas; la poligamia en las gallináceas, y la monogamia en infinidad de grupos.

¿Obedeciendo a qué ley económica, la paloma incuba dos huevos, de los cuales invariablemente sale una pareja sexual, y otras aves ponen tres, cuatro, cinco y muchísimos más, siendo arbitrario su número en cada nidada?

¿Qué riquezas acumularon las palomas para llegar a la monogamia?...

La ideación de Engels hace pensar que para ser impulsado por una teoría, es preciso tener una receptibilidad propicia.

También Marx fué influenciado por Ricardo, Babeuf y así mismo por Proudhom, que avivaron su "factor de raza" hacia el comunismo.

La dictadura del proletariado la tomó Marx de Babeuf; y Lenin, a su vez, la copió de Marx.

Las mentalidades aria y semita son dos paralelas, que no se juntarán jamás. La mentalidad judía, cristalizada, es una isla en el piélago de las ideas generales. Lenin tomó de Pablo, el evangelista judío, la máxima: "qui non laborat non manducit", y del antropomorfismo ventrílocuo, la otra admonición: "ganarás el pan con el sudor de tu frente."

A los semitas les faltan convicciones, porque se encuentran desorientados al actuar en un medio social en que la evolución se ha desarrollado normalmente. Parecen como estupradores del medido paso histórico. Es así, que sólo son atraídos por el imán de sus intereses y de su objeto concreto.

Lenin, en sus épocas de propaganda revolucionaria, fué opositor de los soviets. Más tarde, viendo que eran peldaños de una escalera, asentó firme el pie en ellos.

Dos rusos, de descendencia aria, cayeron en el misticismo. Como si la nieve de las estepas moscovitas reverberara en sus almas apasionadas, se les apareció el espejismo de la ciudad encantada. plena de perfecciones. Hemos nombrado a Bakunin y a

Kropotkin. Ambos con Marx fueron extremistas, pero el substractum racial impidió el avenimiento. Bakunin tuvo agria disputa con Marx. Este tendía a la unilateralidad, a un mimético comunismo, disfraz del individualismo gerárquico en pugna con el colectivismo del primero.

Mucho más tarde, el mismo choque se reproduce. Al iniciarse la revolución, Kropotkin, el viejo visionario del anarquismo comunista, fué a Rusia, y bien pronto discrepó con Lenin, oponiéndose resueltamente al centralismo del dictador judío.

La idea de la descentralización, tan evolucionada en la descendencia aria, como en ninguna otra raza, reproducía el antagonismo para volver a programar la lucha político-social contra el avasallamiento del centralismo y las normas económicas artificiales.

Ya sea en la derecha o en la extrema izquierda, el conflicto de la mentalidad racial surge sin solución posible.

La psicología del semita, para el que sabe descubrir mimetismos, es absolutista, de cuño uniforme. Su tierra de promisión se ha estilizado en motivos del Pactolo, y resulta profundamente individualista, lo cual explica que sea un forastero en el planeta. Prescinde de antecedentes y de toda correlación, para llegar a la síntesis: "primero fué el verbo". Su antropomorfismo lo desnuda: "dios de Israel", "pueblo elegido". Vagabundeando fuera de la realidad social contemporánea, no ve que Jehovah ha sido derrotado, porque ese pueblo ha desaparecido, y el mismo idioma hebreo es una lengua muerta. No obstante, perdura el espejismo de la hegemonía, pretendiendo dictar leyes al mundo. Su misión en la actualidad se concreta a la interpretación materialista de la historia.

No obstante las presiones de todas las tiranías sufridas por las masas populares, el sino de la especie proseguía el trémolo de su diástole. La faena diaria de los hombres preteridos mejoraba la osteología craneana, las vidas sucedían a las vidas en cadena solidaria, al conjuro de la herencia, y son estas sumas las que siempre dieron las ecuaciones. Los intelectuales, en todo tiempo, no han salido de las oligarquías, sino de la masa. Podría comparárselos con el centinela que avanza y escudriña, en las especies animales, para dar el alerta del peligro. Así que, el obrero, menospreciando al intelectual, repudia una cosa que es suya, que surge de su en-

traña, y que en la mayoría de los casos le ha respondido de una manera integral, con el cerebro y el corazón. Si hay obreros manuales, también existen obreros mentales, pero la torpe concepción del materialismo histórico ve y aprecia al que remienda un par de botas y relega a Homero y a Milton, que ya sin luz en los ojos, cantan sus poemas. Trabajadores, y de primera línea, han sido Fidias, Aristóteles, Bacon, Newton, y miriadas de pensadores, que van dando el alerta a través de las edades, aunque no acierten siempre, como ocurre en los animales con las equivocaciones de sus instintos.

Marx, en nuestra opinión, no ha hecho adelantar a la economía política, aunque su actuación diera por resultado avivar el interés sobre esta materia.

Su "plus valia", ha salido como una crisálida, del "miéux-value" de Sismondi. Esos apotegmas no iban dirigidos al mismo impacto, pero resultan a la manera de dos palabras diferenciales que tienen una misma raíz, por lo cual y de aquí, la utopía al pretender organizar con obreros manuales toda la economía social.

Marx ha envenenado al proletariado, haciéndole creer que es la única fuerza ponderable, el exclusivo propulsor de la colectividad; y ha llegado en su demencia a despertar un encono injustificado hacia los intelectuales, denodados obreros estos últimos, y colaboradores de avanzada en la elevación de la dignidad humana, por encima de las castas y de las clases.

Es imprescindible sembrar papas y criar cerdos. También es imprescindible cultivar rosas y azucenas. Buscar el límite y la proporción, dadas las aspiraciones humanas, resulta dificultoso. Los pronósticos sociales incumben de pleno derecho a la nigromancia. Confieso, humildemente, que no soy geómetra para estas demarcaciones.

La concepción del materialismo histórico, sólo pudo producirse en un cerebro semita como árido atavismo del ghetto. Marx cerró los ojos para siempre, con esa idea de cuño fijo, que había sublevado la conciencia de nuestra raza. Fueron tan nítidos los argumentos que se le opusieron, se demostró tan acabadamente que existe una interdependencia en los variados impulsos que mueven la actividad del hombre, que Engels, el alter ego de Marx, siete años después de la muerte de éste, suscribió tardía rectificación, la que no ha llegado aún a conocimiento de las masas obreras.

“Marx y yo — dice — somos en parte responsables del hecho de que algunos jóvenes hayan atribuido a veces al lado económico más importancia del que se merece. Al defendernos de los ataques de nuestros contrarios era preciso hacer resaltar el principio dominante, negado por ellos; y no siempre teníamos tiempo, lugar ni oportunidad para fijarnos en los demás factores, los cuales estaban comprendidos en las acciones y reacciones mutuas que nosotros descuidábamos.”

Volvemos a decirlo: el marxismo envenenó a los obreros. La tardía y mendicante palinodia de Engels, jamás llegó al conocimiento de ellos, y el grupo judío bolchevique que desgobierna en Rusia siguió vendándoles los ojos, empezando por Lenin. En la república soviética las Facultades de Derecho, Historia y Literatura fueron reemplazadas por cursos sobre materialismo histórico. La escuela elemental prepara para la Universidad hasta llegar al “Instituto de Profesores rojos”. El rector de este establecimiento ha escrito lo siguiente: “El único método verdaderamente científico es el del materialismo histórico. Sólo el marxismo se eleva al nivel de una ciencia, pues sólo él se ajusta a las ciencias naturales. Mientras los demás métodos no son sino una ideología de las clases dominantes, el marxismo es la adaptación del hombre a las condiciones materiales de la existencia.”

Marx llevó al apogeo el frágil sistema. Ya antes, Adan Smith, Say y Ricardo consideraron al hombre como movido únicamente por el interés. Es que existen dos concepciones económicas. Una judía y la otra aria.

Esta última proclama la ética histórica. La abnegación y las disciplinas desinteresadas que le son anexas no traducen vanas palabras, pues por ellas responde la ascensión de la moral humana. Bastaría citar la desaparición del canibalismo y de la esclavitud, para comprenderlo así. Se renunció, por todos los hombres, al trabajo sin compensación y al alimento que ofrecía el semejante más débil.

El soviét se está extinguiendo. Sólo pudo aflorar momentáneamente, por haberse relajado toda resistencia física y moral, en aquel instante fulmíneo y trágico, que envolvió como en llamas al pueblo ruso, alejados los términos hábiles a una solución civilizadora.

La astucia, en el desconcierto general con el doloroso final de la guerra y la falta de antecedentes regulares de gobierno, empezó su obra, pues prevalecían estas únicas direcciones ideológicas: las del zarismo, Rasputin y los judíos Kerenski y Lenin.

El pueblo ruso está integrado por más de cien millones de seres de descendencia aria en evolución retardada, los cuales, pasivamente, hicieron la única revolución que ha ocurrido en aquel país. El campesino operó por sí y ante sí, y aun en contra de Lenin, la prescripción de la tierra que ocupaba. Por eso lucharon, no en favor del soviét, sino defendiendo su parcela, faltándoles capacidad para asumir la dirección política.

Lenin desalojó a Kerenski, y ahí están los bolcheviques, que continúan con su lógica demente, en que apostrofán al capital y solicitan empréstitos a los capitalistas; fulminando las prácticas parlamentarias y yendo a deliberar a Ginebra; disertando sobre nuevos métodos pedagógicos y pagando a los maestros el equivalente a treinta pesos de nuestra moneda; vociferando temerariamente sobre nuevos cauces para las libertades humanas, y repudiando a los jóvenes descendientes de la nobleza y la burguesía y despreciando a los intelectuales, después de haber hecho correr raudales de sangre. Todo esto, fué la consecuencia del odio que sembraron Marx y Engels.

Referente a nuestra patria, puedo constatar, que la condición del obrero ha mejorado de manera ostensible. Hemos alcanzado dos inmensas conquistas: la igualdad ante la ley y el trabajo. Es bueno recordar que aún después de la revolución de mayo, los diarios publicaban avisos en que se ofrecían a la venta desdichados esclavos que sabían un oficio, y los códigos rurales de provincia estatuían el trabajo compulsivo de los peones.

Comprendo que no se ha andado todo el camino, pues el índice que marcará el día de júbilo, será aquel en que la estadística no demuestre que la vida media del obrero es inferior a la de las otras clases; pero es mi convicción consoladora, que la constitución nacional puesta en marcha honradamente, promoverá, sin saltos en la tiniebla, el bienestar general, quebrando egoísmos y privilegios, porque la aspiración más grande que puede vislumbrarse para los destinos del ser humano, es la de que no sea, legalmente, ni individualista ni gregario.

ANTONIO ARGERICH.

EUROPA FRENTE AL SOVIET

Si se observa con criterio realista la situación política de Europa, y si ese estudio se lleva a efecto desde el punto de vista de los ideales e intereses permanentes de nuestra América, sin prejuicios propios de un ambiente malsano que felizmente no es el de esta parte del mundo, llegase a la conclusión de que sería un error grave, para la Argentina y los pueblos hermanos, ceder a presiones interesadas que pudieran inducirlos a abandonar su neutralidad en los conflictos que se avecinan.

Poner en guardia a nuestra opinión pública respecto de este peligro, es menos supérfluo de lo que pudiera quizá aparecer a primera vista. Si recordamos, en efecto, la influencia que tuvo hace diez años la propaganda antigermánica de los Aliados en la actitud adoptada por varios gobiernos americanos frente a la conflagración, y lo absurdo de la política que consistió, de parte del Uruguay, por ejemplo, en interrumpir las relaciones normales y amistosas con un gran pueblo del que no había recibido una sola ofensa, comprenderemos que es prudente velar en toda forma por que ninguna de nuestras repúblicas, en el porvenir, tenga que responder ante la historia de equivocaciones tan lamentables.

Que la ruptura con Alemania fué un error craso, nadie que tenga el menor sentido histórico puede hoy poner en duda. La victoria aliada que tanta sangre y sacrificios requirió, y los tratados de 1919, que consagraron esa victoria, si tenían realmente por objetivo asegurar para el mundo la permanencia de la paz y el imperio de la democracia, representaron el más rotundo de los fracasos: hay más regímenes de fuerza ahora que en 1914; los pueblos oprimidos de todos los continentes sienten más agudamente que nunca la dureza de su situación; las perspectivas de orden y estabilidad mundiales, por último, parecen más quiméri-

cas en la actualidad que en los períodos más críticos de la época que precedió a la guerra.

Y si la cruzada bélica de Inglaterra, Francia y sus asociados, como razones múltiples permiten creerlo, tenía por verdadero propósito eliminar a Alemania como potencia de primer orden, impidiéndole, durante años y quizá décadas, pesar en la balanza política y económica del mundo, el triunfo aliado fué igualmente inútil. Efectivamente, a los ochos años tan sólo de la humillación de Versalles, tributario aún de sus enemigos en materia financiera, sin colonias y sin fuerzas armadas dignas de tal nombre, el Reich impone su "fiat" a la diplomacia del Occidente y exige, en los conciliábulos secretos de Ginebra, infinitamente más de lo que el orgullo y la prepotencia de los Poincaré y los Churchill hubiera podido imaginar muy pocos años ha.

Afirmamos, pues, con íntima satisfacción nacionalista, que si la tradición argentina de cordialidad con todas las naciones del mundo no hubiera bastado para justificar plenamente la neutralidad mantenida por nuestro Poder Ejecutivo durante la gran crisis, los hechos arriba señalados resultarían decisivos en el sentido de probar que la Argentina, gracias ante todo a la clarividente firmeza de su gobierno de entonces, supo armonizar su acción internacional con las tendencias profundas del devenir histórico. La política mundial es un juego de fuerzas, no un mero choque de principios e ideologías, y no es un verdadero estadista el que, incapaz de sondear el distante futuro, menosprecia los recursos espirituales y la pujante vitalidad de algunos conglomerados humanos.

¿Podrá Gran Bretaña vencer a la Unión Soviética?

Uno de los factores más adversos al mantenimiento de la paz del mundo en los momentos actuales, lo constituye el grave conflicto planteado entre Gran Breaña y la Unión de las Repúblicas Soviéticas Socialistas a raíz de la reciente ruptura de relaciones, conflicto que, en realidad, existía en estado latente desde hace varios años.

Vencido el formidable competidor que significaba el imperio de los Hohenzollern para la Gran Bretaña, ésta creyó asegurada

para siempre su dominación sobre centenas de millones de asiáticos, sin calcular que el principio de la autodeterminación de los pueblos, agitado como bandera de combate por Wilson y todos los Aliados, echaría hondas raíces en la mente de egipcios, árabes, hindúes y chinos, y encontraría en la Rusia republicana un campeón permanente y decidido. Principios redentores de valor y aplicación universales, considerados justos y necesarios cuando de ellos se servía Inglaterra, Estados Unidos y Francia como mero medio de propaganda bélica, resultan siniestros y odiosos como base de la política exterior de los Soviets; era plausible arrancar a Checoeslovaquia, Alsacia-Lorena, Siria o Mesopotamia, del yugo imperialista austrohúngaro, alemán u otomano, pero es condeñable que Egipto, la India o China quieran ser libres, y un verdadero crimen que la U. R. S. S. mire con simpatía las aspiraciones nacionales de esos pueblos. . .

Los conservadores británicos, en su explicable afán de consolidar el privilegio económico de terratenientes, lores y grandes industriales, y de mantener a cualquier precio el régimen de explotación de los pueblos de Asia y Africa, fuente proficua de tantas libras esterlinas, han emprendido una vigorosa ofensiva contra la organización obrera metropolitana y desean, al mismo tiempo, levantar al capitalismo del mundo contra la Revolución Rusa, considerada por ellos como un ejemplo decisivo para los trabajadores británicos y las oprimidas nacionalidades de ultramar. Su política, que es la del pánico y la desesperación, puede fácilmente encender en Europa la mecha de la guerra.

Lo que es más problemático es que esas maniobras alcancen el fin a que tienden, es decir, que la próxima guerra sea de todos contra Rusia. Y, desde el punto de vista de la política internacional práctica, en que nos colocamos y en que desearíamos se colocasen las cancillerías de América, interesa menos conocer de qué lado está la justicia abstracta, o cuál de los regímenes sociales en pugna es mejor, que averiguar qué perspectivas de triunfo tienen unos y otros. Que si sería antidemocrático, de parte de nuestros gobiernos, adoptar una política de parcialidad hacia Inglaterra en contradicción con los sentimientos de honda simpatía que la nueva Rusia inspira a nuestras masas populares, torpe

resultaría brindar solidaridad oficial a quienes, en definitiva, bien podrían resultar vencidos.

La Gran Bretaña posee grandes recursos financieros, militares y navales, y sólo en el aire la U. R. S. S. la aventaja, pues posee, después de Francia, la mayor flota de aviones de Europa. Desde el punto de vista de la unanimidad popular que las guerras modernas demandan, empero, la posición británica es decididamente inferior, porque sólo determinados núcleos de opinión están francamente con el gobierno en su política agresiva; toda la dialéctica de los Baldwin y de los Churchill no alcanza a demostrar que, en el conflicto presente, se trata de un caso de defensa nacional. La actitud de las masas trabajadoras inglesas es conocida. Veamos la de Lloyd George:

Esta ruptura afecta seriamente al comercio británico; hemos quemado nuestro penúltimo cartucho, y el último es el de la guerra. Esto es una locura y una insensatez; un poco más de paciencia nos hubiera llevado a la solución del conflicto. Rusia es un país revolucionario, pero ya empieza a restablecerse bajo la dirección de un gobierno sano.

La prensa conservadora, ahora que se ha realizado el acto temerario, no se muestra muy feliz; su júbilo se ha desvanecido, y hay indicios de ansiedad. Durante una sesión plenaria del soviet municipal de Moscú, se sancionó, previo informe de Ricov, una moción por la cual se aprueba enteramente la actividad del gobierno para el mantenimiento de la paz, y se expresa la voluntad de prestar apoyo a todas las medidas para la defensa de la Unión Soviética.

El soviet, a pesar de la ruptura, se hallará en condiciones de desarrollar el comercio y de importar de otros países las mercaderías necesarias, sin reducir su programa de importaciones industriales. La diplomacia y el comercio británicos sienten este malestar ahora que todo ha concluido, y en el fondo de sus corazones desearían que no hubiese sucedido.

En la U. R. S. S., por el contrario, la unanimidad existe en torno del gobierno en materia de política exterior, y desde el punto de vista interno la solidez del régimen imperante es realmente extraordinaria. Hoy es evidente que sólo un puñado de conspiradores monárquicos, a sueldo del imperialismo extranjero, desea abolir ese régimen a cuyo amparo enormes masas de seres humanos se encaminan hacia una vida menos miserable y más digna que la que soportaban bajo el régimen autocrático de los Zares. Así ha nacido, en Rusia, un sentimiento de patria que antes no existía ni podía existir. Millones de hombres y mujeres a quienes la política no interesa, y que frente al credo socialista de los gobernantes soviéticos son naturalmente neutrales, están

cuerpo y alma con ellos en los momentos de peligro exterior, porque los saben, por experiencia, capaces de asegurar, contra cualquier enemigo, la defensa nacional y la integridad de las instituciones republicanas.

