



NOSOTROS

CARLOS TEJEDOR

Tejedor asoma a la investigación histórica en 1830 entre los niños que concurren a la Universidad de Buenos Aires a recibir la doble influencia intelectual y moral de aquella alma privilegiada del joven filósofo doctor don Diego Alcorta; pléyade bulliciosa que despierta a la luz de la vida y de la idea y de la que habrán de salir en parte los organizadores definitivos de la República: hablo de los Alberdi, los Gutiérrez, los López, los Cané, los Frías y los Paz.

A la vez que este grupo se desenvuelve y ensaya en esas sublimes necesidades literarias de la primera edad, en esos coloquios románticos que equivalen a los primeros despliegues de las alas que luego atravesarán el espacio de las grandes concepciones; fundando el periódico *La Moda*, insinuándose en el arte, discurrendo sobre Gall un día, girando en torno de una frase o entrando resueltamente al fondo de una doctrina jurídica de Montesquieu o Jouffroy; reproduciendo en *El Salón Literario*, del librero Marcos Sastre, las tertulias que quince años atrás prestigiara el numen del estadista Rivadavia en la casa solariega de los Luca; a la vez decía, que esta juventud ingenua y distinguida, formada de niños ricos y de niños becados, unos de la ciudad de Buenos Aires y de su campaña, limítrofe a la ciudad, y otros de las provincias, de esas lejanías silenciosas que se llamaban los pueblos de arriba; a la vez que esta juventud se desarrollaba en torno de su maestro favorito, formando "su corona doméstica y universitaria", a su

espalda, entre el rumor todavía perceptible de una gran caída, la de la Presidencia, de un motín de cuartel, el del 1.º de Diciembre con su epílogo trágico, y dos ensayos de gobiernos débiles, surge y se graba definitivamente el perfil de Rosas, orlado ya por el éxito de su primer gobierno, por los esplendores exagerados de la campaña del Desierto y el efectismo rebuscado del reciente proceso a Santos Pérez y a los Reinafé, en que tan hábilmente exprime y utiliza el Restaurador las condiciones serviciales, desde el saber hasta la mansedumbre, del pobre viejo Maza. Esta década, que abarca tanto suceso interno diferente y nuevo, es la más interesante en la psicología política de la historia nacional; las hechiceras están preparando una tiranía, y aquella juventud es la primera en presentirlo.

Acaba de llegar al país y se incorpora inmediatamente a la rueda de que es miembro conspicuo Tejedor, un espíritu nuevo que trae de Francia soplos, alientos, fuerzas desconocidas: con sus inspiraciones líricas Echeverría se revela sociólogo y político, pensador y revolucionario en las ideas. Conquista aquellas almas y al influjo del misterio forma con ellas la Asociación de Mayo, especie de orden religiosa, sucesora en el dogma de la agrupación que realizara la Revolución del año 10.

Tejedor figura como uno de los colaboradores más eficaces de la Asociación de Mayo en los debates ya secretos que esa institución inicia, al decir del mismo Echeverría en sus Escritos; pero de tal modo es instintiva la desconfianza en el ojo rastreador de Rosas que, a poco de organizado este incipiente núcleo espiritual, lo acecha y ronda, porque una voz secreta le previene que de esa agrupación ha de salir el incontrastable enemigo de los despotismos, el pensamiento que moverá dentro de poco todas las energías, dentro y fuera de la América; pasará el mar y arrancará escuadras de lejanas costas, llegando hasta oponer a la tiranía el desesperante sacrificio en pueblos e individuos, desde la campaña desolada de Buenos Aires y llanuras de Corrientes, hasta las quebradas de Córdoba o las selvas escondidas del heroico Tucumán. El pensamiento universitario fué el instrumento de la libertad; y cabe a Tejedor el timbre de figurar en la primera tentativa de derrocar al tirano en la conjuración de 1839.

Después vino el destierro. Ninguno de nosotros ¡loado sea Dios! puede saber cuán amargo es el significado de este vocablo despegado ya del léxico desde aquellos tiempos de odio.