Los Pactos de Locarno y el "Frente Unico"

Si los tratados de 1919 hubieran seguido las grandes líneas trazadas por Wilson en sus "catorce puntos" y otros documentos, la creación de un frente unido de las potencias capitalistas contra la nueva Rusia no habría quizá tropezado con las dificultades insuperables que hoy tornan dicho plan poco menos que utópico. Las masas proletarias de Occidente, desorientadas por los Thomas y los Kautsky, hubiesen quizá tolerado esa confabulación, inconscientes del alcancè reaccionario y liberticida de la misma. ¿No permitieron acaso, en su impotencia, que los Aliados ayudaran con armas, con dinero y con hombres a los aventureros zaristas que en vano intentaron posesionarse de Moscú? Pero la clase gobernante de Europa obró, en Versalles, como lo hubiera hecho un suicida; al imponer a los vencidos las condiciones de paz más vejatorias y monstruosas que haya conocido la historia, cavó en su propio seno un abismo en el que ha de perecer, tarde o temprano, su dominación y su poderío.

El plan británico, ahora como en 1918, 1919 y 1920, consiste en utilizar a Finlandia, Polonia, Estonia, Lituania, Latvia y Rumania, como instrumentos de una agresión militar a través de las fronteras occidentales de la U. R. S. S. Ahora bien, como sería imprudente impulsar a esos países a la guerra sin asegurarles la posibilidad de refuerzos franceses o británicos en caso de necesidad, y como esas expediciones armadas tendrían por lo general que enviarse a través de Alemania, nada se puede hacer contra la nueva Rusia, en realidad, sin contar con el consentimiento y la cooperación de Alemania. No hay "frente único" posible sin la participación del Reich: he ahí, sintetizada, la política de Locarno, que consistió fundamentalmente en buscar la complicidad germánica mediante determinadas promesas, tales como la reducción de las tropas que ocupan la región del Rin.

Este modo de interpretar la política de Locarno fué objeto

de rectificaciones y desmentidos por parte de Chamberlain, pero en la actualidad, y no obstante el riguroso secreto que se ha querido mantener en torno de las recientes deliberaciones ginebrinas, las informaciones cablegráficas han dado cuenta de renovadas tentativas británicas en favor del "frente único", lo que demuestra, entre otras cosas, que Ginebra es centro de intrigas contra la U. R. S. S. y la paz del mundo. El repentino regreso de Briand a París, y la negativa de Alemania a abandonar su neutralidad en el conflicto anglo-soviético, son significativos episodios del drama que representan, para la Inglaterra conservadora, los reiterados fracasos de su diplomacia.

Para comprender la razón de ser profunda de esos fracasos, hay que recordar algunos hechos básicos de la política europea de post-guerra.

La Política de Rapallo y el Tratado de Berlín

Hay dos grandes potencias en Europa a las que une, desde 1919, el vínculo de una común e íntima rebeldía contra el "statu quo", preñado de injusticias y peligros, que implicara la "paz" de Versalles; esas potencias son Alemania y la nueva Rusia. El hecho de que Alemania haya firmado, cediendo a la imposición de la fuerza, ese inicuo documento, no impide que el supremo objetivo de la nación germánica, sin distinción de clases ni partidos, sea la abrogación del mismo. La diplomacia de Stresemann, naturalmente, procede con toda cautela, y sólo los nacionalistas declaran francamente lo que en Alemania todo el mundo piensa y siente, aunque oficialmente no se confiese, por razones obvias. La U. R. S. S., a su vez, ni firmó el tratado de Versalles, ni lo reconoció jamás en forma alguna. Frente a la política de violencia y de usura de los Aliados vencedores, dirigida no sólo contra Alemania, sino también contra Rusia por medio de las invasiones de aventureros monárquicos, una solidaridad natural tuvo por fuerza que surgir entre ambas potencias, que múltiples razones históricas y conveniencias económicas predestinan a una fecunda inteligencia.

El histórico tratado de Rapallo, firmado durante la conferencia de Génova, el 16 de Abril de 1922, por Tchicherin y Rathe-

nau, fué una solemne advertencia para el mundo, y ese tratado, según declaraciones reiteradas de los gobiernos de Berlín y Moscú, sigue siendo la base de las relaciones germano-soviéticas, a pesar de todos los deseos de Chamberlain en sentido contrario; virtualmente implica una alianza, y en cualquier caso es algo sí como una espada de Damocles que se cierne sobre los vencedores de 1919.

El 26 de Abril de 1926 fué firmado un nuevo tratado entre Alemania y la U. R. S. S., por el que ambas naciones se comprometen a mantenerse neutrales en los conflictos en que alguna de ellas se viere implicada; dicho tratado reafirma la política de Rapallo, y la nota suplementaria firmada por Stresemann, con igual fuerza obligatoria que la parte principal del documento, contiene, entre otras cosas, lo siguiente:

El gobierno alemán está convencido de que el ingreso de Alemania en la Liga de las Naciones no opondrá obstáculos al desarrollo amistoso de las relaciones ruso-germanas. Mas si surgieren, en el seno de la Liga, tendencias que contradigan la idea básica de la paz, y que estuvieren dirigidas contra la Unión Soviética — lo que el gobierno no supone — Alemania luchará con todo su poder contra semejantes tendencias.

Esta promesa acaba de cumplirse, y la actitud adoptada por Stresemann frente a la política agresiva de la Gran Bretaña, es la mejor garantía del mantenimiento de la paz europea en presencia de la voluntad criminal de turbarla, revelada con tanto cinismo por los conservadores británicos.

La sólida inteligencia entre Berlín y Moscú, no es el fruto de circunstancias superficiales ni fortuitas. En Alemania no hay un solo partido político deseoso de que el Reich altere sus buenas relaciones con la U. R. S. S. Desde el punto de vista económico, en efecto, las ventajas de una estrecha colaboración germano-soviética han resultado evidentes, y esa colaboración se revela cada día más fecunda en beneficios múltiples para Alemania; desde el punto de vista político, la armonía de ambas potencias las coloca en excelente situación para imponer su ley a la diplomacia del Viejo Mundo, y mientras Alemania no haya conseguido sacudir las cadenas de Versalles, la amistad germano-soviética no corre el menor peligro.

Poincaré, naturalmente, conoce estos hechos, y es por ello

que la política de Locarno no le entusiasma mayormente. La oposición de intereses entre las potencias capitalistas de Europa es más intensa que el deseo de combatir al comunismo haciendo la guerra a un gran pueblo, deseo que, si bien es el de ciertos núcleos de privilegiados, no es el de las masas. Y las masas, no lo olvidemos, son las que proveen la "carne de cañón"...

ARTURO ORZÁBAL QUINTANA.

Junio 17 de 1927.

POESIAS ⁽¹⁾

Elegía para el recuerdo presente

A Alejandro Barraza.

ELEGÍA para que tu recuerdo nunca se vaya
de mis ojos.

*Elegía para que yo nunca sepa tu desamparo
si tu recuerdo llega a odiarme.*

*Tus días
nunca fueron mayores
que los del paseo de la golondrina,
y tu pesadumbre habrá sido tan profunda
como mi sentimiento.*

*Tú no llegaste a conocer la pampa,
la frescura del viento ni el nido del agua.*

*¡Y pensar que la tierra que te cubre es tan breve
que tus ojos no la conocen!*

*Si tú vivieras,
tu sombra qué dulzura
no tendría para mis ojos;
ya que todo lo hemos compartido
en padre y madre
y en ausencia.
Yo no vería ya en mis sueños
cómo crece aquella noche en agua,
desde una grupa anciana
y dolorosa,*

(1) Del libro en prensa *El imaginero*.

*cruzando un pueblo
donde ya existen mis cinco soledades.
Elegía para que tu recuerdo nunca se vaya
de mis ojos.*

*El pueblo tenía una calle ancha,
¡ay, si tú volvieras, yo te contaría
toda mi vida,
y pocas cosas tendrías que reprocharme!*

*El pueblo tenía una calle ancha
y yo siempre te veía en su fondo,
con sol,
aunque lloviera.*

*El pueblo tenía una calle ancha
para que yo te viera,
pero tu destino nunca estuvo hecho
para mi compañía.*

*Elegía para que yo nunca sepa tu desamparo,
si tu recuerdo llega a odiarme!*

1925.

Romance para todas las canciones de infancia

ROMANCES para la niña
que muy pronto ha de ser moza
y no quiere ya cantar
junto al atardecer, coplas.

Canciones que cantan
los niños, de tarde.

*Romances para esta niña
que se envolverá en la sombra;*

*romances para que vuelva
a cantar en esta ronda.*

Cuando el sol se va
rodando las calles.

*Niñas de todas las tierras
que estáis junto a la zozobra
del mar en alguna isla
o en la quietud que me evocan
todos los valles, danzando
porque mañana habrá bodas!*

Canciones que oye
la pena del aire.

*Niñas de todas las tierras
que sólo ven las gaviotas,
las cigüeñas y los ángeles,
cuando vuelan a deshora
sobre los pueblos que tienen
siempre una luna redonda!*

Porque el sol ya se ha ido
rodando las calles.

*Niñas de todas las tierras
nunca dejéis a las mozas
que se olviden de cantar
las tardes, que son limosna
de la virgen, las canciones
que nacen de vuestras bocas,*

y las oyen
los corazones de los pájaros
y la pena del aire!...

RICARDO E. MOLINARI.

LA REFORMA DEL HIMNO NACIONAL

ENCUESTA DE "NOSOTROS"

REFORMADA la música del himno nacional, por decreto del P. E., ejecutado por una comisión técnica *ad hoc*, se ha suscitado sobre la legitimidad y valor de la nueva versión, una controversia animada y violenta, con proyecciones a convertirse en una sonada protesta popular, alimentada ésta principalmente por la tenaz campaña emprendida por *La Prensa*. Apenas conocida la nueva versión y tocada el 25 de mayo en el teatro Colón, pensó la dirección de NOSOTROS en la oportunidad de una rápida encuesta entre los músicos del país y personas especialmente entendidas en la materia, en la cual se recogiese el mayor número de opiniones, que servirían, confrontadas, como criterio de autoridad nada desdeñable acerca del punto.

Los términos del cuestionario, fueron los siguientes:

Distinguido señor: Usted conoce el informe publicado por los distinguidos músicos José André, Floro M. Ugarte y Carlos López Buchardo como fundamento de la reforma del Himno Nacional, que les confió el Gobierno, y acaso haya tenido ocasión de escuchar en piano o en orquesta el himno reformado. Esta revista piensa que dicha reforma, sobre la cual se ha abierto ya la polémica, debe ser examinada por los más autorizados profesionales de la música y de la crítica musical, así como por aquellos intelectuales que por la naturaleza de su obra tienen el deber de pronunciarse al respecto. Usted se cuenta entre ellos. Juzgamos que la cuestión es importante, aún considerada desde el solo punto de vista estético; por eso queremos contribuir con esta encuesta, a formar opinión sobre ella.

- 1.º *¿Cree Vd que los motivos históricos y musicales aducidos por quienes han ejecutado la reforma, aconsejaran o justifiquen ésta?*
- 2.º *¿El himno ha sido restaurado en su primitiva forma? Ello admitido, ¿cuál de ambas tendría más valor tradicional?*
- 3.º *¿Aprueba Vd. desde un exclusivo punto de vista artístico, las modificaciones y cortes efectuados?*
- 4.º *¿Cual es á su juicio el valor musical intrínseco del nuevo himno?*
- 5.º *¿Desea Vd. para el himno de nuestra patria el reformado tiempo solemne de cantata o el nuevo tiempo acelerado de marcha?*

Publicamos a continuación las respuestas recibidas hasta la fecha. No son cuantas debieran ser, y ello es sensible. No nos han convencido las razones que algunos nos han dado confidencialmente para excusarse. Lo es, ciertamente, el haber ya escrito sobre el particular en otro periódico o el haber hablado en conferencias públicas, como algunos lo han hecho; no lo es en cambio la circunstancia de temer enojar al amigo, o al diario en que se escribe, o al gobierno, cuando se tienen cátedras. En lo que toca a opinar en cuestiones históricas y técnicas, no hay amistad o disciplina que valgan. La amistad encontrará mil y una ocasiones donde manifestarse, y en cuanto al deber de profesores y maestros, no puede exceder del cumplir con las disposiciones de la autoridad dentro del colegio, y de expresarse de aquélla con cultura y respeto, los cuales no son incompatibles con la radical disidencia de opiniones.

A punto ya de publicarse las contestaciones siguientes, los autores de la reforma la han explicado públicamente en una sesión de la Junta de Numismática e Historia.

De Arturo Giménez Pastor

Estimados amigos: Aunque mi estudio sobre "El himno nacional", publicado hace ya rato, y la conferencia que di últimamente en la Facultad de Filosofía y Letras sobre el tema de la

consulta de NOSOTROS, podrían presentarme eximido de manifestar opiniones ya expuestas con amplitud, las resumiré gustoso refiriéndolas a los puntos concretos que ustedes proponen.

- 1.º *Cree Vd. que los motivos históricos y musicales aducidos por quienes han ejecutado la reforma, aconsejaran o justifiquen ésta?*

—Sí. La música atribuída hoy y desde hace tiempo al cántico nacional es una transcripción libre del presunto texto originario; que, si por una parte suple en algunos pasajes con acierto y brillo las deficiencias de armonización de que aquél se resiente, por otra parte lo rectifica desnaturalizando el carácter necesario de la expresión musical correspondiente al verbo poético a que fué destinada. Desde este punto de vista, son inadmisibles por su inoportunidad y su trivialidad el ritmo danzante sustituido al de la frase instrumental que sirve de comentario a la melodía de la estrofa, y los *grupetti* de virtuosismo gorgeante que adornan el acompañamiento de los dos últimos versos de la primera estrofa y dan cadencia florida al “Coronados de gloria vivamos”.

La precedente mención del presunto texto originario se refiere al manuscrito que las señoritas de Luca donaron al Museo de Historia Nacional como obra directa de Blas Parera.

Sea o no escrito personalmente por Parera ese texto, él contiene, a mi juicio, la primitiva forma musical del himno. Entre otras razones, esta convicción se funda en el hecho de que todas las demás transcripciones o arreglos de la música en cuestión, aún las más libremente desarrolladas, contienen los temas y frases fundamentales de aquella partitura manuscrita.

La circunstancia de aparecer en la que ahora se invoca como documento más fehaciente (por haberse publicado en *La lira argentina* de 1824) suprimido el interludio o cantable instrumental que sigue a la estrofa, y que fué restablecido en la versión posterior usada hasta hoy, confirma mi idea de que la del manuscrito es la forma primitiva, originaria de todas las demás; pues sin duda parece más lógico que una transcripción suprima tal o cual motivo musical de la obra transcrita, y no que se invente uno nuevo para interpolarlo, evidentemente sin necesidad, en la obra más moderna.

La restitución artística de la música del himno a su forma originaria está, pues, plenamente justificada.

- 2.º *¿El himno ha sido restaurado en su primitiva forma? Ello admitido, ¿Cuál de ambas tendría más valor tradicional?*

—Salvo la supresión del segundo período de la apertura o “entrada” y del interludio ya mencionado, la nueva versión, que conserva lo fundamental característico y expresivo de la música originaria, restablece con acierto artístico la pureza de línea que la versión corriente hasta hoy, o sea, la de Esnaola, había alterado en aquella música.

—En cuanto al valor tradicional, si por tal se entiende el constituido por la consagración más inmediata del uso durante mucho tiempo, debe ser atribuído a esa transcripción libre de Esnaola que es la que se ha cantado como himno nacional desde 1860.

Pero si por valor tradicional se entiende el que radica en lo histórico genuino consagrado antes, a su vez, por la adopción y el sentimiento de los que entonaron como himno nacional el canto surjido de su propio aliento patriótico y de su propia obra patricia en los días iniciales de la “nueva gloriosa nación”, entonces la composición primitiva es la que inviste verdadera y memorable autoridad tradicional.

- 3.º *..Aprueba Vd. desde un exclusivo punto de vista artístico, las modificaciones y cortes efectuados?*

—Sí.

- 4.º *¿Cuál es a su juicio el valor musical intrínseco del nuevo himno?*

—Imprime a la efusión lírica viril unidad de acento, devolviéndole con sobrias y acertadas armonizaciones y limpia línea melódica la austeridad heroica que le habían quitado las ulteriores amplificaciones ornamentales.

5.º *¿Desea Vd. para el himno de nuestra patria el reformado tiempo solemne de cantata o el nuevo tiempo acelerado de marcha?*

—El antiguo movimiento solemne, por las razones que hace doce años expuse en mi citado estudio sobre el himno, considerando el reproche que hasta entonces se dirigía a lo que ahora se defiende comopreciado valor.

“Aparece muy generalizada — dije entonces, — la opinión que reprocha al himno falta de nervio, de empuje y vibración guerrera; no es el canto que conduce al combate y yergue gloriosamente el aliento triunfal. Su solemnidad es mucho más religiosa que heroica; falta el brío de la acción y de la victoria. Es más un salmo que un himno.”

“Pero es que el poeta interpretó en su canto la idea y el sentimiento dominantes en aquella hora en que pudo creerse que la nueva nación surgía, como la clásica Minerva de la frente luminosa de Júpiter, noble y totalmente constituida, armada de resplandecientes armas, símbolo de pensamiento magníficamente concebido y realizado; idea ante todo, potencia serena y fuerte de libertad, de orden, de progreso, de futuro.”

“Nuestro himno es, pues, el canto del alto pensamiento nacional, no el canto de guerra ofrecido a los combatientes: aquéllo era lo sustancial y permanente: el fin; lo otro, la guerra, era lo accidental: el medio.”

“Por esto en su música escasea el brío triunfal y se dice que hubiera sido mejor que los clarines resonaran también allí, fundidas sus vibrantes voces en la voz solemne de la épica arenga. Pero no hubiera sido mejor, como quizá la piensan muchos, que la marcial trompetería fuera lo que en el himno es esa alta voz heroica.”

El movimiento animadamente marcial que la respectiva anotación metronómica indica para la estrofa en la nueva versión recientemente aprobada, corresponde a la denominación de “Marcha nacional” con que sancionó el himno de López la Asamblea Constituyente de 1813; pero esa denominación se refería más al concepto formado por las primeras expresiones poéticas que imprimió el sentimiento nacional y que con el título de *Marchas*

Patrióticas había iniciado una tradición genérica con la publicada en *La Gaceta* del 10 de noviembre de 1810 y atribuída a de Luca. López y Planes no se atuvo a ese tipo de canción popular, más que nada dinámica, y compuso un verdadero himno de amplio acento y levantada expresión, a que la música correspondió con la tradicional solemnidad que el espíritu mismo del verso le infunde.

De Ernesto de La Guardia

1.º La reforma era necesaria, aunque sólo fuese para poner fin a la anarquía que en el Himno habían introducido las diversas versiones evistentes.

2.º En cuanto se refiere a la estrofa y al coro—fragmentos esenciales que constituyen el Himno en sí mismo — se ha restaurado la versión original en su limpia y sobria melodía, depurándola de agregados extraños y se ha mejorado la armonización, sin ningún recargo excesivo, pues en tal concepto el original era demasiado pobre y rudimentario.

La nueva versión altera la primitiva en dos puntos: 1.º, suprime el segundo fragmento de la introducción. Esto es acertado por razones de forma y estilo. Tal fragmento alargaba indebidamente la introducción, desproporcionando el Himno entero. Por otra parte su ligero y casi gracioso carácter era diametralmente opuesto al de los acordes iniciales, viriles y majestuosos. Desproporción e incongruencia eran dos defectos de la introducción que se han corregido. 2.º También se ha suprimido el breve interludio, en realidad innecesario, pasándose directamente del final de la estrofa a los compases preparatorios del coro. Dicho pasaje, muy sobrio y de clásico estilo en Parera había sido adulterado por Esnaola con ritmo bailable y un dibujo en escala de la más absoluta trivialidad.

Lógicamente, la nueva versión que en todo lo fundamental restaura la tradición primitiva, la cual rigió de 1813 a 1860, ofrece mayor valor tradicional que las versiones basadas en la tradición falseada originada por el “arreglo” de Esnaola. Las dos únicas “infidelidades” apuntadas de la nueva versión son verdaderas mejoras de carácter estético, y deben aprobarse, tanto más

cuanto corresponden a fragmentos necesarios, puramente instrumentales.

3.º La aprobación desde un punto de vista artístico de tales reformas queda ya expresado en la respuesta a la pregunta anterior.

4.º El valor musical intrínseco de la nueva versión es superior al de las utilizadas anteriormente, sobre todo porque se han restaurado los buenos acentos del original, destruidos más tarde, y se han suprimido agregados y adornos de mal gusto, pueriles e impropios en un himno popular, como v. g. la vocalización en la cadencia del coro, que además es difícil para quien no sea cantante y siempre se hacía mal. La sencilla y ruda inspiración de Parera no precisaba los operísticos “embellecimientos” con que él pretendió favorecerla...

5.º Se ha dicho erróneamente que en el original no existe indicación de movimiento. Si no se halla un término técnico al respecto débese quizá a que hubiera sido redundancia, desde que el Himno fué titulado “Canción nacional o Marcha patriótica”. Con la palabra “marcha” quedaba indicado el movimiento, al menos para la parte fundamental, que es la estrofa. Los actuales reformadores lo han comprendido perfectamente, fijando para dicha sección un movimiento de marcha moderada.

Basta observar el carácter y ritmo marcial de la melodía para advertir que su tiempo verdadero y característico se había perdido a causa de la inadecuada lentitud que desnaturaliza la inspiración misma.

A mi juicio, el criterio de aplicar un análisis rígidamente escolástico a la realización técnica de un trabajo hecho con la libertad natural de los compositores, no es el más conveniente. Además, si algunas de esas observaciones podrían ser discutibles, desde tal punto de vista meramente técnico, otras son infundadas.

De Carlos Vega

Cuestión primera: Los fundamentos de la comisión reformadora hubieran bastado si verdaderamente se tratara de una restitución a las formas primitivas, — “luqueana” y “lírica” — sin el profanatorio corte de la introducción y la modificación del tiem-

po, cosas, ambas, que no pueden justificar simples razones históricas y musicales. Estoy seguro de que el pueblo argentino no hubiera hecho manifestación alguna de protesta, si la reforma se hubiera limitado a los pocos acentos y pequeños pasajes en que discrepan el manuscrito y la "lírica" con Esnaola. Un elemental sentido del equilibrio aconsejaba consultar preferentemente el ideal colectivo de himno, formado en el culto de todas las fechas desde 1813 en cuanto a la extensión, y desde la versión de Esnaola, en cuanto a los detalles; sin olvidar, claro está, las aspiraciones de historiadores y artistas que, bien visto, son pueblo, y pueblo de calidad. Pero ante el apremio absorbente de la Estética y de la Historia, debe tenerse presente — según discierno yo — que la canción-símbolo no tiene porque estar sujeta a la verdad ni a la belleza de manera absoluta, pues siendo su único objetivo la representación sonora de la nacionalidad, poco debe importarnos, hoy que está consagrada en su oficio por el consenso de muchas generaciones, en qué medida es verdadera y en qué medida bella.

Desde el punto de vista histórico, en fin, puede objetarse que existe otra versión (la "lírica") con los mismos derechos que el manuscrito. Pero como los reformadores desconocían tal versión, se puede todavía, desde el mismo punto de vista y luego de excusar su ignorancia, reclamar para el himno la integridad histórica.

Desde el punto de vista artístico la cuestión es más simple: puede objetarse radicalmente... "el punto de vista artístico". En última instancia, lo que se pretende con la obra de arte está logrado en nuestro pueblo con la audición desde la infancia: la reviviscencia de sensaciones vinculadas a la conciencia de la nacionalidad.

Cuestión segunda: Antes de contestar si el himno ha sido vuelto a su primitiva forma es indispensable que sepamos cuál fué su primitiva forma. Y resulta que tenemos dos formas históricas: la "luqueana" y la "lírica". Para la comisión, que ignoraba ésta, se trata de una restitución — si hacemos provisoriamente a un lado el corte de la introducción y la alteración del tiempo. Ahora, en presencia de la versión "lírica", entra en escena el tercer punto en debate: el triple grito de libertad, en que discrepan

ambas versiones históricas. Y como el nuevo himno no puede ser igual a dos formas distintas entre sí, ocurre que se distancia de la forma "lírica" tanto como ésta difiere del manuscrito.

La diferencia capital entre "luqueana" y "lírica" es el triple grito. En este punto conviene consultar las interesantes sugerencias de J. T. Wilkes publicadas en *La Prensa*. Según este crítico — el único que avanza interpretaciones lógicas — el triple grito de Libertad, en el manuscrito, no daría la línea melódica sino el acompañamiento en funciones de complemento melódico-armónico. He aquí una posibilidad que importa acariciar urgentemente. Porque la solución del triple grito unifica las formas primitivas.

Y en cuanto al valor tradicional — suponiendo que el nuevo himno fuera el primitivo — creo que sólo importa consultar una tradición, "la tradición": la nuestra, la que nos afecta actualmente. No hay otra en juego. La de 1813-1860, muy respetable, es tradición sin representantes vivos; quiere decir que no es tradición, desde que ésta necesita dos factores: la cosa transmitida y la mentalidad viviente en que actúa. La de 1813-1860, en fin, tradición de biblioteca, se identifica claramente con la Verdad Histórica y tiene con ésta todos los derechos a ser considerada en el debate.

Cuestión tercera: Ya que es preciso opinar y no obstante mi creencia de que la belleza juega en el asunto un papel secundario, diré que muchos detalles de Parera me han hecho mejor impresión que los de Esnaola y que considero la versión de *La Lira*, en general, superior a la que cantamos hasta hoy. Pero de ninguna manera apruebo el corte de la introducción que considero profanatorio a la misma verdad histórica que luego se aduce para restaurar cuatro notitas. El fragmento cortado no me parece genial, ciertamente, y al abogar por su restitución confieso que sólo me asisten razones afectivas.

Cuestión cuarta: Me considero incapaz de pronunciar me sobre la belleza neta del Himno. De tal modo aparecen sus frases enmarañadas de viejos recuerdos, que temo atribuir a la canción patria belleza que encontraron en el mundo mis ojos de niño.

Cuestión quinta: Nada creo yo que pueda justificar la modificación del tiempo solemne. La comisión reformadora tiene mu-

cha razón al conceder carácter marcial al Himno, fundándose en la anacrusa de la estrofa. Pero el vigor y la marcialidad no siempre demandan viveza de movimiento. Cántese en buena hora con toda energía el "Oid mor-ta-les", pero no se precipite el tiempo, que se pierde en expresión. Por otra parte creo que la pastoril y lánguida iniciación de Esnaola es también un grave error, como lo es la feminización general de los diseños rítmicos primitivos. Debo agregar, en descargo de la Comisión, que el nuevo himno suele ejecutarse con tiempos más vivos que el indicado. También me parece oportuno decir que no comparto la opinión de quienes atacan la armonización de la reforma en nombre de ideales estéticos que los reformadores no se propusieron. Hay en el nuevo himno detalles de armonización sutilmente intencionados. Revelan un criterio que comparto.

Cuestiones marginales: El retorno casi total a la versión de *La Lira* importa una prudente solución al conflicto creado. El artista debe convencerse de la poca ingerencia que se le asigna en la cuestión y darse por satisfecho con la adopción de la "lírica", evidentemente superior a todas como carácter y hasta como belleza — siempre que se prescindiera de los clásicos como elemento de juicio en el pleito de lo bello.

Los intereses históricos, y más que ellos en sí, el respeto al compositor patriota de 1813, deben considerarse cumplidamente reverenciados con la vuelta a *La Lira*; y el pueblo, en fin, debe conformarse con la aproximación al Esnaola de sus zarandeados recuerdos infantiles.

No he de abandonar la cuestión, sin hacer algunas consideraciones finales.

El Poder Ejecutivo ha decretado la revisión del Himno en un sospechoso movimiento espontáneo. Se trata de un decreto que no consulta necesidad apremiante alguna ni responde sino a opiniones aisladas que se fundan en una estima incompleta de factores. El Poder Ejecutivo nombra tres músicos adictos y éstos se atreven a proponer, como la cosa más natural, el Himno trunco. Pero el Poder Ejecutivo no lo rechaza. Le parece muy bien y pretende imponerlo con evidente desconocimiento de sus propias atribuciones e inesperada negación de los sentimientos comunes a todo argentino.

Estamos autorizados a creer que la reducción del Himno no es iniciativa de la Comisión; es “orden” del Poder Ejecutivo, al cual — como se ha dicho tantas veces en los cenáculos — la audición del cántico patrio le resultaba larga y soporífera.

Piense el lector en que la ejecución completa del Himno dura tan sólo cuatro minutos y cuarenta y cinco segundos. La Comisión habla de “dimensiones excesivas” y el Ejecutivo suscribe tal declaración.

En el nombre de nuestras ilusiones, horroriza creer que los treinta y cinco segundos que dura la audición del fragmento suprimido, hayan inspirado a los representantes del Poder Ejecutivo el decreto que debía satisfacerlos y aliviarlos, porque les aburre y adormece un instante de concentración en el símbolo de la nacionalidad.

De Raúl H. Espoile

Señores directores de NOSOTROS: Envío a ustedes mi opinión personal respecto a la versión oficial del Himno Nacional últimamente aprobada por el Poder Ejecutivo en acuerdo de ministros. Pero antes de responder al cuestionario presentado por ustedes deseo formular una pregunta:

¿No habiendo existido uniformidad en la música de nuestro Himno, se ha podido establecer una tradición en la ejecución del mismo? Si nuestros conscriptos, nuestros maestros y los niños de las escuelas primarias de toda la República ejecutaron hasta ayer no más tres distintas versiones oficiales, ¿pudieron entonar sin dificultad la canción patria en los actos conmemorativos confundidos con la masa de pueblo, pletóricos de amor hacia la tierra que los vió nacer? ¿Se recuerda la conmemoración del centenario del Himno en la Plaza Mayo en el año 1913?

Hecha la pregunta, no puedo sino contestar afirmativamente a la primera que ustedes formulan en su encuesta. Era más que necesaria la uniformidad del Himno y alguna vez debía efectuarse.

II.—Para contestar la segunda pregunta, hago a mi vez esta otra:

¿Cuál es el Himno tradicional de que se habla: el de Es-

naola que introdujo enmiendas fundamentales al original de Parera; el de Astengo; el de Corretjer; el de Alberto Williams; el de Pablo Berutti y varios otros que no recuerdo entre los que se encuentra el que ejecuta la Banda Republicana de París, que es todo menos nuestra canción nacional?

Ya de por sí la unificación es una gran conquista, devolverle al mismo tiempo su simplicidad en la armonización y acercarlo al original era lo que más se podía desear.

III.—Me parecen muy atinados los cortes efectuados. La sucesión de tresillos, los dos compases anteriores a la ejecución de “ya su trono dignísimo abrieron” y el interludio en aire de polka que Esnaola desnaturalizó del original, han dado unidad de construcción y abreviado la ejecución del mismo.

IV.—Como trabajo, técnicamente considerado, nada tengo que objetar. Existen quienes no obstante expresan sus reparos respecto del salto de undécima justa existente entre la última sílaba de la palabra “sagrado” y el primer grito de “libertad” como así también el de sexta, en el coro, entre el *do* y el *la* de la sílaba “mos” de “vivamos” y “Oh juremos”, etc., intervalo este último prohibido por algunos armonistas, con razón o sin ella. En la práctica ni uno ni otro me han ofrecido dificultad de entonación.

V.—Con el nuevo movimiento impreso en la versión oficial, no se ha hecho sino restituir a la Canción Nacional a su primitivo aire de marcha con que fué concebida por Parera. Nuestro Himno que canta en exaltadas estrofas las glorias de la Patria, no podía soportar el movimiento fúnebre con que se lo ejecutaba en las festividades patrias y otros actos.

De Alberto G. del Castillo

Nuestro himno, como nuestra bandera, no han nacido al acaso ni son hijos de un momento cualquiera; han nacido, cuando fué necesaria la creación de un símbolo de la patria y de un eco universal para nuestros sentimientos. Han nacido, para unirnos, han nacido, para animarnos y para impulsarnos. Han nacido, en momentos solemnes, en momentos de lucha, de convulsiones, de

pasiones y de ideales que se agitaron como en un torbellino, para plasmar el día claro en que una nueva nacionalidad debía aparecer constituida y triunfante. Esos símbolos, han sido glorificados por la sangre de nuestros ciudadanos, y consagrados en cien años de vida, por la fe, el patriotismo y el honor del pueblo argentino.

Para cambiarlos, para admitir ese cambio, sería necesario que una revolución encendiera nuestros ánimos con nuevas miras, con nuevas orientaciones, que nos llevaran en su exaltación y fanatismo a pisotear nuestra historia pasada, a negarla y a borrarla. Nuestra fe democrática y sus conceptos de igualdad y de libertad, no nos podría llevar nunca a una revolución que nos obligue por razones de progreso, de moral, o de justicia, a renegar de nuestro pasado histórico. Nuestros deberes, me parece que nos podemos empeñar en cumplir, pensando en nuestra moralidad personal y colectiva, y pensando también en que aquellos ideales estampados en nuestra constitución, son un eterno llamado a nuestros deberes de hombres y de ciudadanos; que siempre aquellos ideales, estarán en la altura como una luz y como una guía para nuestro progreso y para nuestra evolución histórica. Pues bien, si nada tenemos que reprocharles a aquellos que lucharon por constituirnos en un pueblo libre, si no tenemos nada de que avergonzarnos, hoy, y cada día que pase, debe ser para considerar más sagrados esos símbolos que nos están recordando el pasado.

El himno argentino, por su palabra y por su música, solemnes y nobles expresiones del goce de la libertad conseguida a fuerza de los más grandes sacrificios, ya está escrito; y nuestro único deber, es ver en esas reliquias, el pasado que evocan, para unir nuestra vida a la vida de aquellos momentos de idealismo, de acción y de civismo igualmente grandes y ejemplares. El artista, el verdadero artista, es decir aquel que pulsa los sentimientos para hablar al sentimiento, no puede negar ni se le pueden pasar por alto esas profundas emociones de la vida, tan profundas que se han hecho carne en un pueblo, y que marcan por eso una época de la historia. El miope que no alcance a ellos no es un artista. Vuelvo a repetir, nuestro himno ya está escrito. Al cantarlo el pueblo, es quizá el momento en que es más soberano! ¿Qué razón y qué derecho pueden justificar una transformación

que viene a ser también un ultraje? ¿El gobierno ha pretendido ésto o lo ha autorizado? Ciertamente no!

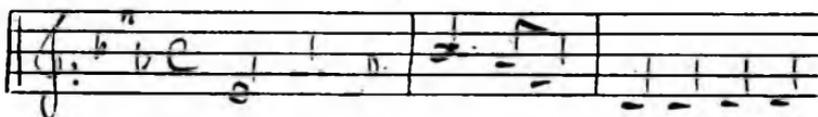
Del informe de los señores López Buchardo, André y Ugarte, que del himno argentino han hecho una cosa a su antojo, se desprende: 1.º, que el Gobierno, informado por ellos mismos, entiende que hay varias versiones del himno argentino, que hay varios himnos, y 2.º, que dadas estas razones, que si existieran serían muy atendibles, el Gobierno los ha comisionado, para que estudien el himno original de Blas Parera, es decir el himno argentino, y se lo devuelvan al pueblo tal cual es.

La protesta general, no se debe a la resolución del gobierno, manifiestamente bien intencionada, sino a los señores López Buchardo, André y Ugarte, que se han extralimitado de manera lamentable, al querer cumplir la misión que se les confirió. Hay una melodía, que todos cantamos de igual manera cuando queremos cantar el himno nacional: esa melodía es nuestro himno. Las ediciones o, mejor dicho, las transcripciones que se han hecho para piano solo, para piano y canto, para banda, para orquesta, etc., han respetado en general esa melodía que nos conmueve y nos exalta porque es ya un símbolo del sentimiento nacional. Hay detalles, desde luego de poca importancia, en que unas se diferencian de las otras, y podían ser esos detalles motivo de un estudio que tratara de suprimirlos, con el objeto de que esas diferencias desaparecieran. Pero como dije, esas diferencias son tan de poca importancia, que nunca un argentino ha llegado por ellas a desconocer su propio himno, ni a no poderlo cantar en un coro improvisado. Todos los argentinos sabemos el himno nacional, lo hemos aprendido en la escuela, lo hemos aprendido oyéndolo en las fiestas patrias, y para cantarlo como nosotros lo sabemos cualquiera de las ediciones existentes nos sirve de igual manera. Lo que ningún argentino sabe, y tendrá que estudiar si quiere aprender, y tendrá que acostumbrar su oído a oír, es lo que han hecho ahora los señores López Buchardo, André y Ugarte. Ellos, demostrando no comprender el espíritu de la letra, ni el sentido musical de la canción nacional, son los únicos que han creído (olvidando que es la concepción lo que indica el movimiento), que era posible transformar el carácter solemne y majestuoso de la inspiración de Blas Parera, con sólo ponerle otro movimiento

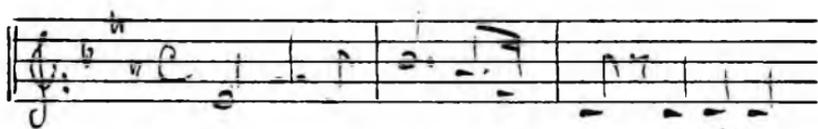
de compás. Un nuevo movimiento de compás, requiere una concepción de otra índole y otra clase de sentimiento inspirador. ¿Vamos a descubrir ahora que si se toca lento una polka se convierte en marcha fúnebre?