Guerreros gloriosos de la Independencia convertidos en panaderos y pulperos en arrinconadas aldehuelas de la tierra extraña, pobres abuelas cuidadoras de las piezas de plata labrada que yacen en el fondo de las petacas que tuvo tiempo de cargar sobre la mula alguna negra esclava, piezas que se van vendiendo por lo que el arriero quiera dar... para no pedir limosna; sacerdotes que llegan a obispos y que se ocupan en enseñar a leer a los hijos de los proscritos dibujando las letras en la arena a falta de Anagnosias, tales son las líneas fugitivas del cuadro melancólico que la tradición ha trasladado a nuestros ojos, de aquellas familias unitarias dispersas en las planicies del Alto Perú, en los pueblos costeros de Chile o en los boscajes de algún caserío del Brasil.

Tejedor fué a dar a Chile después de una actuación casi dramática de boleador de cueros en una barraca de Montevideo. Periodista en Santiago y Copiapó, incorporóse al estudio del doctor Gabriel Ocampo, a quien conociera en Buenos Aires; practica con él, asimila el propio sentido de aquel jurisconsulto y adquiere en la meditación de esos años de lucha y de soledad, la grave forma, breve, escueta, que ha de resultar el ropaje característico de su alma.

Así espera, como otros tantos compatriotas, la noticia del derrocamiento de Rosas, siendo de los primeros en entrar a Buenos Aires con sus ensueños y su altivez indómita probada en el contraste de doce años de ausencia. Una referencia de familia me ha hecho conocer que el primer acto de Tejedor en la tarde que llegara, después del apretado abrazo con su padre, fué ir a sentarse silencioso y solo, ante la Pirámide de Mayo, como si ella fuera la más profunda y acariciada fuente de inspiración de su espíritu.

¿Qué iba a consultar el ínclito porteño en la hora incierta al pie de la columna gloriosa de la ciudad querida? ¿Por qué sus pasos no se dirigieron a Palermo, donde las habitaciones del antiguo dictador resultaban estrechas para contener a los tantos que iban a saludar al vencedor de Caseros?

Aquí comienza la vida pública del doctor don Carlos Tejedor. No figura en los debates de la Legislatura del 20 y del 21 de Junio que, a pretexto de atacar las formas del Acuerdo de San Nicolás, esconde la reivindicación del derecho de organizar la República, genuina aspiración de los viejos y de los jóvenes rivadavianos que retornaban del destierro con la prosapia señorial

con que volvían los atenienses de sus largos viajes; pero, si no es aún representante del pueblo en el recinto de las leyes, lo es en las deliberaciones secretas en que comienza a esbozarse, a formalizarse, a decretarse la revolución contra Urquiza. Tejedor, en efecto, con el general Paz, desempeña comisiones militares de peligro, incorporándose de lleno, todo entero, al palpitante movimiento de esos días en que la sola remotísima perspectiva de una nueva dictadura transforma a los individuos en legiones y a las legiones en falanges temerarias y fieras. Yo sé, todos sabemos de estas intrepideces tan generosas de la raza, que, en horas, convertían a un buen padre de familia en jefe de batallón y de jefe de Guardias Nacionales en hombre de gobierno.

Los ricos hacendados, los comerciantes, los pudientes, traían sus paquetes de dinero con espontáneo arranque. Las familias exhortaban, antes que detenían, las incorporaciones del joven soldado, del apuesto oficial o del Representante a la Honorable Sala al cuartel; y una aura del prestigio popular, murmurante como el Plata, corría desde la modesta vivienda hasta los salones del Club, vivificando la ciudad entera, como que era el despertar de un letargo de la voluntad y del civismo que había durado veinte años en producirse!

La revolución del 11 de Septiembre es un verdadero cuadro de Rembrandt. Vista desde la plaza de su nombre es el bello ademán de la juventud liberal, independiente, opositora, radical, eternamente intrépida en la guarda de las instituciones. Desde ahí se la ve llena de luz. Observada de más allá, del Arroyo del Medio, es una injusta retribución al heroísmo del derrocador de la tiranía, una arbitraria desconfianza a quien traía en su espada y en su mente, no la conquista de una provincia hermana, sino la organización constitucional de la República. Ya estamos a larga distancia del suceso y podemos anticipar sin desdoro lo que la historia dirá de él, a base de sus propias consecuencias: la revolución del 11 de Septiembre perturbó la concordia de la nación entera, causó la disgregación de Buenos Aires retrasando durante diez años la realización del gran ideal patriótico de la unidad y de la constitucionalidad del país y aumentó, dándole consistencia, ese oculto rencor entre provincianos y porteños que sintiera el Deán cordobés en su asomo al local de la Primera Junta!

Los primeros oradores, como Vélez, que engendraron la ruptura en 1852 con aquel discurso clásico — sólo comparable al de

su impugnador, — recogen en un *mea culpa* sublime la responsabilidad de su palabra ocho años después en la Convención de Buenos Aires, cerrando su arrepentimiento como Sarmiento mismo con el abrazo fraterno con que se sellara la constitución en el Cabildo de las grandes Convenciones.

No haya, pues, ningún temor en ejercer la independencia de que siempre serán modelos los espíritus superiores, de los que ya nos sentimos posteridad serena: la revolución del 11 de Septiembre fué un error.

Tejedor también repara su participación en él, aceptando toda entera la labor que se le ofreciera en 1859 a fin de aprovechar para la unión la sangre vertida en los campos de Cepeda.

Descuella en primer término en las jornadas de la paz venciendo todas las resistencias del localismo y de la vanidad herida; y es él, nadie mejor que él, quien prepara la convención porteña de 1860, que es una de las fuentes de nuestra historia constitucional. Verdad que en esa fecha ha desplegado los dones de su espíritu con profusa labor intelectual. Autor casi exclusivo de la constitución del Estado de Buenos Aires de 1854, — réplica a la de Santa Fe, — la ha sostenido con lógica severa en los debates ilustrados y difíciles que aún hoy sirven de guía. Director de la Biblioteca Pública, Profesor, Representante y Asesor del Gobierno, es toda una figura iluminada por esos resplandores que brotan de la misma personalidad, como que es la inteligencia una lámpara interior que sólo puros destellos desparrama.

Contribuye, pues, con decisión y empeño a reanudar la concordia de su provincia con sus demás hermanas alistadas bajo el vínculo común de la Confederación; pero, apenas se reorganizan los Poderes Nacionales en la ciudad de Buenos Aires, vuelve a asomar en él la divisa de la autonomía, ya que nada importan los nombres de los gobernantes ante la convicción profunda de los principios que profesa. Viejo cruzado de una idea, es el leader de la oposición esta vez contra el presidente Mitre, como diez y ocho años más tarde lo será contra el presidente Avellaneda. Vida lógica la de esta superior existencia que no puede producir una sola palabra de atenuación ni vituperio porque en la franca lealtad de sus manifestaciones, Tejedor la imponía por su inflexibilidad singular como para que se la juzgase según era ante su propia voluntad y no ante los convencionalismos de su medio.

Vida lógica que no ofrece contrastes, ni vuelcos, ni ondulaciones en su actuación multiplicada, ni a través de las evoluciones que mueven las cosas y los espíritus de una época o de una sociedad.

Vida lógica que perennemente repite el mismo apotegma a la educación política de un país, como si se la cristalizara en él por una virtud más alta que todas las especulaciones y que todos los elogios.

¿No son políticos estos temperamentos? Tejedor lo fué en la acepción científica de la palabra, como lo demostró en su cortante actuación de canciller bajo la presidencia de Sarmiento, como ministro en el Brasil y después como Gobernador de Buenos Aires.

Pero, es tan extendida su acción, que al lado de sus condiciones políticas se señalan en él con igual fuerza sus condiciones de codificador y publicista. La bibliografía jurídica contiene el curso de Derecho Criminal del doctor Tejedor como maestro de ese ramo y también el proyecto de Código Penal, que poco a poco se adoptó como ley de la nación. También son conocidos sus trabajos sobre derecho mercantil. La Suprema Corte Federal lo cuenta entre sus más notables Consejeros y son así mismo respetables como sus vistas las interesantes Memorias que escribiera sobre cuestiones internacionales y en especial su correspondencia sobre la diplomacia de la Triple Alianza.