Son ellos, los que repiten un error de Esnaola, que no existe ni en el original de Parera, ni en la edición que publica *La Lira Argentina* del año 1824, y reeditada por la librería de "La Facultad" en el año 1924 con notas de Ricardo Rojas.

En esta edición de *La Lira Argentina*, como también en el original de Blas Parera, aparece el tercer compás como sigue:



Esnaola lo hace así:



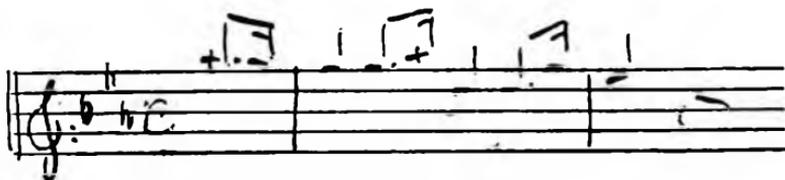
El *re* de medio tiempo, acentúa la importancia del último tiempo del compás anterior, se une con él, forma un motivo que, como no se repite ni aparece utilizado en el desarrollo del discurso musical, se convierte en un ripio.

Este error de Esnaola, lo han aprovechado los señores López Buchardo, André y Ugarte, ya que Parera no lo cometió.

Al comenzar el canto, en el último tiempo del tercer compás, cuando se entona Libertad, libertad, libertad, la edición de *La Lira Argentina* del año 1824, pone, como ha hecho Esnaola



La edición *dada como de Parera*, que tengo a la vista, aparece con el error que cometen los señores López Buchardo, André y Ugarte, al hacer cantar esas palabras así:



No es necesario mucho conocimiento del contrapunto, para poder comprender claramente que la voz que canta las palabras "Libertad, libertad, libertad" en la forma que la hacen cantar los señores López Buchardo, André y Ugarte, es una voz intermedia y no una voz superior.

En este caso, no hay lugar a dudas: la palabra misma lo está indicando. La voz intermedia no necesita aquí expresar el sentimiento del verso, por eso hace un movimiento descendente, que, por su sentido dinámico, es contrario al dinamismo que encierran las palabras Libertad, libertad, libertad, de ímpetu creciente.

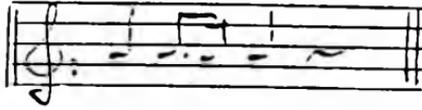
Si Blas Parera hubiese cometido ese error, los señores López Buchardo, André y Ugarte, debieron aprovechar la ocasión para corregirlo. Pero, como digo, ese error atribuido a Parera, no aparece en la edición de *La Lira Argentina*, de 1824, ni aparece tampoco en la versión de Esnaola.

Además, en la edición de *La Lira Argentina* a que me refiero, trae las palabras, "Libertad, libertad, libertad", cantadas, como las cantamos todos, en una melodía de movimiento ascendente y trae como voz intermedia ese movimiento melódico descendente que los señores López Buchardo, André y Ugarte, no comprendiendo su sentido contrapuntístico, lo han puesto como voz principal.

La versión de los señores López Buchardo, André y Ugarte, consta de cincuenta y tres compases.

En el cuarto compás, hay una cadencia que resuelve sobre el primer grado y que cae sobre el tercer tiempo del compás. El cuarto tiempo de ese mismo compás, es un silencio, y luego en el primer tiempo del quinto compás, suena otra vez el acorde del primer grado. Esta redundancia, le debe sonar mal a todo armónista.

El compás 13.º tiene este ritmo:



El compás 15.º, repite el mismo ritmo, y el compás 17.º y el 21.º, y el 27.º, y el 31.º y el 35.º, siempre en las mismas circunstancias, es decir, siempre usándolo como único recurso para llenar un hueco en el compás.

En el *Saul* de Händel, aparece ese mismo ritmo, en una marcha; pero allí, ese ritmo forma parte integrante del discurso musical: sirve de base y no de tapón.

Lo que los señores López Bucharado, André y Ugarte han hecho de nuestro himno, es una marcha de opereta bufa, una caricatura grotesca, que, por supuesto, ni como obra original de ellos, ni como transformación de la canción nacional, podrá servir para despertar el patriotismo a los argentinos, ni menos aún, para evocar aquellos momentos inolvidables de nuestra historia, cuando nos sentimos conquistadores de la libertad, y soñando en ser generosos y útiles, abrimos los brazos para ofrecer esa libertad al mundo entero.

De Isaac Carvajal

1.º Si el Himno o Canción Nacional fué, como se sabe, una composición concebida en el piano y de allí enriquecida lógicamente al ser pasada a la orquesta, tanto mejor para el himno.

Si por el uso adquirió una modalidad musicalmente más rica que la que su autor, más espontáneo que reflexivo, le dió, es obra que pertenece a las generaciones posteriores inmediatas a la época de su creación y porque sin duda de este modo respondía más ampliamente al fervor patriótico que les animaba. No tratándose de una pieza de concierto hecha para el refinado gusto estético y sí de un canto nacional, puede perfectamente prescindirse de la faz personal del autor y dejar que si tomó una forma al pasar por el sentimiento colectivo, ésta sea conservada por la razón de llevar impreso el carácter que el pueblo le infundió, y aún más: si fuera posible, cada pueblo debiera componer colectivamente su propio canto nacional.

Los motivos de reforma aludidos en el decreto, son completamente injustificables; por otra parte, ya se sabe con qué ánimo suelen dictarse decretos y crear dependencias de origen oficial.

2.º El Himno Nacional ha sido restaurado según el original de su autor Blas Parera y para su orquestación se tuvo por base la posible manera que en la época de su composición habría sido empleada. Esto puede muy bien ser antojadizo y a gusto de sus actuales adaptadores... Pero por este camino iríamos demasiado lejos. Digamos solamente que al Himno Nacional, al despojarse de sus tradicionales ropajes, le han tejido unos hábitos de franciscana pobreza, bajo los cuales vemos insinuarse unos huesos descarnados y raquíticos. Con el mismo criterio pueden las obras de Bach, escritas para laúdes, ser despojadas de su actual orquestación reforzada, para devolverlas a su sonoridad primitiva.

El valor musical que el Himno posee, pertenece a su autor primero y a la tradición popular que lo consagró, después; hallándose por lo tanto al margen de la música académica la que, como suele acontecer, al analizarlo, sólo puede devolverlo sin esencia y disecado.

En el caso que se haya querido fijar definitivamente una versión oficial por ser necesaria, debió obrarse con más amplitud de criterio buscando un acercamiento entre el original y la adaptación por parte de varias generaciones.

3.º Desde el punto de vista artístico, la poda hecha por sus restauradores, resulta sencillamente desastrosa. La solemnidad de los acordes iniciales que nunca pude oír sin estremecerme, bastaba para infundir el más imponente respeto, cosa ésta que residía en la severidad de la línea y en la nobleza de su acento.

No creo contarme entre los que poseen prejuicios de nacionalismo y menos en lo que respecta a cantos, emblemas, etc., sin embargo de mi profundo arraigo a la vida argentina mi amor por ella surge natural, espontáneo. En los días de júbilo nacional vibro intensamente y siento la necesidad que no sabría definir, de oír como complemento, el Himno, sucediéndome a menudo que después de su audición en la función de gala del teatro Colón, no siendo de mi agrado la ópera que se canta, me retiro con el sereno goce de un grato deber cumplido. ¡Qué glacial impresión

la de esta audición del nuevo himno y qué profunda pena me causó su transformación! La anémica debilidad de los acordes cambiados en ritmo de marcha y la súbita intervención del coro sin el previo encadenamiento con el canto, así como la falta de espontaneidad en todo el transcurso de su ejecución, hacen de este himno una bien pobre cosa. ¿Qué se hizo de la solemnidad de sus acordes iniciales y del triunfal grito "Oíd mortales" que ninguna canción patriótica, salvo *La Marsellesa*, posee?...

El Himno Nacional, tal como siempre lo hemos venerado, tiene en sí el significado grandioso de Patria, en el más amplio y noble concepto; el actual himno con su restauración parece inclinarse a la categoría de canción de "music-hall", similar al "Tipperary", que los soldados ingleses entonaban durante la gran guerra mientras se dirigían a las trincheras.

Me hallo, pues, en absoluto desacuerdo con el nuevo Himno Nacional, desde el punto de vista artístico.

4.º ¿El valor intrínseco del nuevo himno? Supongamos que una mañana cortásemos en toda su exuberancia, unas rosas nutridas y coloreadas por la savia primaveral; horas más tarde por efecto del manoseo nos encontramos con que se volvieron mustias, ajadas y sin color. Entonces, contemplándolas, nos invade la pena al recordar lo transitorio de la belleza y el implacable correr de las horas que marcan en las cosas, su paso. Tal es, aproximadamente, el himno, y el efecto que produce su restauración.

5.º Como que el himno tiene su lugar en actos trascendentales, como símbolo del espíritu nacional, debe por esto mismo poseer una línea severa de cantata y si el que siempre hemos conocido, no la poseyera, merecería entonces ser corregido a fin de comunicarle aquella nobleza y solemnidad de que carecen todas esas marchitas, sin ningún valor musical, que como canciones oficiales de algunas naciones europeas, nos hacen sonreír con su ingenuidad. Y, en fin: el nuevo himno en su carácter actual de marcha, tampoco responde a su finalidad, por faltarle el anterior vigor y la marcialidad, que para marcha cantada, se requiere.

Fundo lo expuesto, en mi propio sentir de ciudadano y desde tal posición afirmo que el Himno Nacional, tal como he tenido ocasión de oírlo en la función de gala del 25 de Mayo, aparte de un incalificable error artístico, es un verdadero atentado a la tra-

dición, cosa que sólo una parte directamente interesada puede defender.

De Jorge C. Servetti - Reeves

1.º Considero que los motivos históricos y musicales aducidos por quienes han ejecutado las reformas del Himno Nacional son justificados.

2.º El himno ha sido restaurado a su primitiva forma. Considero que la versión de Esnaola es la que tiene mayor valor tradicional para la *presente generación*.

3.º Las apruebo.

4.º El valor musical intrínseco de la nueva *versión histórica* del himno de Parera, es superior al de la Esnaola.

5.º Prefiero el tiempo de marcha adoptado del original de Parera.

Un profesor de música que guarda el anónimo nos escribe:

I. — No; porque el Decreto histórico de la Asamblea General Constituyente de 11 de mayo de 1813, sobre que se basa el informe de la comisión revisora, se refiere únicamente a la letra de Vicente López.

La música, como es notorio, fué compuesta tres días después, y por consiguiente no pudo ser considerada en aquel memorable Decreto.

II. — Admitiendo que la música de Parera fuera sancionada por alguna ley especial, no se explica como la comisión revisora haya introducido tantas modificaciones en el pretendido autógrafo original que confrontado con la nueva versión, no hay casi un compás que sea exactamente igual en ambos.

III. — La forma en que se han efectuado los cortes no ha sido muy acertada, pues se ha suprimido la 2.^a parte de la introducción, que es tal vez la página más brillante y hermosa de toda la partitura.

El ejemplar que reproduce *La Lira Argentina*, impreso en París en 1824, desconocido por los autores de la nueva versión, y que sin embargo es el documento histórico de mayor importan-

cia, da una idea acabada de la manera más lógica y correcta de practicar los cortes a fin de reducir las proporciones del canto nacional.

Los críticos musicales que intervienen en el debate para combatir la nueva versión del himno, no han reparado en este detalle que es de capital importancia.

En efecto, examinando el ejemplar de *La Lira* se ve que, además de todos los *interludios*, se han suprimido *seis compases* del texto, allí donde se cantan los versos

Coronada su sien de laureles,
y a sus plantas rendido un león.

luego sustituidos por los siguientes:

Y los libres del mundo responden
al gran pueblo argentino, salud.

Tales supresiones, practicadas entonces y lógicamente sugeridas por la insistente repetición de esos versos, con una frase melódica desfalleciente, en tono menor nada apropiada para el significado de la letra correspondiente, debieron ser tenidas en cuenta por la comisión revisora que sin dar lugar a protestas, hubiera conseguido la reducción de las proporciones, reclamada por el Poder Ejecutivo.

IV. — Considerado con criterio puramente musical, el nuevo arreglo, a pesar de no estar muy de acuerdo con los antiguos cánones en algunos puntos, se presenta en una forma relativamente correcta, esbelta, de franca marcialidad, de gusto moderno y agradable.

V. — El movimiento general que corresponde a la canción patria, es el de moderado solemne, no aviniéndose a ella el Largo de marcha fúnebre, ni tampoco el excesivamente brillante de marcha militar.

CONTRIBUCION AL ESTUDIO DEL CASTELLANO EN LA ARGENTINA

EN un número anterior de esta revista, anotamos algunas palabras de las muchas, españolas las más, corrientes en el lenguaje familiar y en el vulgar de la República Argentina, con la mención geográfica de la provincia o zona donde las hemos oído; palabras que no figuran en los glosarios argentinos o están mal o incompletamente definidas. Van ahora otras más, con la salvedad de que la mención del lugar no es exclusiva, como que, en esta materia, es imposible fijar límites precisos.

achalay o **chalay** o **chay**. — Usase en Santiago del Estero, Córdoba y Tucumán. — Exclamación con que se expresa la sensación grata producida por un olor. La última forma es poco usada. En Santiago, úsase también la primera forma para celebrar el adorno del tocado o el lujo del vestido de una persona: "Achalay ¡qué paqueta!"

achacha o **chacha**. — s. f. — U. en Santiago, Córdoba y Tucumán. — Cualquier prenda u objeto de adorno, principalmente las joyas o dijes.

añapa. — s. f. — U. en Santiago, Tucumán y norte de Córdoba. — Postre que se hace con algarroba blanca y agua, machacada en el mortero hasta que toma la consistencia de una sopa espesa. — 2. *Hacer añapa*. — En el norte de Córdoba, *hacer añicos*.

bumba. — adj. — U. en el norte de Córdoba y sur de Santiago. — *Poroto bumba*, cierta clase de poroto (judía) chico y redondo.

bumbulo — a. — adj. — U. en el norte de Córdoba y sur de Santiago. — Redondo y abultado: *botón bumbulo*.

castillo. — s. m. — U. en las provincias del interior. — Carreta o carro sin paredes ni techo y con palos verticales puestos a distancia en los costados para que calce en ellos la carga.

castiar. — v. int. — U. en el norte de Córdoba. — Copular, fornicar. Dícese especialmente de los animales.

cimarra. — s. f. — U. en Santiago del Estero. — *Hacer o hacerse la cimarra.* Faltar el alumno a la escuela injustificadamente y sin permiso. Este vocablo es afín de *cimarrón* (animal doméstico que se ha hecho arisco, cerril).

En Córdoba se dice *hacerse la chupina*; en otras partes, *la rabona* o *la cuca*.

columba o **culumba.** — s. f. — U. en Córdoba. — Columpio.

coro. — s. m. — U. en las provincias del centro. — Hierba cuyas hojas mezclan en La Rioja con el tabaco y que da un olor muy agradable al cigarrillo.

correón. — s. m. — U. en todo el país. — Correa con que se ajusta la cincha pasándola en tres vueltas por la argolla de la *encimera* (a que va sujeta) y la de la *abajera*, o sean las dos partes de que consta la cincha; una, la que aprieta la montura o recado, y la otra, la que va debajo de la panza del caballo.

coscoja. — s. f. — U. en todo el país. — Ruedecilla de hierro puesta en la parte del freno que va dentro de la boca del caballo y que éste hace girar con la lengua. Éran comúnmente tres.

Coscojero. — a. — adj. — U. en todo el país. — Aplícase al caballo que hace sonar constantemente las coscojas; acto propio de los caballos briosos.

chacaneo. — s. m. — U. en las provincias del interior. — Afán, trajín, ajeteo. “Se compró unos zapatos finos para los días de fiesta y otros ordinarios para el chacaneo”.

chatasca, sastaca, sasta o **sajta.** — s. f. — U. en las provincias mediterráneas. En Córdoba, Catamarca y La Rioja, *chatasca* y *sastaca*; en el norte de Córdoba y sur de Santiago, *sasta*; en la ciudad de Santiago del Estero, *sajta*. — Guiso hecho con charqui (tasajo) majado y hervido con poca agua y mucha grasa. En algunas partes tuestan el charqui antes de majarlo y añaden al guiso ají, hojas de cebollas y arroz. Es el *charquicán* de San Juan y Mendoza.

chaya. — s. f. — En la Rioja, carnaval. En el norte de Córdoba, *hacer chaya* es procurar el enojo de alguien mofándolo, burlándolo. “Le está haciendo chaya.”

chesche. — adj. — Norte de Córdoba y sur de Santiago.

Gris a pintitas negras y blancas. — En la ciudad de Santiago, *chejchi*.

choro. — s. m. — U. en Córdoba. — Pequeña concha en forma de espiral, como de dos o tres centímetros de largo. Jugaban con ellos los chicos de las campañas simulando riñas de gallos, haciéndolos chocar alternativamente con la punta del extremo opuesto a la boca, hasta que uno se rompía y perdía así la riña.

chunca. — s. f. — U. en el norte de Córdoba. — Pantorrilla.

churo. — s. m. — U. en la ciudad de Santiago del Estero. — Campesino de baja condición social; rústico.

chuso. — a. — adj. — U. en Córdoba y Santiago. — Vano, hebén, aplicado a las frutas; tratándose de personas, flaco, chupado.

chuy. — U. en las provincias del interior. Exclamación con que se pondera la sensación de frío.

debastar. — v. int. — U. en Córdoba. Aplicado a yeguarizos y vacunos, bostear.

debocar. — v. int. — U. en Córdoba. Vomitar.

entromés. — adj. — U. en Santiago. — Entremetido o entrometido.

guaico. — s. m. — U. en Santiago del Estero. — Poza o pozanco.

isleta. — s. f. — U. en todo el país. — Grupo o manchón de árboles o matorrales en la llanura sin bosque.

ita. — s. f. — U. en las provincias del interior. — Piojo de las gallinas.

jana. — s. f. — U. en Córdoba y Santiago. — Espinilla casi microscópica que tienen en la cáscara las tunas o higos chumbos. Las hay también en las pencas de la planta alrededor de las espinas grandes.

jiro. — adj. y s. — U. en todo el país. — En los gallos, amarillo o gris rayado de negro.

kebibe. — s. m. — U. en Santiago. — Guisado hecho con zapallo maduro y queso revuelto. — En Córdoba dicen *quibebe*.

loro. — a. — adj. — Usase en el norte de Córdoba. — Cabalgadura mal amaestrada en la boca, que alza brusca y excesivamente la cabeza por suave que se tire las riendas.

maniqui. — adj. U. en el norte de Córdoba y sur de Santiago. — Dicese de los cabritos que tienen las manos torcidas (defecto con que nacen algunos). Es palabra grave o llana.

marucho. — s. m. — U. en las provincias del Centro. — Muchacho que en las tropas de carros servía para arrear las mulas de repuesto o para llevar de tiro la yegua madrina.

námbi. — adj. — U. en Córdoba y Santiago. — Animal, principalmente el yeguarizo, que tiene una oreja caída.

nana o **anana.** — s. f. — U. en Córdoba y Santiago. — Pequeña lesión (tajo, chichón, raspadura). Dicese de los niños y hablando con ellos.

ñacar. — v. int. — U. en el norte de Córdoba y Sur de Santiago. — Menudear.

orejero. — s. m. — U. en Córdoba y Santiago. — Lazo que, atado de los cuernos o del yugo y envuelto en una oreja, sirve para manejar, a modo de rienda, los bueyes con que se ara. Comúnmente, se tira con él al buey de la izquierda y de la oreja de ese lado.

oslador (en Córdoba) u **oflador** (en Santiago). — s. m. — Palo cilíndrico, como de metro y medio de largo y cuatro o cinco centímetros de diámetro, con que se estira y adelgaza la masa para pasteles o empanadas. En Buenos Aires dicenle *rodillo*; el diccionario de la Real Academia le da el nombre de *hataca*.

osllar (norte de Córdoba) u **ojllar** (Santiago). — v. int. — Empollar, incubar. (Del quichua *ojlla* (1) que cría).

palancón. — adj. — U. en el norte de Córdoba. — Corpulento. Aplicase exclusivamente a los bueyes y novillos.

pihuelo. — s. m. — U. en Córdoba. — Brazo que sostiene la rodaja de la espuela.

tupirse. — v. r. — U. en Córdoba. — Cargarse el nublado. —2. Ofuscarse, ponerse estúpido.

tuy. — U. en las provincias del centro. — Exclamación con que se pondera la sensación de calor o la de quemadura.

S. M. LUGONES.

(1) Escribimos con *j* porque ese sonido es el de la *j* castellana actual; no con *c* como lo hicieron los historiadores de la Conquista por no disponer de letra apropiada, pues la *j* de entonces sonaba como *y* consonante. Así, con jota, debieran escribirse ahora *Mama-Ocilo* y *Manco-Cápac*.

LA PENA ABSOLUTA

“Páreceme un absurdo enorme que las leyes se infrinjan a sí mismas y, para alejar a los hombres del crimen, ordenen un asesinato público”.

BECCARIA: *Del Delito y de la Pena*
pág. 65.

LA filosofía de la historia demuestra que la más fecunda fuente de errores humanos consiste en atribuir ciertos efectos a causas que les son completamente ajenas. En nuestro país y en este mismo momento, estamos inclinados sobre la peligrosa fuente; pero aún no hemos bebido de su agua, por fortuna.

El tema que en el día alimenta las conversaciones de doctos e indoctos, es la “necesidad de restablecer la pena de muerte”, abolida hace cinco años por el nuevo código.

Ese castigo bárbaro, inútil e irreparable desapareció de la legislación argentina porque desde 1764 — año en que vió la luz el “pequeño-gran libro” de Beccaria — la doctrina y la experiencia de los pueblos modernos fueron una enseñanza viva de que la supresión del hombre por el hombre no prevenía el delito, no lo eliminaba de la Sociedad, ni lo disminuía siquiera. Así lo demuestra sin réplica la estadística europea: Los Estados que han abolido competamente la última pena como Italia, Holanda, Portugal, Rumania y la mayoría de los cantones suizos; y los que la han suprimido de hecho como Bélgica y Finlandia, no han comprobado ningún aumento en su criminalidad. En Francia, por el contrario, donde la población decrece y la guillotina no descansa, la cifra de los homicidios asciende.

Nuestro eminente penalista el doctor Julio Herrera, ha dicho: “los espantosos refinamientos de crueldad de los pueblos de Oriente, de la Edad Media y de muchos de la era moderna,

con sus condenas a muerte inspiradas más bien por el genio del infierno que por el de la justicia, no sirvieron de nada para disminuir el número de crímenes. Y esto se explica. La criminalidad obedece a causas profundas sobre las cuales poca influencia tiene la modalidad de la pena.”

Si las condenas capitales ejecutadas con bárbaros detalles para hacer la pena intimidante no consiguieron nunca ese fin, menos se logrará rodeando su aplicación de trabas que la presentan remotísima siempre e inaccesible a menudo.

Imaginemos el espectáculo que sería para la culta Buenos Aires de 1927 contemplar los reos clavados en las cruces de la vieja Judea, atormentados en la rueda donde morían los filibusteros de la Edad Media; o ver un criminal — por más Banks o Marino que sea — conducido por los esbirros a un claro del bosque de Palermo donde se doblarían dos encinas derechas atando a cada una un muslo del paciente y dejándolas luego libres para que, enderezándose con fuerza, le partieran por la mitad llevándose cada cual su parte; como nos cuenta Plutarco que hicieron los griegos con el bandido Beso.

¡Horrible visión! pero si estos cuadros dantescos no hicieron disminuir los delitos en los pueblos que los contemplaron, no podemos en buena lógica pedir virtud ejemplarizadora alguna a la suave horca, a la dulce bala del fusil o a la rapidez fulmínea de la silla eléctrica.

El dilema es, pues, de hierro para los sostenedores de la última pena: o la suprimen del todo o la aplican en su feroz primitivismo, dejando de lado los paliativos de que suelen revestirla para tranquilizar su conciencia de hombres libres... Y aun así, muy mezquino sería el resultado práctico: “Lo que produce mayor efecto en el ánimo de los hombres no es la intensidad de la pena — dice Beccaria —, sino su extensión; porque nuestra sensibilidad se mueve más fácil y establemente por mínimas y repetidas impresiones que por vigorosos y pasajeros movimientos.”

Lejos de producirnos beneficio práctico nuestro retorno al salvajismo nos dejaría la tremenda responsabilidad de haber sacado de quicio la justicia humana, porque siendo “relativa” la forzaríamos a aplicar una pena “absoluta” “sin recurso alguno contra el error judicial, menos raro de lo que muchos creen.”

El *Senchus Mor*, el gran libro céltico de la antigua ley de la Naturaleza, lleva un prefacio de autor anónimo que narra un extraño viaje terrenal de San Patricio. "Iba en carreta por los malos caminos de la vieja Irlanda, cuando Odhram, el carretero que lo conducía, disputó con otro del oficio. Irritado hasta el paroxismo, éste, llamado Nanda, dió muerte a Odhram. San Patricio mismo condujo al homicida ante el brehón que debía juzgarle, quien le condenó a muerte con aquiescencia del Santo. Pero, ejecutada la sentencia, mandó al brehón escribir el Código de Leyes de su pueblo ordenándole que suprimiera la pena capital. Admirado, hízole notar el Juez que la condena del carretero había tenido su conformidad. San Patricio respondió: Yo preparé a Nanda para entrar en la vida del Señor y te autoricé para enviarlo a la eternidad; en adelante ya no estaré aquí para ejercer ninguno de esos ministerios; los hombres nada pueden sobre las almas; Dios es su dueño."

* * *

Entre nosotros ha coincidido la supresión de la pena de muerte con el aumento de los crímenes sensacionales, y el vulgo — que solo alcanza a ver la superficie de las cuestiones sociales — clama enardecido por el restablecimiento del feroz castigo. Pero como ese clamor no quita fuerza a los argumentos que acabamos de exponer, la solución del problema debe obedecer a un planteo diferente.

Cuando Rivadavia suprimió los viejos Cabildos — que desde 1700 habían perdido casi del todo sus funciones positivas — no pudo, a pesar de su genio, suplirlos con nada porque la fatalidad histórica se lo impidió. No ha faltado quienes atribuyeran a esa supresión la tiranía de Rosas y otros males que pesaron sobre el país.

Hoy, que el problema está resuelto, se sabe de fijo que esos gastados resortes hubieran sido impotentes para detener la monotonía y para modificar la fisonomía de esa época argentina.

Quizás se hubieran conseguido en parte esos fines si el Presidente de 1826 implantara el régimen municipal — como era su proyecto — teniendo la fortuna de gozar del gobierno tres o cuatro años más para encauzar esa institución nueva para nos-

otros. Urquiza, con el horizonte más despejado, fundó después de Caseros las Municipalidades que, a pesar de su azarosa vida, comienzan hoy a adquirir lozanía impidiendo futuras tiranías como la que soportaron cinco lustros nuestros padres.

Aprovechemos esa lección de nuestra propia historia: Tan ineficaz como fué el viejo Cabildo para darnos la libertad política, es la pena de muerte para disminuir la criminalidad, y así como nadie pensó en restaurar la desacreditada institución española, sino en suplirla por la moderna Municipalidad, olvidemos que ha existido un castigo anacrónico e inútil sancionando una ley carcelaria que lo sustituya con ventaja.

Nuestro nuevo Código no caracteriza las penas porque esta misión corresponde a aquella ley, que es su complemento indispensable y que por desidia no se ha dictado todavía en el país.

En una de sus obras fundamentales trae Ihering una comparación muy gráfica. "Si se redactase un "derecho de fondo" admirable al que no correspondiera uno de "forma" igualmente admirable, estaríamos en el caso de que existiendo un remedio infalible contra el cáncer, no se vendiese en ninguna botica". Análoga es nuestra situación en la materia que nos ocupa: el Código de 1921 es un vaso más sólido y más amplio que la "ley de fondo" derogada, pero hay que llenarle de contenido; si suprime la pena de muerte y señala la necesidad de una clasificación cuidadosa de los delincuentes para aplicarles un régimen carcelario adecuado a sus calidades, es imprescindible realizar de inmediato esa clasificación y crear o adoptar ese régimen, porque la pretensión de alcanzar los altos fines que el Código persigue sin emplear los medios que señala, sería tan vana como la de curar un enfermo dejando los medicamentos en la botica y la receta bajo su almohada.

El doctor Julio Herrera en la conferencia pronunciada en nuestra Facultad de Derecho en 1922 estudió profunda y detalladamente los elementos con que se debe elaborar la referida ley carcelaria. Inició su estudio con una clasificación práctica sobre grandes categorías de delincuentes, que satisface los propósitos de la prevención individual observando fielmente las últimas enseñanzas de la ciencia penitenciaria; ella le condujo a una individualización del sujeto penal en que más que la magnitud objetiva

del delito se toma en cuenta la peligrosidad del agente. Se ocupó luego del régimen carcelario que debe implantarse en el país y tomó como tipo el progresivo de Crofton, señalando sus principales bases. Analizó más adelante las ventajas y los inconvenientes del sistema celular, y expuso un admirable plan de trabajo carcelario sobre los modelos ingleses del "Sloyel System" o "Manual Training", complementado con el procedimiento de los *vales*, que permite a los reclusos mejorar de condición dentro de la cárcel y abreviar su condena de acuerdo con su conducta. Terminó su notable trabajo desarrollando un sistema eficacísimo de educación penal.

En estas ideas del maestro — padre espiritual indiscutible de nuestro nuevo Código — está el remedio contra el recrudecimiento de la criminalidad que nos preocupa. Tomarlas de su fuente sin alteración sustancial y convertirlas en ley sería mil veces más cuerdo que abogar por el restablecimiento de la pena absoluta.

Rendiríase al propio tiempo el más alto homenaje a la memoria de un compatriota que, sustraído voluntariamente a los halagos de la vida pública, profundizó como ninguno en el país los problemas del Derecho Penal, resolviéndolos de acuerdo con la ciencia más pura y el espíritu más humanitario y más cristiano.

JORGE SACASTUME.

LETRAS ARGENTINAS

"EL EMPRESARIO DEL GENIO" (1)

AUNQUE sea tema archiexplotado por sociólogos y aun por re-
formadores de menor cuantía, forzoso es reconocer que vi-
vimos en un mundo agitado como nunca, iluso hasta la quimera
y a la vez sórdido de practicismo, heroico en ciertos aspectos y
rastrero en otros, apasionado e inconstante, capaz de lo mejor y
de lo peor, capaz de todo, diremos para cerrar la enumeración de
antítesis, y sólo incapaz de una cosa: el renunciamiento, la in-
actividad. Puede que en nuestro pensar entre por mucho el pa-
norama de ajetreo babilónico que en nuestra capital nos envuel-
ve y arrastra, pero es innegable también que de todas partes llega
el eco de mutaciones no esperadas. En lo político, por ejemplo,
¿quién no hubiera sonreído incrédulo si por rara videncia algún
agorero de plaza pública, o si se prefiere, alguno de esos perio-
distas duchos en sondear porvenires, hubiera puntualizado, un
decenio atrás, la realidad actual del fascismo? Todos le hubieran
vuelto la espalda: ¡oh!, eso era el pasado, enterrado para siempre,
a Dios gracias. ¿La revolución del 89 no había proclamado los
derechos del hombre, y entre nosotros, la constitución del 53,
más o menos copia de la norteamericana no proclamaba lo que
estaba en todas las conciencias, a saber, el respeto al individuo en
la doble faz de ser viviente y pensante? ¿Y después de tales con-
quistas, podría llegarse a conculcar lo que se había gestado en el
dolor de centurias de lucha, amasado con sangre y lágrimas de
mártires y de pueblos enteros? ¿Quimeras? Pues hélas trocadas

(1) CARLOS ALBERTO LEUMANN: *El empresario del Genio*. Agencia General de Librería y Publicaciones. Buenos Aires.

en realidad tangible en pleno avance del siglo XX y después de la guerra a la guerra, de la guerra contra la fuerza armada, hecha para afirmar por siempre jamás el reinado de la justicia sobre la tierra, al decir de sus comentadores de la primera hora.

¿Es la presente una época de agonía, como ha dicho un muy leído novelista contemporáneo? Aventurado nos parece afirmar tanto. Por dominante que sea el pesimismo que remata la observación de algunos aspectos del vivir actual, no puede desconocerse el caudal extraordinario de fuerzas nuevas, de intenciones fecundas que día a día, y hora tras hora se incorporan a ese complejo acervo. Tampoco lo heroico, en la faz de temeridad personal, de arrojo sin tasa al servicio de una idea, está excluido; más aún, cada vez parece ser más frecuente el reto de la limitada potencia hombre a la ilimitada de las fuerzas naturales, no domadas del todo.

¿Cuál será el balance de la humanidad al cabo de un siglo?

Por un lado, las águilas de acero parecen querer borrar las fronteras mientras por otros se quiere meter en un puño el libre arbitrio de naciones enteras y acaso haya gobernante que piense en las ventajas de similares murallas chinas, precisamente cuando en China, afanes aletargados en el decurso de milenios irrumpen conmoviendo en lo profundo el reposo de las conciencias. Y no ocurre ahora como en épocas pretéritas en que las creencias en lo sobrenatural impulsaban y armaban los hombres. La humanidad que hoy piensa, trabaja y se arroja ha dejado de contar con los dioses. Se cava el cauce del ahora habiendo dejado a la zaga lo promisorio celestial. Se conquista el porvenir labrando el presente que es toda la realidad posible. Esperar, no; hacer, sí, aunque lo hecho salga mal, según el aforismo sarmientesco. Este tiempo de que dispongo — cinta esquiva que se desenvuelve en mis manos, inexorablemente — es mío ahora, razonará cada cual, y he de aprovecharlo ahora, ensancharlo, profundizarlo para amplitud y gozo de mi propio yo, perecedero. Mañana puede significar nunca. Es el razonamiento del amante: mía, sí, pero en este mismo instante, mientras ella — la eterna Calipso — que intuye el alcance de su argucia, decora el mañana con promesas falaces de aurora. Aurora que posiblemente será crepúsculo.

¿El porqué de este exordio? A eso vamos. Leumann ha

sentido la confusión del actual momento y ha buscado orientarse en el paisaje indeciso.

En Lucio Paz, el "genio" de su novela, y en Gustavo Amaya que relata los hechos, ha personificado el autor sus inquietudes y a la vez sus esperanzas acerca del porvenir espiritual de la patria. "Lo que Sarmiento — escribe — no pudo hacer, por falta de concentración artística, y también por la preocupación europeísta, en esa obra desigual, caótica, esbozada apenas, atravesada por sorprendentes hermosuras, de su *Facundo* y sus *Recuerdos de Provincia*, iba a realizarlo Lucio Paz en poemas que alumbrarían, al fin, el semblante desconocido del alma argentina."

Ha recogido de la superficie una flor — flor que suele ser la culminación de seculares troncos, conviene advertir — un genio, y ha buscado las raíces en la tradición y la historia. Le ha resultado una novela: *El empresario del genio*, aparecida meses atrás y en general aplaudida. Podría haber obtenido en limpio un canto, un poema de la raza, pero se conformó con lo primero. Por eso la novela conserva la entonación poemática y el verbo lírico alienta en sus páginas.

El ambiente en que se mueven los personajes es el mismo de los de *Adriana Zumarán*: la sociedad distinguida de Buenos Aires, en cuyo marco la destreza del novelista parece ajustarse a medida. Sin embargo, el vivir opulento, exento de las preocupaciones diarias que tan decisivas son para la orientación y aun las ideas individuales, no parece corresponder al de las personas de esta novela, un tanto venidas a menos en lo referente a fortuna, bien que de respetado apellido. Gustavo Amaya, el propio narrador, vive del producto de su profesión de abogado ejercida en el estudio de otro profesional de mayor prestigio, y Lucio Paz, tampoco es rico aunque su situación fuera holgada en los primeros tiempos.

Con aclaraciones como las precedentes queremos ir subrayando un aspecto plausible de este libro: la realidad de las figuras, reflejada en las variadas incidencias del trato cotidiano más que en las ideas que les atribuye el autor. Y henos aquí ante un escollo de real magnitud para quien intente mover tipos vivientes en la novela. Si el solo hecho de hacer hablar un personaje con propiedad es de por sí tarea relevante — el diálogo: trabajo que

Hércules olvidó de ejecutar, al decir de un comediógrafo —, júz-guese la copia de observación minuciosa, de comprensión sentida e intuitiva penetración que demanda el afán de crear caracteres, donde cada acto, cada palabra y aun cada gesto integre y acuse, firmemente, el cabal individuo que el libro de arte ha de incorporar a nuestro humano vivir. Que es mucho pedir en un tiempo de literatura presurosa y esquemática, donde la distracción quiere suplantar la concentración y la moda lo perenne del arte, es muy posible, pero ello — el gusto transitorio, oscilante entre el cansancio y la neurosis —, no invalida la observación. No creemos que la novela llegue a prescindir por completo de los elementos tradicionales que como la creación de tipos, le marcaron en su hora un derrotero firme situándola en el preciso lugar de la antigua epopeya. Sólo que debe seguir el ritmo de los tiempos, poco propicios, sin duda, para ofrecer modelos de una pieza, a la antigua usanza, pero en los cuales el vivir agitado no puede ni debe excluir la individualidad.