Dos veces figura como constituyente y durante muchos años como legislador. Periodista de lucha, su pluma se parece a su palabra, lapidaria y honda, como si el pensamiento fuera el que pronunciara sus propios sonidos necesarios. Y esta extraña cualidad de síntesis es la más interesante de sus facetas, porque la muestra en todas y cada una de las manifestaciones de espíritu con la propia sobriedad de color, de línea, de armonía, como un abnegado cultor del laconismo.

El doctor Tejedor fué electo gobernador de Buenos Aires como una consecuencia de la conciliación de los partidos. Llegaba a ese puesto a una edad casi cercana a la de los últimos anhelos de la vida, sin haberlo ambicionado ni creer que lo tomarían por asalto sus azares.

Me ha referido mi amigo el doctor Carlos A. Estrada, una interesante anécdota que él guarda en sus recuerdos respecto de esta elección: cuando se desesperaba de encontrar el nombre del

ciudadano que reuniera las condiciones que los graves momentos exigían, don Ricardo Lavalle tuvo la inspiración del doctor Tejedor y llevando ese nombre en sus labios con emoción patriótica a casa del general Emilio Mitre, a muy avanzadas horas de la noche, sancionáronlo aquellos dos nobles adversarios con un abrazo conmovedor y ardiente, que da el alto concepto del civismo de esos días.

Es conocida la teoría de los grandes sucesos que nacen de las causas inapercibidas. En el mensaje del gobernador de Buenos Aires a la Legislatura de 1878, Tejedor llamó *huésped* al Gobierno Nacional; y es esta palabra, más que el hecho de aparecer en seguida arengando desde los balcones de su casa como candidato a la presidencia de la República, el origen verdadero del choque del 80, de donde se produce a su vez el más notable acontecimiento de la política contemporánea argentina o sea la solución del problema de la capital de la República, fijándose a Buenos Aires como asiento definitivo de las autoridades de la Nación.

Con ello quedaba concluído, es verdad, el viejo pleito que Rivadavia fuera el primero en deducir y que lo envolvió en su trámite; que Urquiza intentó en vano replantear con el influjo de su espada y que Mitre no solucionó sino a medias, aun trepidantes las dianas de Pavón. Pero si el presidente Avellaneda pudo establecer incommoviblemente el principio de la nacionalidad con el último problema, no tengamos la implacable soberbia de juzgar a Tejedor como un espíritu sin luz, porque nos exponemos a que la verdad de nuestro pensamiento no sea perdurable en la trama inconsistente de los hilos que la forman.

La ciencia política es incierta. Los destinos de la nación no están solucionados para una eternidad cuando no lo están siquiera para la hora presente con la Capital en la ciudad de Buenos Aires, como lo dice la propia conformación geográfica en conjunto, y, con ella, la población acumulada, y, con ella la influencia cosmopolita, y, con ella la prepotencia del régimen unitario de hecho, contra las leyes de dinámica del territorio nacional. Haber destruído, pues, la grandeza de Buenos Aires, capital de la provincia, para que no sea la capital necesaria de toda la Nación, permite restaurar el credo invariable de la personalidad de este porteño ilustre que, por ello, fué llamado "el gran porteño" entre sus conterráneos, como acaso lo sea por la posteridad.



Dr. David Peña

LA CARICATURA

Mi opinión sobre la caricatura, tiene que ser la opinión de un caricaturista, enamorado de su arte y convencido de su importancia. Creo que el *arte de la caricatura* es un arte superior, que abarca todos los sentimientos y todos los rumbos, como ha abarcado todas las épocas.

La caricatura es la síntesis de lo característico.

El arte de la caricatura se ha manifestado, en arquitectura, en escultura, en pintura, en dibujo, en grabado, en todas las manifestaciones plásticas, y en todas las formas en las que el ser humano se ha expresado, y su aplicación ha llenado todos los rumbos: como arte decorativo, como ilustración, como humorismo, y ha tenido su lugar preponderante en este último siglo, en todas las manifestaciones de la vida de los pueblos, juzgando e indicando derroteros a la historia, la política, la moral, la religión, la filosofía, las costumbres, las modas y el arte.

La caricatura por la caricatura, como el arte por el arte, es una cosa inútil, como diría Oscar Wilde, pero ha sido justicia la que le han hecho como tal los jurados de Europa, haciéndole un lugar en los museos del Louvre y en la Royal Academy, aunque todavía no lo tenga en nuestro Museo Nacional.

A veces me pregunto: ¿A qué se ha debido tanta dificultad para que el *arte de la caricatura* fuera admitida como tal?

La caricatura abarca todos los géneros: el retrato, el paisaje, la figura, el desnudo, las costumbres, la composición, lo mismo que cualquiera de las otras artes, con la diferencia, encuentro yo, que es más vívida, más característica, más alegre cuando es alegre, más triste cuando es triste, y casi siempre debe tener más verdad, y hay quien sostiene que la escuela realista y los impresionistas dieron sus primeros pasos por la caricatura.

Se comprende que estas conclusiones se refieren a la verdadera caricatura artística, y no a cierto masuchismo y deformación de la línea, a que se ha dado en llamar tal.

Un finísimo y muy culto escritor hispanoamericano, decía no ha mucho en la *Revista de América*, que sentía que un caricaturista como yo, de quien conocía dibujos y acuarelas en que había forma, movimiento y color, hiciera el *portrait chargé*. En esta parte tiene razón, pero se equivoca, si generaliza, pues yo creo, y de ello estoy convencido, que en una caricatura, cuando es buena, están encerradas las condiciones y todas las cualidades de un buen retrato. Faltarán el valor que le da la materia bruta y el cúmulo de mayor labor; la una será sobre papel, en tinta china, mientras que el otro será sobre tela y con colores al óleo. Pero el sentimiento, las líneas principales, que marcan el carácter, el valor artístico, la comprensión del sujeto, la susceptibilidad exquisita que lo revela, tanto puede existir en la una como en el otro. Tiene razón el mencionado literato en decir que es triste que un caricaturista, *a veces inteligente*, pierda su tiempo caricaturando a un insignificante o a un imbécil, claro está; pero una caricatura, y se ha dado el caso, ha personificado, y nos ha revelado más sobre la personalidad de hombres que han pasado a la historia que los espléndidos retratos que de ellos se conservan.

Así como una recopilación de dibujos de Daumier vale un tratado de filosofía, lo mismo una colección de caricaturas de William Hogarth, vale una galería de retratos.

Yo admiro ciertos caricaturistas que, todo el bagaje de observaciones y aquellos elementos con que podían haber realizado una obra maestra para el vulgo, los han empleado simplemente en una modesta y pequeña caricatura.

¿Esperan, tal vez, que algún día el público los comprenda en su sacrificio, y los avalore? Creo que a eso no se llegará nunca. Hoy, por ejemplo, son muy pocos los que comprenden o saben que la caricatura de la reina Victoria, obra inmortal de Caran d'Ache, vale más y es más completa que el retrato que le hizo John Sargent. ¿En cuál de los dos hay más talento, en el suntuoso retrato lleno de mentiras convencionales y elegancias falsas, o en la simplificada silueta, llena de verdad y de carácter? Indudablemente, un *marchand* judío o armenio, daría muchas libras por el retrato de Sargent y muy pocos cobres por la caricatura de Caran d'Ache.

Pero felizmente, hay un pequeñísimo grupito de gentes que saben que el arte no se avalúa por el precio.

La caricatura de un individuo es comparable a la fórmula matemática, basada en la cual se hace una máquina. El vulgo se impresiona por la última, porque no tiene ojos o sentido para ver la fórmula. Y por eso digo y creo, que el arte de la caricatura es un arte superior.

PELELE.

POESIAS (*)

Ultravioleta.

Hay problemas que tienen claridades de luna
y otros con esplendores de mañana de abril.
Mi problema luz vierte muy blanda y oportuna :
no es que esté oscuro ; es una
claridad más sutil.

Claridad para ojos crepusculares, para
ojos contemplativos, avezados a ver
ese presentimiento de luz tan tenue y rara
que palpita en los ortos antes de amanecer . . .