Sencillos y humanos —, con esa comprensión casi femenina, a la vez sutil y profunda del amor, que la agudeza analítica del autor evidencia — se desarrollan los hechos encerrados en el haz de las casi 300 páginas de su novela. Refleja la emoción de los pequeños sucesos cotidianos, la alegría del hogar florecida en el hijo, la amistad honda como la quería La Rochefoucauld y por sobre todo, como una luz de lo alto, brillando alternativamente, el ideal y el amor, cosas bellas sin las cuales sería pura miseria la vida. Tales son las sensaciones que con mayor frecuencia se recogen — recogí yo, debiera decir — en esa tarea de juntar pedacitos de la propia alma que brinda toda lectura eficaz. Pero como las bondades toman relieve, precisamente, sobre el claroscuro de los defectos, sean éstos pequeños o mayores, no deben ser silenciados. Por otra parte, quien critica no puede mantenerse siempre en el punto de mira del autor, y quizá hasta convenga que así sea. Sin llegar al impresionismo de France o de Lemaitre — en extremo peligroso para el crítico no dotado de rica sensibilidad y variada cultura — éste, no debe, sin embargo, renunciar a su personal experiencia y emotividad, que en definitiva valorizan la obra juzgada. Es así cómo un grano de incomprensión es necesario y puede resultar fecundo, mientras que la actitud con-

traría, de omnicompreñsión, llevaría a justificarlo todo y entonces estaría de más cualquier análisis.

En el mundo de las ideas sólo hay un peligro: el estancamiento; lo demás: oposiciones, censuras, críticas tanto como loas y aplausos, siempre que el juicio imparcial y sereno las presida, apenas son otra cosa que los signos de ese perpetuo intercambio que el vivir implica. Las ideas que por primera vez visitan nuestro espíritu tienen la expresión enigmática — no hostil — de los rostros vistos por primera vez; acojámoslas y oigamos su mensaje en lugar de cerrarles iracundos las puertas. Que vengan, que vayan y tornen de nuevo a venir, pues ¿qué mal pueden hacer las ideas? Son leves, risueñas y consoladoras si es optimista la disposición de nuestro ánimo; llenan la mente y muchas veces el corazón también. Pero no las expulséis de vuestra casa porque entonces pueden causaros mucho daño; no pretendáis extinguirlas porque se multiplicarán; si las perseguís será tu voz como una clarinada rasgando el silencio del llano: como sombras, como nubes, numerosas como las arenas del mar otras ideas llegarán, y otras, y muchas más. Y a tí vendrán, pobre hombre poderoso que osasteis negarlas, cercarán tu casa, vacilará el hierro de tus puertas, el oro de tus arcas se adherirá a las paredes metálicas, blanco de terror, y tú sentirás un malestar horrible, la sangre te martillará las sienas y acaso, acaso, sobre una hoja impresa, húmeda todavía, rebosando de ideas adversas, caiga herida de muerte tu cabeza vanidosa y huera.

La primera objeción que puede hacerse a *El empresario del genio* se fundaría en la calificación del personaje central: "el genio", al decir del autor. No recordamos si Romain Rolland en el curso de los varios volúmenes de *Juan Cristóbal* llamó genio a su protagonista, pero sí podemos afirmar que de ese libro emana inequívoca genialidad. Algo como brisa de montaña levanta el corazón en su lectura, se experimenta la vecindad —, la presencia a ratos — de lo extraordinario y eterno, mientras el alma descubre panoramas de infinito amor. Pero volvamos al "genio" de la novela de Leumann.

¿No será abusar de la credulidad del lector iniciarle de lleno en el trato de un ser tan prodigioso que en el umbral de la vida ya merezca la consagración suprema? ¿Y un genio de treinta

años, sin obra entregada al juicio común, con el sólo haber de un poema sin terminar, juzgado por un amigo entrañable, ofuscado, puede creerse, por la pura afección de una amistad ejemplar? Los genios, pensamos, son en buena parte hechura de la posteridad, modelados sobre arcilla de escogida clase, sí, pero en la que sólo excepcionalmente los contemporáneos descubrieron carne de estatua. La incompreensión en que fueron tenidos los genios — ¿quién pretendería agotar este tema? — es situación repetida con frecuencia en la historia de todos los pueblos. Pero es que la genialidad contiene más porvenir que presente. Es como un puñado de semillas arrojadas al viento: si caen en tierra fértil y fructifican, la cosecha atraerá bendiciones al sembrador. El genio debe tener el clima propicio del momento histórico: cuando un sistema de ideas de cualquier orden amenaza derrumbarse, la palabra nueva prenderá en los espíritus, abatirá lo caduco y lo reemplazará por el nuevo edificio: doctrina redentora de arte, política o religión. Que el genio trae una ingente reserva de originalidad, ello es innegable, pero también es cierto que si su voz no resuena en lo venidero será una fallida genialidad. De ahí lo aventurado que resulta poner genios en escena, máxime cuando los tales se comportan igual que vulgares mortales.

Pero al señor Leumann no le interesa mayormente la anatomía de su "genio" y puede decirse que apenas si le interesa algo desde el punto de vista de la calidad individual. Todo el interés y toda la significación de que quiere revestirlo radica en el hecho de ser Lucio Paz intérprete, traductor apasionado y fiel de algo trascendente: la sentimentalidad, la emotividad creadora de la nación. Y acá nos damos la mano con el comienzo.

En una época de agitación espiritual y de desorientación, como consecuencia ; en que afanes y anhelos innovadores puján por demoler ; en que la moralidad tradicional trepida en sus raíces ; en que internacionalismo y nacionalismo, tradición y porvenir libran una de las lides más porfiadas ; en que cada libertad conculcada enciende un reguero de protestas apenas contenidas por la opresión disciplinada y en que todas las manifestaciones del vivir llevan impreso un afán de autoconciencia, de creadora energía, es lógico y de bien fundado optimismo esperar orientadoras mutaciones. Buscar una dirección, procurar un apoyo más

firme que los vaivenes del momento y desentrañar la substancia mater del sentir y pensar nacional, he ahí, a nuestro entender, la preocupación dignísima que ha trabajado el espíritu de Leumann en la gestación de este libro. Sólo que el problema es complejo por demás y bien podría ocurrirle al investigador, así vaya animado de los más loables propósitos, que creyendo construir sobre granito lo esté realizando sobre movedizas arenas. El lector sabrá pronunciarse sobre este concreto, acerca del cual sólo diremos que es posible tenga más razón el autor de *El empresario del genio* que los pesimistas negadores de las virtudes de nuestro pasado.

Junto a la finalidad idealista y al afán de exaltar lo histórico y tradicional argentino, la novela ofrece perfiles de polémica y disputa literaria que restan valor a lo que debió ser visión serena y equilibrada de las cosas. Tal vez Leumann exagera el alcance y consecuencias de la llamada nueva sensibilidad, manifestación artística a la cual Gustavo Amaya carga el debe de todas nuestras flaquezas en materia literaria y artística. Con más justicia, criticando sin caricaturizar, con prescindencia de los denuestos de los del otro bando, las cosas hubieran estado en su punto. Con todo, debemos aceptar, siquiera perentoriamente, la importancia que como elemento nocivo y perturbador el narrador atribuye a la nueva literatura, ya que de otro modo quedarían sin explicación hechos significativos de la novela.

Por culpa de esa perniciosa moda de la novísima sensibilidad, cuyo contagio empezaba a extenderse en los círculos femeninos, el numen poético de Lucio sufriría una desviación fatal. Su genio lírico, aquel vasto aliento con que levantara un mundo de emoción e ideas de la tradición olvidada, se vió de pronto frente a enemigos que iban a aniquilarlo: el amor, por un lado, y la mala literatura, por otro. Una bella y espiritual joven, Victoria, amiga íntima de la esposa de Amaya, sería la encantadora fatal. Iniciada la mutua correspondencia amorosa la fuerza creadora de Paz empezó a debilitarse como una lámpara sin aceite. ¡Fenómeno curioso! este del amor obrando negativamente, disgregando la personalidad, cuando el efecto contrario es el que suele acontecer. Cierto es que el amor puede constituir una distracción perniciosa para la concentración artística, pero de ahí a anular la aptitud creadora media una distancia que nuestra buena voluntad no lo-

gra salvar. Ah, pero estaba de por medio la mala literatura a la moda. Victoria sería la primera víctima y por su intermedio afectivo iría a inficionar el espíritu de Lucio. Y así fué.

Entre tanto, el amigo, el fiel y devoto Gustavo, iba a jugarse todo por salvar a Lucio del amor de Victoria, única forma posible de rescatar su genio amenazado. Y he aquí, para el catador exigente, el verdadero punto de arranque de la novela. Porque la historia, la tradición y el argentinismo entran un tanto forzados en el curso lógico de los hechos. El asunto del poema de Lucio no pasa de ser un relato circunstancial, de valor anecdótico, como las ideas vertidas en una conversación de sobremesa, bien traído y elocuente, sí, pero del cual pudo prescindirse sin mutilar el conjunto. —¿Pero, y el genio de Lucio, cómo iba a probarse de otro modo que Lucio Paz era un poeta de genio? — ¿Qué cómo lo probaría? de eso responderá el novelista. El hecho es que tal como se desenvuelve el relato poca certeza arroja sobre la genialidad de Lucio, y el lector llega al final dudando como en las primeras páginas.

Tales son algunas de las objeciones. Estamos en presencia de un hecho que viene produciéndose con demasiada frecuencia, el de convertir las novelas en carpetas de historia, sociología y hasta de adivinación. Todo ello con desmedro del atento y ahondado análisis que las figuras puestas en acción deben merecer. En el tipo de Lucio no asoma el carácter por ningún lado: es blando, abúlico, tornadizo. Fué incapaz de realizar su obra por carencia de voluntad, de amor desinteresado. ¿Cómo creerlo capaz de amar virilmente, de conquistar un esquivo corazón de mujer? Su amigo lo sostiene, es cierto, pero como a un títere y al último acaba por caérsele de las manos. Termina en un hombre tranquilo, que aumenta de volumen, y es oportuno, decidor y alegre: todo un pacífico ciudadano. Cuando muera podrá descansar bajo este epitafio: Fué un hombre feliz.

¡Ni más ni menos que todos los genios que en el mundo han sido...!

JUAN B. GONZÁLEZ.

CRONICA MUSICAL

TEATRO COLON

EL primer estreno que nos brindó la empresa del teatro Colón fué el primer desacierto de la temporada lírica, bien iniciada con *Rigoletto*. Se trata de la ópera *Resurrección* del maestro Franco Alfano, considerado como uno de los buenos músicos italianos de la hora actual. Y decimos que fué el primer desacierto, no porqué la obra nos parezca estéticamente despreciable, pero porque consideramos que el teatro Colón debería ser un templo del arte y no un lugar de tolerancia donde se admitan tanteos juveniles más o menos estimables. Y *Resurrección* — ópera estrenada en Italia hace veintitrés años — debe considerarse un tanteo juvenil, como lo es en efecto, para tratarla benévolutamente.

El argumento de *Resurrección* está inspirado en la novela de Tolstoi del mismo nombre.

El libreto de César Hanau es mediocre en conjunto, pero encierra escenas de eficacia teatral indiscutible. La música del maestro Alfano, muy agradable al oído, peca por su base: ¡es tan escaso su color y su sabor original que sólo a veces logra percibirse; en cambio, si cerramos los ojos para no ver la escena y, abandonamos la atención en el columpio del oído, evocamos, a ratos, al delicado autor de *Bohême* y *Manon Lescaut*, un Puccini empequeñecido que no logra encontrarse a sí mismo y que se abandona a regañadientes en manos de Alfano. Quien escribió *Resurrección* conocía a las mil maravillas los secretos orquestales, mas, como no era en ese entonces rico de inspiración propia — como lo es hoy — servíase de la ajena con rara habilidad y buen gusto.

Ahora, sinceramente hablando, si no existiera la música de Puccini, *Resurrección* sería una ópera digna de toda loa, pero existiendo esta música ¿qué falta nos hacía oír, en nuestro máximo teatro, una buena imitación pero inferior a la original aún bajo una batuta tan prestigiosa como la del maestro Marinuzzi?

De los intérpretes se destacó con singular relieve la soprano Giuseppina Cobelli (*Katiusha*) poseedora de una cálida, expresiva y flexible voz que maneja con acierto, y de dotes escénicas sobresalientes. El tenor Melandri, de escasa y velada voz, fué un *Dimitri* apenas aceptable; el barítono Beuf, sin ciertas desafinaciones demasiado perceptibles, hubiese sido un buen *Simonson*.

El segundo desacierto de la temporada fué el estreno de *Chrisanthème*, de nuestro compatriota el maestro Rafael Peacan del Sar. Diremos sin embargo que este desacierto quedó considerablemente atenuado, ya que iba precedido por una verdadera joya lírica que hace años estaba ausente del repertorio: la deliciosa ópera del maestro Humperdinck, *Hansel y Gretel*, que nos lleva por el sendero de una música tierna, espontánea, llena de frescura y de gracia, al plácido e inefable país de los recuerdos infantiles. (Añadiremos de paso que los intérpretes estuvieron en general acertados en sus respectivos papeles, destacándose dos compatriotas nuestros en primer lugar: Ferruccio Calusio, maestro director, quien dirigió eficazmente la partitura y luego Lina Romelli, que hizo una *Gretel* llena de candor infantil).

Estábamos pues con el ánimo bien predisposto, ya que la música de Humperdinck nos había refrescado el corazón y el cerebro, y, nos disponíamos a escuchar la ópera de nuestro compatriota con toda la benevolencia que merece nuestro arte musical, aun vacilante en la búsqueda de su verdadera senda. Pero el contraste entre una y otra fué tan rudo que no pudimos menos que arrugar el entrecejo. Pasar de una ópera original, inspiradísima, a otra fruto de una poco cuidada imitación, carente en absoluto de personalidad, resultaba poco tolerable.

Cabe preguntarse: ¿es digno de estímulo lo que no tiene interés? ¿Lo mediocre, sin un relámpago de originalidad, dejará de serlo por que es argentino? O ¿lo que es argentino y no vale debe aplaudirse? No hay que confundir lo *argentino* con lo *artístico*, como no hay que confundir a Peacan del Sar con los que

imitó, entre los que sobresale, en forma que no deja lugar a la más mínima duda, Puccini, autor de una música sugestiva que con demasiada frecuencia se pega en el oído de algunos compositores modernos.

Nosotros aprobamos que en las temporadas del Colón se exija el estreno de una o dos óperas argentinas por lo menos, siempre que estas óperas merezcan los honores del estreno en teatro de tal categoría.

Claro está que no es posible pretender en un país nuevo como es la Argentina, que florezca y fructifique el arte lírico, como sucede en Europa que tiene tres siglos largos de cultura musical; pero, si no hubiera en nuestro arte musical ni una humilde florecilla aromada de originalidad — nosotros estamos convencidos que hay y más de una — ¿a qué ese empeño en desacreditarnos ante propios y extraños con flores de trapo?

El libreto de *Chrisanthème*, de Colelli, ñoño y escrito a la buena de Dios, burda imitación del de *Madame Butterfly*, es inferior a la música que lo ilustra.

Merece un elogio la dirección esmerada de Marinuzzi, y la interpretación que de la protagonista hizo nuestra compatriota Isabel Marengo.

El tercer estreno de la temporada fué todo un acontecimiento artístico de buena ley, que aplaudimos sinceramente. Con *Fidelio* se rindió homenaje al genio inmortal del gran Beethoven. Homenaje tardío aunque, en cierto modo, más oportuno que nunca, ya que llega cuando el mundo musical recuerda, con unánime y elocuente emoción, el centenario de este creador sin rival. *Fidelio* — única ópera de Beethoven — de una belleza que no pretendemos analizar, belleza que culmina en el ária de Leonora, el coro de los prisioneros, la ouverture Leonora n.º 3 y en el grandioso final, sufre la influencia de la época en que se escribió (1804) y, por consiguiente, tiene un noble sabor italiano.

¿Cómo se explica que el crítico musical de un importante diario argentino afirme que en esta ópera, donde a la parte vocal se le concede una importancia sino superior por lo menos casi igual a la instrumental, la voz es mucho menos necesaria que la *dicción* — ¡oh la antipática palabreja! — y, que la *musicalidad*? ¿Es acaso concebible un cantante sin voz? ¿Y una ópera como

Fidelio, rica de melodías aptas al lucimiento vocal, puede pasar sin verdaderos cantantes? ¿Por ventura es despreciable la voz humana y debe considerársela, en obras que tanto la requieren, en menos que el último instrumento de la orquesta? ¿Por qué negarle a los cantantes de ópera, cultura musical, cuando hay algunos que cantan con comprensión y buen gusto encomiables? No, señor crítico: para justificar a cuatro o cinco cantantes (?) sin voz, que *interpretan* (¿qué significará esto?) con arte exquisito, ductil, refinado, etc., etc., y con correcta *dicción*, *lieders* y canciones antiguas y modernas, no hay que arremeter contra cantantes vocal y escénicamente bien dotados como los intérpretes de *Fidelio*.

I quattro rusteghi, del maestro Wolf-Ferrari — ¡otro estreno feliz! — es una preciosa ópera de una línea melódica fácil y elegante que se amolda a la fina comedia goldoniana como un guante justo a una bella mano. El tema de la comedia, sencillo, encantadoramente frívolo, lleno de claroscuros picarescos, ingenuos o levemente sentimentales, debía ser ilustrado con una música de la misma índole, fresca y espontánea como un minuet, sin complicaciones técnicas y, hasta cierto punto, impersonal, tal como la compuso Wolf-Ferrari con tacto y discreción encomiables.

Nuestro compatriota, el maestro Héctor Panizza, confirmó dirigiendo *I quattro rusteghi* — ya lo había demostrado plenamente en *Il Trovatore* — su dominio admirable en la dirección orquestal.

LOS CONCIERTOS

ASOCIACIÓN DEL PROFESORADO ORQUESTAL.

El maestro norteamericano Hadley, director de los músicos de la "Asociación del Profesorado Orquestal", es un temperamento desconcertante: parece amar los frescos violentos de color y luz musicales y desdeñar los matices sutiles, los inefables claroscuros, los movimientos lentos. Gústale los contrastes aparatosos, el paso brusco de un *piano* a un *fuerte* sin un intermedio de graduaciones sonoras. No es sereno, no es tierno, no sabe acariciar con delicadeza las divinas formas de una pura melodía.

Demasiado enamorado del ritmo, parece olvidarse de mil pequeños detalles de expresión que, en conjunto, son los que le dan a la música que se interpreta la mayor parte del encanto.

En el primer concierto dirigió la Quinta Sinfonía de Beethoven, el *Concierto Brandenburgoés* N° 3 de Bach, la primera *Obertura de Concierto* op. 15 de Williams, la sinfonía clásica de Prockofieff y el poema sinfónico *Don Juan*, de Strauss.