Comunión.

Son horas de infinita serenidad, muy bellas,
y en idéntico ensueño comulgamos los dos.
La noche nos regala con un montón de estrellas,
la paz está en las almas . . . Bendigamos a Dios!

Dilata tus pupilas para que el firmamento
refleje y copie en ellas su augusta majestad ;
ensancha bien tu espíritu ! Abre tu pensamiento,
para que en ellos quepa toda la eternidad !

(*) Del libro en prensa "Serenidad".

Extasis.

Serenidad! Serenidad!

El mar,
como es un gran poeta, nos anima
al ensueño y el enjambre estelar
tan inmediato nos parece estar
cual si fuese a caérse nos encima,
derrumbándose como inmenso altar...

Un gran fleco espumoso,
se desgarra en la arena lentamente,
como encaje de albor fosforescente
y a la vez, — ¡oh milagro! — melodioso.

El mar, así arropado
en la diáfana noche diamantina,
se nos figura más desmesurado
que cuando, a plena luz, lo hemos mirado:
Siempre es más grande lo que se adivina!

Serenidad! serenidad!

La palma,
con esbelteces núbiles descuella,
cual Sulamita en éxtasis,
... y el Alma
comulga con la luz de cada estrella!

AMADO NERVO.

Madrid, 1913.

LA EVOLUCION DE LA MUSICA

TERCERA PARTE

VIII

La palabra sinfonía designaba entre los antiguos griegos la consonancia de octava. (1) Adoptado el término por la lengua latina fué empleado con la misma acepción. En el siglo VII de la Era cristiana se llamó Sinfonía el conjunto de voces infantiles agudas que doblaban las voces de los hombres en la capilla pontifical. Hacia el siglo X se llamaba *sinfonizar* acompañar una melodía en la octava. Un poco más tarde la palabra se empleó para designar un instrumento, el primitivo *organistrum*, reducido a proporciones más manejables, y cuyo uso fué abandonado enseguida a los mendigos y vagabundos.

Por primera vez fué empleado el término Sinfonía para designar un trozo de música en el siglo XVI. H. Waelrant publicó en Amberes, en 1592, una colección de 4 piezas musicales titulada *Symphonia angelica di diversi excellentissimi musici, a 4, 5, 6 voci*. Heinrich Schütz publicó en Venezia, en 1629, sus *Syphoniae sacrae*, colección de cantos a 1, 2 y 3 voces con acompañamiento de órgano y 1, 2 o 3 instrumentos obligados. Otros compositores aplicaron la palabra Sinfonía indistintamente a cantos espirituales y mundanos, sin acompañamiento instrumental, y a piezas instrumentales variadas. Los franceses del siglo XVIII llamaron Sinfonía indistintamente al acompañamiento instrumental de una

(1) Sobre los orígenes de la Sinfonía consúltese: Michel Brenet, *Histoire de la Symphonie à orchestre*, Gauthier Villars, editor.

ópera, a los ritornellos, a los entreactos, sin distinguir entre música de iglesia o teatral. (1)

En los números II y III de la Segunda Parte he analizado, aunque brevemente, las primeras manifestaciones de la música instrumental, y he señalado cómo se constituyeron aquellas formas embrionarias que los italianos llamaban *ricercari da suonare*, los alemanes *partien*, más tarde *suite* y que con el nombre de *suonata* impusieron a la música europea una forma artística fija y universal. A estas primitivas formas hay que agregar la *overtura*. (2) Con esta palabra se designaba originariamente el preludio instrumental de una ópera y su más importante y primitivo desenvolvimiento se debe al músico florentino Lulli, que lo empleó en sus series de ópera y *ballets* franceses que datan de 1672 a 1686. La primitiva ópera italiana era generalmente precedida de una pequeña introducción instrumental, usualmente llamada Sinfonía, otras veces *Toccata*, habiéndose aplicado más tarde este término a piezas para instrumentos de teclado y el de sinfonía a la más grande de las formas de la música pura. Lulli fijó en la ópera la forma del preludio dramático. Las overturas de sus óperas no sólo sirvieron como de modelos a los compositores de su siglo. Fueron empleadas extensivamente en Italia y en Alemania como preludios de ópera por todos los compositores posteriores. El inglés Purcell y Handel usaron con talento de esta forma de preludio. La forma de ópera de Lulli consistía en una lenta introducción, llamada *grave*, seguida de una segunda parte más larga y de movimiento más vivo, un *allegro* comúnmente en estilo fugado, terminando el trozo por una repetición del *grave*. A veces se introducía en la ópera una de las muchas formas de danza de aquel tiempo, y otras dos piezas de este carácter.