A la *Quinta Sinfonía* de Beethoven le hizo perder, en general, su clásico sabor, apresurando los movimientos y matizándola caprichosamente: sólo en el segundo tiempo, *Andante con moto*, estuvo más en lo justo.

En el *Concierto Brandenburgoés*, de Bāch, perdió las riendas de la comprensión y se olvidó, casi por completo, de los matices y los movimientos apropiados a este magnífico trozo. En el resto del programa, sobre todo en la primera *Obertura* de Williams — vigorosa página juvenil del anciano maestro — y en la bella *Sinfonía Clásica* de Prokofieff, que figuraba como una novedad en el programa, sus versiones fueron estimables.

En el segundo concierto, musicalmente inferior al primero, el maestro Hadley estuvo más feliz. A la *Cuarta Sinfonía* de Tchaikowski, página de una vulgaridad y un efectismo poco halagador, la hizo aplaudir con una dirección inteligente y esmerada. La novedad que registraba el programa, la *Rapsodia Irlandesa* del compositor Victor Herbert, quien con temas populares, hábilmente orquestados, confeccionó una bonita página, se escuchó con agrado, gracias a una versión sentida y comunicativa.

Lo mismo puede decirse de las versiones que nos dió del bello *Tema con variaciones* de Héctor Panizza, que obtuvo en Italia una merecida distinción, y el *Concierto* de Vivaldi para cuerdas, en que actuaron como solistas, Miguel Gianneo, Roque Citro, Bruno Bandini y José María Castro, quienes se desempeñaron óptimamente.

En la *Obertura* de *Los maestros cantores*, no estuvo a la altura de su misión.

El tercer programa nos pareció un desacierto en la elección de los trozos, harto conocidos, y un desacierto en la interpretación. Al *Preludio y Muerte de Tristán e Iseo*, le faltó fuego interior, gradaciones de sonidos y matices, como le faltó ternura mis-

tica al *preludio de Lohengrin*, e interés a la *Obertura de Rienzi*, que por ser obra inferior de Wagner, no merece figurar en programas de importancia.

En la *Sinfonía* N.º 6 de Haydn, en el *Sueño de amor* de Liszt, y en las graciosas *Escenas infantiles* de Cayetano Troiani, tuvo momentos más felices que en las anteriores.

Su poema sinfónico *Lucifer* — técnicamente admirable — vacío de contenido, más ruidoso que grandioso, carente de frases originales, floja imitación de Wagner, Strauss, etc., que figuraba al final de la primera parte, parece reflejar perfectamente el espíritu de su batuta.

ASOCIACIÓN WAGNERIANA

Las audiciones de cámara íntegramente dedicadas a obras de compositores argentinos que, en estos últimos tiempos, suelen ofrecernos diversas sociedades o asociaciones musicales, resultan, en general, bastante monótonas ya que por una página bella más o menos inspirada u original hay que soportar cuatro o cinco de escaso o nulo interés artístico.

Dice por ahí un crítico de una benevolencia excesiva para todo lo nuestro, que en la Argentina abundan los compositores que cuentan en su haber artístico obras de mérito, sobre todo cuando dedican su inspiración a los temas nacionales, y afirma que de año en año nuestra música progresa en forma asombrosa. ¡Que Dios le oiga y tengamos mañana un verdadero genio de la música, a quien ofrendar el incienso más puro de nuestra admiración!

Por de pronto, hoy debemos conformarnos con dos o tres compositores de talento, que quizás nos den mañana la obra definitiva que los salve del olvido.

El 30 de mayo, la Asociación Wagneriana consagró una velada a la audición de obras argentinas, en la que figuraban trece compositores.

Las dos obras de cámara que figuraban en el programa o sea *la Sonata Fantasía* Op. 14 para piano y violín de Joaquín Cortés López y el *Trío* Op. 25, para piano, violín y violoncelo de Constantino Gaito, son dos trabajos interesantes de sobria y cuidada

factura, de contenido nada vulgar, aunque poco novedosas. Ambas fueron correctamente ejecutadas. Las canciones, casi todas de carácter nacional, algunas un tanto afrancesadas en los procedimientos técnicos y poco aptas para el lucimiento vocal, nos parecieron mediocres, exterior e interiormente, salvo *Día de fiesta*, de Floro M. Ugarte, *El zorzal* de Julián Aguirre, *Vidala* de Pascual de Rogatis y *Jujeña* de Carlos López Buchardo, inspiradas y agradables.

La señora Antonieta Silveyra de Lenhardson, poseedora de una simpática y bien educada voz, puso al servicio de las canciones su aguda comprensión estética. Aldo Romaniello, acompañándola al piano, confirmó sus excelentes dotes artísticas.

Con un concierto en esta misma Asociación, se despidió de Buenos Aires el notable violinista Bronislaw Gimpel. Inútil es que repitamos las cualidades sobresalientes de técnica y expresión que posee este joven artista. Sólo diremos que en el difícil e interesante programa desarrollado, se portó como siempre en forma admirable y mereció calurosos aplausos de la concurrencia que llenaba totalmente el salón "La Argentina".

SOCIEDAD NACIONAL DE MÚSICA.

El 8 de junio, con la asistencia del primer magistrado y del ministro de instrucción pública, se realizó la 61ª audición de obras de compositores argentinos de la Sociedad Nacional de Música. En el programa, más interesante que de costumbre, figuraban dos primeras audiciones: *Aires de la Pampa, milongas op. 72* para piano, del maestro Alberto Williams y *Cuatro danzas argentinas* de José Gil, para piano y cuarteto de arcos.

Los *Aires de la Pampa* de Alberto Williams son diez simpáticos trozos de ritmos variados, evocaciones camperas coloridas, entre las que se destacan *Galopando por la Pampa*, feliz imitación del galope del caballo; *Luciérnagas en la redecilla de mi china* y *El Avispero*. Lía Cimaglia, joven y conocida pianista, interpretó estas diez páginas con brío y elasticidad, evidenciando que las había estudiado con verdadero cariño.

Las *Cuatro danzas argentinas* de José Gil, (*El Cuando*, *La Condición*, *El Federal* y *El Bailecito*), son deliciosas, sobrias de

técnica y ricas de contenido. Con ellas, José Gil se inicia en el arte americanista en una forma en que desearíamos persistiera, porque nos parece que está en la buena senda. Fueron intérpretes felices de estas danzas, que firmaría con gusto un buen músico europeo, Aldo Romaniello, Pedro Napolitano, Juan Buratore, Miguel Mittelman y Alberto Schiuma.

También Pascual de Rogatis contribuyó al interés del programa con *Cinco canciones argentinas* (*Vidala, Canción de cuna, Chacarera, Yaravi, Gato*). Todas ellas tienen mucho sabor exceptuando *Chacarera*, que nos pareció... una chacarera de salón, graciosa pero sin carácter.

Las Danzas Fantásticas Op. 18 para piano de Constantino Gaito, bien vertidas por Lia Cimaglia, son páginas técnicamente logradas pero frías, vulgares y sin personalidad.

ASOCIACIÓN FILARMÓNICA.

En la "Asociación Filarmónica Argentina" dió un interesante concierto el violinista Dávila Miranda, acompañado en forma encomiable por el pianista Abel Rufino.

En la Sonata Op. 12 N.º 1 de Beethoven, demostró que siente lo clásico con sobriedad y corrección. Su temperamento apasionado pudo explayarlo en el Concierto en Re Mayor de Tschai-kowski y por fin en diversos trozos de lucimiento supo demostrar sus cualidades técnicas nada desdeñables.

CUARTETO CHECO-ZICA.

El cuarteto Checo-Zika, que viene precedido de gran fama, se presentó en el teatro Odeón con un programa espléndido: *Cuarteto Op. 10, en Sol* de Debussy; *Cuarteto N.º 2, en re mayor*, de Borodine; *Cuarteto Op. 96, en fa mayor*, de Dvorak.

Creemos que hay pocos cuartetos comparables al de Debussy: el tercer tiempo especialmente, *andantino doucement expressif*, es de una belleza honda y subyugadora y fué vertido por los ejecutantes con sobria y convincente emoción. En cambio en los dos primeros tiempos y en el último, notamos, aunque de raro en ra-

ro, cierta inseguridad, cierta falta de equilibrio en el conjunto, irregularidad que volvió a notarse en el cuarteto de Borodine. En el cuarteto de Dvorak, estuvieron realmente felices, fraseándolo y matizándolo con inteligencia y propiedad.

LUCIANO SENAC.

Después de una prolongada ausencia en Europa, donde perfeccionó sus estudios, se halla entre nosotros nuestro compatriota el distinguido pianista Luciano Senac.

En una audición privada pudimos comprobar sus enormes progresos técnicos e interpretativos. En sus versiones de trozos de Schumann, Chopin, Brahms y autores modernos demostró que sabe unir a sus condiciones de técnico brillante, excelentes condiciones interpretativas.

MAYORINO FERRARÍA.

NOTAS Y COMENTARIOS

Una nueva carta de Carlos Alberto Leumann.

EL doctor Carlos Alberto Leumann nos envía la siguiente carta:

Señores directores de NOSOTROS: El padre Juan Corominas S. I. ha inaugurado los cursos del Centro de Estudios Religiosos, destinado a la ilustración de señoras y señoritas, con una conferencia acerca de "Los Hermanos del Señor", que se publicó luego en la revista *Ichthys* y en tiraje aparte. En ella el padre Corominas comete un delito, y convendría que llegara a conocimiento de sus víctimas, que lo son sus lectores y oyentes.

Dice el disertante:

"En el sentir de San Jerónimo y de todos los exégetas católicos, la frase del Evangelista, "José no conoció a María hasta que hubo dado a luz", sólo significa, que la concepción virginal de Jesucristo fué obra del Espíritu Santo, sin afirmar nada en absoluto, de cuanto aconteció después. En efecto, recorramos las Sagradas Letras y veremos que en muchos pasajes tal es sentido de la partícula "hasta que".

"Tomemos un ejemplo de Isaías, cap. 46, v. 4. Hablando Dios de su propia eternidad, así dice a los de la casa de Israel y de Jacob: "Yo soy, yo soy hasta que envejeczáis"; donde vemos que a la letra, Dios dice que existirá hasta el momento en que lleguen a la senectud los de la casa de Jacob y de Israel. Pregunto: ¿Dejará Dios de existir luego de llegados a la vejez aquellos judíos?

"Como de la frase de Dios, "Yo existiré *hasta que* envejeczáis" no se puede concluir que Dios dejará de existir luego de llegados a la vejez aquellos judíos, tampoco tenemos derecho de inferir de aquella frase "José no la conoció hasta que hubo dado a luz", que él conociera a María después del nacimiento de Jesucristo. Y ¿no nos dice San Pablo, en su carta primera a los Corintios, cap. XV, v. 25, que "conviene que Jesucristo reine, *hasta que* coloque a los enemigos suyos debajo de sus pies?"

Ahora bien: léase los pasajes "completos" del capítulo 46 de Isaías y del capítulo XV de la epístola de San Pablo, que corresponden a las dos citas del padre Corominas, y se verá que dichos pasajes las desautorizan en absoluto. Más aún: que corroboran, precisamente, que en la Biblia la preposición "hasta" no cambia por ninguna otra su significación propia.

Transcribo aquí los pasajes pertinentes, tomándolos, para excluir sospechas de parcialidad, de la Vulgata Latina, tal como la hizo publicar el Papa Urbano VIII, cuando asimismo ordenó que fuese recibida como versión única e invariable; y la traducción, netamente católica, que de ella hizo el obispo Scio de San Miguel en el siglo XVIII.

Texto, en la Vulgata Latina, de los versículos 3 y 4. cap. 46 de Isaías:
 3 Audite me domus Jacob, et omne residuum domus Israel, qui portamini a meo utero, qui gestamini a mea vulva.

4 Usque ad senectam ego ipse, et usque ad canos ego portabo: ego feci, et ego feram: ego portabo, et salvabo.

Texto del mismo pasaje según la versión del obispo Scio de San Miguel:

3 Escuchadme, casa de Jacob, y todo el residuo de la casa de Israel, vosotros a quien yo llevo en mi seno, y traigo en mi matriz.

4 Hasta la vejez yo mismo, y hasta las canas yo os traeré: yo os hice, y yo os llevaré: yo os traeré, y salvaré.

Como se ve, carecería de sentido el fragmentito de frase compuesto por el padre Corominas, si éste no hubiese introducido, bonitamente, entre las palabras sueltas, un verbo que no existe en el pasaje bíblico: el verbo "ser"; y si no nos ocultara en su cita las siguientes palabras absolutamente necesarias a la idea del profeta: "traeré", "hice", "llevaré", "salvaré". La cita, pues, es tranquilamente falsa.

Texto, en la Vulgata Latina, de los versículos 24-28, capítulo XV de la epístola de San Pablo a los Corintios:

24 Deinde finis: cum traderit regnum Deo et Patri, cum evacuaverit omnem principatum, et potestatem, et virtutem.

25 Oportet autem illum regnare donec ponat omnes inimicus sub pedibus ejus.

26 Novissima autem inimica destruetur mors: Omnia enim subjecit sub pedibus ejus. Cum autem dicat:

27 Omnia subjecta sunt ei, sine dubio praeter cum, qui subjecit ei omnia.

28 Cum autem subjecta fuerint illi omnia: tunc et ipse Filius subjecit ei, qui subjecit sibi omnia, ut sit Deus omnia in omnibus.

Texto del mismo pasaje según la versión del obispo Scio de San Miguel:
 24 Luego será el fin; cuando hubiere (Cristo) entregado el reino al Dios y al Padre, cuando hubiere destruido todo principado y potestad, y virtud.

25 Porque es necesario que él reine, hasta que ponga a todos sus enemigos debajo de sus pies.

26 Y la enemiga muerte será destruida la postrera: Porque todas las cosas sujetó debajo de los pies de él. Y cuando dice:

27 Todo está sujeto a él, si se exceptúa sin duda aquel, que sometió a él todas las cosas.

28 Y cuando todo le estuviere sujeto; aun el mismo Hijo estará sometido a aquel, que sometió a él todas las cosas, para que Dios sea todo en todos.

He transcripto los cinco versículos para que se pueda apreciar todo el artificio y la premeditación que implica la cita de padre Corominas. Aun maliciosamente aislada, la frase que él recorta de su contexto dejaría en absoluto subsistente la significación lógica de la preposición "hasta". Porque el "Cristo" es Jesús en su carácter de Mesías o de Redentor; cuando su obra redentora concluya, terminará naturalmente su carácter de tal.

El padre Corominas, urgido por la avidez de hallar argumentos por el dogma, siquiera contra la verdad evidente de las Escrituras, ha cometido, de esta suerte, un delito tres veces grave: como hombre ha burlado la buena fé de sus oyentes y lectores; como maestro, poniendo a sus palabras máscara de investigación y de estudio, ha hecho lección de engaño; y como ministro de religión ha injuriado a Jesús que dijo: Yo soy la Verdad. Su falta puede compararse a la del arzobispo de Buenos Ai-

res, que ha dado falso testimonio contra mí, trocando, para basar sus calumnias malignas, el sentido y la letra de mi cuento *La Madre de Jesús*.

Y algo para concluir, a propósito de mi otra carta: un escritor, conversando conmigo, me reprochó días pasados el tono excesivamente tranquilo de la misma por lo que se refiere a la actitud de *La Nación*. Después de escucharle con asombro, le expliqué que la amargura que me trajo la injusticia cometida contra mí había desaparecido, reemplazada por otra naturalmente más íntima y más perdurable: la actitud mucho peor en su pasividad que adoptaron los escritores. Al principio supuse que se había herido, a éstos, en mí; y que se había herido, también, la sinceridad del pensamiento. Luego comprendí la realidad, cuya tristeza sólo aconsejaba silencio. Pero el extraño escritor, y acaso muchos con él, hubiese querido que yo levantase ruidosamente mi clamor solitario contra *La Nación*, y contra el arzobispo, para él y ellos contemplar el espectáculo.

Saluda a ustedes, afectuosamente

CARLOS ALBERTO LEUMANN.

Francisco Sicardi.

EN este mes hemos tenido que deplorar la muerte de Francisco Sicardi, médico eminente que gozó treinta años atrás de gran prestigio en los círculos literarios por su vasta obra de novelista. Nuestro director, Roberto F. Giusti, ha juzgado retrospectivamente esa obra en su reciente libro *Crítica y Polémica* (tercera serie), en los siguientes términos:

Los cinco tomos de su *Libro extraño* fueron lanzados sucesivamente desde 1894 a 1902, a modo de epopeya cíclica de una sociedad que irrumpía con nuevas formas, sentimientos, ideas. Esta novela, que no renuncia a la función docente, es ejemplo cabal para la discutible doctrina de que el arte es siempre reflejo y expresión de la realidad histórica.

En la novela, ejercía entonces prepotente influencia el evangelio social de Emilio Zola. La psiquiatría, dominante en el campo de las ciencias antropológicas y psicológicas, después de haber invadido la historia mucho antes con Ramos Mejía, ahora hacía estragos en el arte. Si en Cambaceres, en Podestá, en Miró, en Grandmontagne, el desequilibrio es ley de los personajes, ello se advierte aún mejor en Sicardi. Neurópatas, locos morales, místicos, perseguidos, suicidas, homicidas, ramera, son los suyos. Y se organizan en familias; a Sicardi le anima la fe zoliana en la fatalidad hereditaria.

Los días en que aquel valiente médico escribía su larga e incoherente narración, veían nacer en forma caótica, como acaece con todos los grandes nacimientos, el movimiento proletario argentino. Surgían las primeras agremiaciones y el partido socialista; las huelgas eran epidémicas, caprichosas, violentas; el trabajo probaba desordenadamente sus fuerzas. La burguesía argentina, cogida de sorpresa por el nuevo fenómeno social, no lo comprendía, y amedrentada, se erguía ciega y rabiosa contra él. En Europa eran los días de Vaillant, de Henry, de Caserio, de Luccheni, de Angiolillo, de Bresci. Anarquismo, socialismo, reivindicaciones obreras, todo se confundía en un solo anatema: desorden, revolución, guerra social. De abajo se contestaba con igual concono: ésta era la época de *La Montaña*, de Lugones e Ingenieros. En tanto, la corrupción y ar-

bitrariadad políticas abandonaban las formas violentas para abrazar las simuladas: a los cantones de los atrios sucedía el voto venal, sin que nada pudiese contra el desenfreno, la predicación democrática de unos pocos.

El eco de todo ello se percibe en el libro verdaderamente extraño de Sicardi, y llega a resonar con estridente clamor de protesta, en el último tomo de la serie, el titulado *Hacia la justicia*.

La miseria de la plebe porteña, pintada con anchos brochazos, se desborda por esas páginas en que sobran materia y corazón, fuerza y elocuencia, aunque no alcanzan a organizarse bellamente por faltarles la disciplina del arte. Literatura robusta, ciertamente, no de alfeñique, pero que confunde el vigor con la violencia, lo gigantesco con lo tumultuoso y caótico, la virilidad con la licencia, el acento duradero con el grito de la desesperación. Según esa concepción del arte, sólo debe pintarse en grande, con brocha por pincel, con barro y sangre por paleta. Por asco de los afeites de la moda, de las languideces femeninas, de las insulscas de salón, proclama único ideal estético la roña, el sudor, el torso velludo, la palabra gruesa. La miseria, la suciedad, la podredumbre, la enfermedad, la degeneración, el dolor, la muerte, son el fondo siniestro de esta novela; el lupanar y el conventillo se volcaban en el arte, creando una larga descendencia.

Los jóvenes, talentosos pero inexpertos, que en nuestros días han recogido orgullosamente, como bandera de sus procedimientos narrativos, el mote burlón de sus émulos, que les reprochan haber nacido en el arrabal miserable o canallesco, no han inventado nada nuevo, toque más o toque menos. ¿Qué cuadro han pintado, qué voz de protesta han levantado, qué tristezas, qué delitos, qué miserias han evocado que no apunten o se exhiban en *Hacia la justicia*, el libro de Germán y de Goga, los dos rebeldes, desechos del conventillo y del prostíbulo, en quienes palpita la sorda queja o la sonora protesta de todos los vencidos de la vida, dos "malditos", anteriores de más de veinte años a los de Elías Castelnuovo? Ese mismo estado de espíritu y concepción del arte fué el que creó en la poesía el mito Almafuerte. Esos acentos de Sicardi son los que escuchamos en *El misionero* y en *Gimió cien veces*; es el mismo alucinamiento, alumbrado por chispazos geniales, pero turbio e incoherente. Generosa concepción del arte, por cierto, que deriva de Hugo tanto o más que de Zola; arte en el cual la muchedumbre invade el escenario de la novela (pasan ráfagas de *Los Miserables* y de *Germinal* por las páginas palpitantes de *Hacia la justicia*); pero concepción falsa, por extrema y dogmática, y que, practicada por el novelador argentino, a su manera, convirtió sus novelas, cuando no en desordenada galería de locos y desequilibrados, o en orgía descriptiva, en efusiones líricas, en apóstrofes, en arengas, en sermones.

Un arte más sereno y más claro, libre de propósitos proselitistas y éticos, se hacía necesario.

Efectivamente, la boga de Sicardi pasó, tanto que, cuando apareció en 1913 su poema *La inquietud humana*, pocos eran ya los que se acordaban del viejo y respetado maestro.

Fué Sicardi un espíritu noble y bueno, bajo su aspecto áspero e hirsuto. Esta revista le contó entre sus primeros colaboradores.

Alfonso Reyes.

CUANDO aparezca este número ya estará entre nosotros Alfonso Reyes, a quien Méjico ha designado su embajador residente en Buenos Aires. Lo que Reyes es y significa en América, brillantemente lo dice, por NOSOTROS, nuestro colaborador Julio Aramburu en estas mismas páginas. Leemos en un número reciente de la *Revue de l'Amérique Latine*, que la partida de París de Alfonso Reyes, ha dado allá la impresión, en los círculos latinos que comulgan bajo el signo del Espíritu, de un descenso de su temperatura espiritual. En verdad, debemos egoístamente regocijarnos de que pase a ser de los nuestros un hombre de quien puede decirse tal cosa.

NOSOTROS prepara un gran banquete en honor del ilustre escritor, en quien ve y saluda una inequívoca expresión de la nueva sensibilidad de América, florecida en una cultura rica y jugosa.

Pirandello.

PIRANDELLO, el comediógrafo que más apasiona e interesa en estos momentos entre los contemporáneos, es nuestro huésped. NOSOTROS, que rinde homenaje a su talento creador y asombroso ingenio de hombre de teatro, al presentarle sus saludos se promete ocuparse con la debida extensión de su obra en el próximo número, para lo cual ofrece excelente ocasión la temporada teatral de la compañía que él dirige y que piensa representar toda su producción dramática.

Divertida conversación.

ALUDIDOS por nuestro comentario del número anterior sobre cierta encuesta del periódico *Carátula*, los poetas César Tiempo y Carlos Mastronardi nos han manifestado que no tuvieron el propósito de referirse a NOSOTROS, al bromear sobre los premios a las revistas literarias, y nos han vuelto a expresar su simpatía que cordialmente agradecemos.

También *Carátula* en su número del 18 de junio manifiesta no haber pensado en esta revista al iniciar su encuesta, pues "le interesaba únicamente plantear el problema". Es posible. De to-

dos modos, en sus columnas sigue dando cabida a los desahogos contra nosotros, de más de un despechado, lo que nos autoriza a seguir ocupándonos de ella, aunque puede interesarnos mucho menos todavía de lo que supone.

Pero, no nos molestan los deportes y si los tiempos son de agresiones en cada encrucijada, pueden estar seguros los señores asaltantes que no nos vamos a dejar desnucar en silencio. Esta vez se nos han atravesado al paso, con mal continente, quienes menos pensábamos. Uno, porque tenemos el placer de no conocerlo, si no es de nombre, y no sabemos qué agravios tiene que vengar en nosotros, ni cómo puede pretender darnos lecciones de dignidad. El señor Manuel María Oliver, que es la persona de quien nos ocupamos ahora, obligados por él, es muy mal jugador. Entra a tallar contra nosotros, cuando tenemos todas las cartas en la mano. Creíamos que después de sus últimos contratiempos, se había retraído al seno del hogar a hacer solamente esa literatura hebdomadaria que tanto entretiene a las chicas en los largos recorridos de tranvía, hasta que con la primavera permiten que se les arrime algún muchacho. Pero no: el señor Oliver, por lo visto, quiere alternar con la gente de letras. No se haga ilusiones: los de *Carátula*, aunque puedan publicarle sus desahogos, no lo cuentan ni podrían contarle entre los suyos.

El otro, creíamos que ya había hecho su estación. Suele darse en los ambientes artísticos y literarios que algún buen muchacho, naturalmente el que más boberías escribe o locuras pinta, sea proclamado genio por la alegre brigada, para regocijo común. Esto le ha ocurrido, meses atrás, al poeta de mala pata, que de letras no conoce sino las que vienen en los tercios de yerba. Y puesto en trance de genio no premiado, ha perdido toda medida, hasta llamar *innoble*, nada menos, a nuestra revista, que no tiene otra culpa que la de no haber tomado ni en broma ni en serio sus versos. Le recomendamos que medite sobre la inconveniencia de destemplarse tanto por tan poca cosa como es el rechazo de una paginita. Lo sabemos capaz de hacerlo, porque en el fondo es un hombre de orden. Bien lo probó cuando firmó, decimos firmó, ese elogio burguesito y pasatista, de más de 100 páginas, de la obra de Manuel Gálvez, con el que se estrenó en la vida que algunos llaman literaria.

“La Gaceta del Sábado”.

LANZADA por la editorial Italo-Sud Americana y dirigida por los publicistas italianos, residentes entre nosotros, Sandro Piantanida y Ruggero Palmieri, ha aparecido *La Gaceta del Sábado*, periódico quincenal, literario, artístico, científico y bibliográfico, cuyo propósito primero es el de establecer más estrecha compenetración espiritual entre Italia y la Argentina.

A tal efecto recoge en sus páginas, bien nutridas de material, colaboraciones de escritores argentinos y noticias sobre la vida intelectual argentina, a fin de que unos y otra sean mejor conocidos de los italianos que hasta ahora, y abundantes informaciones sobre la inteligencia y el arte italianos, poco o nada conocidas de los argentinos, a juicio de los directores de la nueva publicación, en lo que no andan muy equivocados.

Simpática síntesis de dos culturas en un mismo periódico, que desearíamos ver felizmente realizada. La tarea en que se han empeñado Piantanida y Palmieri, ciertamente no es fácil y pide mucho tino, así para no dejarse encerrar en círculos demasiado estrechos, confundiendo aspectos de la vida intelectual argentina con la misma vida, como para no caer en el hibridismo; pero, el talento, el entusiasmo, la cultura de ambos directores y de sus más inmediatos colaboradores, entre quienes se cuenta nuestro seccionista Lamberti Sorrentino, permiten esperar el éxito que les deseamos en la empresa.

Ambos números aparecidos hasta la fecha ofrecen abundante y variado material de lectura en castellano y en italiano, y más de una firma autorizada. La presentación gráfica es excelente y avalorada por muy nítidas ilustraciones. Sólo debe ser mejorada la corrección del texto.

“Síntesis”.

BAJO la dirección del poeta español Xavier Boveda, radicado en Buenos Aires, ha aparecido la revista *Síntesis*, anunciada desde varios meses atrás. Tres son los propósitos excelentes que anuncian sus editores: “Propender intensivamente a la divulgación de aquellos principios esenciales que nutren toda cultura; unificar la curiosidad científica e intelectual. de los pueblos de

progenie hispánica; consagrar las páginas de *Síntesis* al estudio objetivo y amplio — verdaderamente especializado — de los valores del siglo.”

El sumario del primer número, formado por páginas varias de literatura, historia, pedagogía y filosofía, autorizadas algunas de ellas por la firma de conocidos escritores, y la constitución de su prestigioso consejo directivo, hacen esperar que *Síntesis* sabrá responder a los propósitos enunciados en el que llama su programa mínimo y que a nosotros, a fuer de sinceros, nos parece bien máximo.

Agradecemos el saludo cordial que el colega dirige a la prensa y le deseamos vida larga y fecunda.

Los Premios Nacionales de Literatura de 1925.

UN año después del término fijado por la ley respectiva, se ha expedido el jurado nacional de letras correspondiente al año 1925:

Dicho jurado estaba formado por los doctores Ernesto Padilla, Carlos Saavedra Lamas, Alejandro Korn y Julio Noé y señor José A. Oría.

Concedió el primer premio de 30.000 pesos moneda nacional a la novela *Desierto de piedra* de D. Gustavo Martínez Zuviría (Hugo West), por voto de los señores Saavedra Lamas, Padilla y Oría. El señor Korn dió su voto al libro *Aldea española* de Fernández Moreno, y el señor Noé a la novela *El Capitán Vergara* de D. Roberto J. Payró.

El segundo premio de 20.000 pesos moneda nacional ha sido otorgado a *El Capitán Vergara* de Roberto J. Payró, por voto de los señores Saavedra Lamas, Padilla y Oría. Los señores Korn y Noé votaron por *Aldea española* de Fernández Moreno.

El tercer premio de 10.000 pesos moneda nacional ha sido concedido al libro *Historia de la historiografía argentina* de don Rómulo D. Carbia, por voto de los señores Saavedra Lamas, Padilla, Korn y Oría. El señor Noé votó por *La Asamblea de la bohordilla* de D. Alberto Gerchunoff.

Sin tiempo para hacerlo en el presente número, comentaremos este fallo en el próximo, como corresponde.

Nacionalismos en América.

DE la revista cubana *1927*, inteligente y viviente publicación de vanguardia que se publica en La Habana, reproducimos la traducción de una sutil Glosa de Eugenio d'Ors, que puede interesar también a los intelectuales y artistas argentinos, porque se combate en ella opiniones y sentimientos muy comunes en nuestros ambientes artísticos y literarios, los que conviene someter a discusión.

Quiero hablar del Nacionalismo, de una tendencia y actitud paganas, infiltradas recientemente en la mentalidad de algunos países de Hispanoamérica, cuya pasión de novedad y de originalidad se traduce hoy, en ciertos medios, ideológicamente aturdidos, por un afán de diferenciación y de caracterización nacionales artificiosas; y, no sólo ante lo europeo, sino ante lo de cualquier otro país americano y hermano, sin ver que lo postizo y de imitación es en cada uno el nacionalismo, precisamente, mala traducción del francés o del italiano, contraria a toda una tradición de América — una tradición que ya es secular —, y que fué mejor.

¿Cómo el joven escritor o periodista paraguayo o panameño, que anda por ahí predicando que su tierra debe constituir una ideología propia y tener un arte nacional, una literatura autóctona, o como se diga, y limpiarse de cualquier influencia extranjera y cultivar una caracterización aborigen; cómo, digo, este mal aconsejado escritor no advierte que lo que rumia al decir tal son conceptos ya digeridos en los centros intelectuales y en las asambleas políticas de Europa, en Irlanda, en Flandes o en Baviera, los conceptos a que intentó sacar jugo el patrioterismo fatigado de las naciones viejas y puestas ya, por la decadencia, a la defensiva...? Una juventud nacional vigorosa no puede, no, ser nacionalista, por la misma razón porque una juventud individual fuerte no puede ser avara. Nunca aquel a quien rebosan las energías dirá: "Cada cual, lo suyo, y a guardarlo". ¿Ni qué pueden, con propiedad, llamar suyo unos pueblos nuevos, que casi no tienen nada?

¿Cerrarán su verja y cultivarán su jardín, como los Cándidos desanimados por el fracaso de un optimismo? ¿Se dedicarán, cual viejecita maniática en lo hacendosa, a sacar de su cajoncillo secreto cuatro trapitos olorosos a evaporada gloria, cuatro dijes de precio dudoso, tal vez más cercanos, que a la orfebrería, a la quincalla, para hacerse con ello la ilusión de un peculio propio, de una tradición misteriosa y recatada? No, América no puede esterilizarse en todos estos simulacros, que serían tal vez enternecedores, si no pasaran ya la medida de lo ñoño. América tiene ya su tradición, su gran patrimonio, y no puede vender este patrimonio, por mucho que sea el goloso capricho del momento, por el platito de porotos de la paraguayidad o de la panamenidad.

América tiene una tradición que es, en suma, la misma que tuvo Grecia en su proyección clásica, que tuvo España en sus horas mejores, que ha tenido Francia en sus normas esenciales. Una tradición cifrada en la vocación por lo genérico, por lo ecuménico, por lo universal; en el desdén de todo lo característico, y privado, y pintoresco. ¿Qué hizo, pues, Grecia? Dibujó el contorno del hombre genérico, del Discóbolo, con su medida de siete cabezas — como en lo físico, en lo moral —, con el cuerpo definido por la estatuaria; con el alma definida por Platón. ¿Qué hizo España — o qué trató de hacer —, porque aquí el intento resultó fallido? Proponer universalmente el arquetipo del caballero católico, ignorador de las variedades de la tierra y sufridor de los males de la tierra, en holocausto a una vida futura, sin matiza de incidente, sin límite

mortal. ¿Cuál es la obra de Francia? Depurar el ciudadano abstracto, sustentáculo de los Derechos del Hombre, súbdito del Código Napoleón... Pues la verdadera vocación de América es de este linaje. La obra de América será así.

Será así—o no será.

EUGENIO D'ORS.

Por la libertad de pensamiento.

A iniciativa del Presidente de la Unión Latino Americana, ha sido firmada por numerosos intelectuales y periodistas argentinos, una nota de protesta por el atropello cometido en el Perú contra la revista *Amauta*, su director José Carlos Mariátegui y sus colaboradoras las poetisas Magda Portal y Blanca Luz Brum de Parra del Riego. La nota dice así:

“Clausurada la revista *Amauta* — alta tribuna de pensamiento americano y apresado su director, el notable escritor José Carlos Mariátegui, por orden del gobierno del Perú, — los abajo suscritos acuerdan hacer pública condena de ees atropello a la libertad del pensamiento, así como afirmar su adhesión espiritual al ideólogo renovador que, mutilado y enfermo, sin cejar un instante en su prédica idealista, constituye hermoso ejemplo de heroico sacerdocio intelectual. Expresan, también, su simpatía, a las poetisas Magda Portal y Blanca Luz Brum de Parra del Riego, así como a sus compañeros de infortunio, víctimas de la misma injusticia.”—Buenos Aires, 17 de junio de 1927.—Firmado: Alfredo L. Palacios, Mario Sáenz, Rodrigo Soriano, Nicolás Repetto, Enrique Dickmann, Adolfo Dickmann, Carlos Sánchez Viamonte, Alberto Gerchunoff, Roberto F. Giusti, Alfredo A. Bianchi, B. Fernández Moreno, J. Torrendell. Sigue un centenar de firmas de intelectuales argentinos y miembros de las redacciones de los siguientes diarios: *La Vanguardia*, *Última Hora*, *El Telégrafo*, *La República* y *La Argentina*. Además, han expresado su adhesión los componentes de la sección peruana residente en Buenos Aires de la A. P. R. A., y diversos intelectuales de Montevideo, La Plata y Córdoba.

Exposición de fotografías artísticas.

Los señores Manuel Iglesias y Angel Lires, han expuesto en los salones Witcomb una serie de hermosas fotografías artísticas. El arte fotográfico tiene en el país inteligentes cultores, y algunos como el Sr. Van Riel, ha sobresalido en el retrato,

llegando a realizar verdaderos alardes de perfección, en el que el simple procedimiento de la fotografía está realizado por notables aptitudes técnicas que hacen de cada fotografía una obra perfecta en su género.

Sin embargo, los señores Iglesias y Lires, nos han ofrecido una nota muy personal, y única hasta ahora, con el conjunto expuesto. Las fotografías de los señores Iglesias y Lires, tanto en las escenas urbanas, como en los retratos, basta señalar el del poeta Carbalho o del pintor Quinquela Martín, llegan a darnos la impresión del agua fuerte. A primera vista, estas fotografías dan la sensación de un dibujo hecho sobre plancha, de tal modo llegan a esfumar los contornos y a precisar la línea.

Puede asegurarse que estas fotografías constituyen una verdadera obra de arte, no sólo por la perfección técnica que revela el procedimiento usado, sino por la elegancia con que están ejecutadas.

Un catálogo ilustrado.

LA importantísima editorial española, Espasa-Calpe, que tantos servicios ha prestado ya a la cultura de nuestra lengua con sus numerosas, excelentes y variadas ediciones, nos ha enviado su catálogo general de Literatura, en el cual se incluyen los de las casas editoriales que representa en la península y en toda América, algunas tan importantes como Aguilar, la Biblioteca Nueva, Jiménez Frand, La Lectura, Mundo Latino y la Revista de Occidente.

Una nota original de este catálogo, esmeradamente impreso, son las caricaturas de Bagaría que lo ilustran, con intencionadas y felices leyendas. Al pie de una, aludiendo a las obras de Fabre, tres insectos, indignados: "—¡Esto es intolerable! ¡Eso de meterse en nuestra vida privada...!" Esta otra: "—Ya ves, le han hecho académico. — No creo que tenga suficiente cultura para ese cargo. — Sí, hombre. ¿no vez que ha comprado el *Diccionario Espasa?*" A propósito de las ediciones de los *Clásicos castellanos*, Quevedo dice: "Veo que se acuerdan de nosotros." Una más: "Entre gobernantes reaccionarios: — No sé qué te dije; pero, para mí, el defecto de los *Manuales Gallach* es que educan a los obreros..."

Un catálogo como éste se guarda con gusto.

NOSOTROS.