A la forma Overtura hay que agregar en esta designación de las antiguas formas de composición instrumental que antecedieron y prepararon el advenimiento de la Sinfonía clásica, la forma

(1) Puede consultarse con provecho el largo artículo que el Diccionario de Grove dedica á la palabra sinfonía.

(2) Para que se me entienda fácilmente escribo así esta palabra que en castellano no tiene significación alguna y que debiera traducir por el término correspondiente e inusitado de "apertura". La palabra, como se verá en el texto, es de origen francés; los ingleses escriben *overture*, los italianos *overtura* y los alemanes *ouverture*, *Vorspiel* y *Einleitung*. Prefiero no traducir, desde que es corriente aceptar en el lenguaje técnico de las artes y oficios los términos con la ortografía originaria para designar tan sólo la idea o la cosa técnica a que originariamente se aplicaron.

llamada *Concerto*, que apareció en el siglo XVII, y que con el nombre de *concerto grosso* adquirió en las obras del violinista italiano Giuseppe Torelli, muerto en 1708, sus formas más simétricas.

Desde sus comienzos, durante dos siglos, el objeto principal del concierto fué la glorificación de un solo instrumento, tratado *a solo* o sostenido por un simple cuarteto o por la orquesta. Los primeros conciertos fueron escritos para violín, que es el instrumento virtuoso por excelencia. Poco después que los de Torelli, Corelli publicó sus conciertos, que imprimieron a esta nueva forma su dirección más feliz. Después de este ilustre reformador vino Tartini, igualmente grande como compositor y como violinista. Los discípulos de estos dos grandes artistas, Germiniani, Locatelli, Somis, Leclair, Nardini, Pugnani, Domenico Ferrari y muchos otros menos ilustres, trabajaron por la gloria de esta escuela y prepararon la época memorable personificada por Viotti.

En los grandes conciertos de Torelli, Corelli, Vivaldi y Tartini, los *solí* se distinguían de los *tutti* o *ripieni* por las cadencias o arabescos ornamentales, pero su estructura o forma exterior era muy semejante a la de la Sonata. Estaba constituida de tres tiempos, un allegro, seguido de un lento y un final muy vivo. Prontamente, como sucede con todas las formas del arte, los demás países de Europa se apropiaron esta nueva forma creada por los italianos. Leclair en Francia, Haendel en Inglaterra y Juan Sebastián Bach en Alemania publicaron con cortos intervalos de tiempo *Concerti grossi* a la manera de los italianos. Pero hay que esperar el advenimiento de Mozart para que el concierto se definiera estrictamente y se independizara por completo de la rígida escolástica.

La forma del *Concerto* era la de la Sonata en varios movimientos. Esta forma se fué amplificando poco a poco mediante la adición de desenvolvimientos temáticos ante todo y luego por una insistencia mayor del tema que derivaba especialmente de la alternativa de los *solí* y de los *tutti*. Según hace notar Luigi Torchi, esta intermitencia de diversa intensidad sonora es lo que hizo no sólo tolerable sino eficaz la repetición del tema. Si el *concerto grosso* tuvo una directa influencia sobre la formación de la Sinfonía clásica, es porque manifiesta desde un principio en la materialidad externa de la ejecución ciertas veleidades o indicios de

intenciones orquestales que poco a poco se van sobreponiendo. Las partes, con excepción del *primo violino del concertino*, fueron escritas en plural: *violini primi di ripieno*, *violini secondi di ripieno*, *alte viole obbligate*, *violoncelli*, *contrabassi di ripieno*. Aunque la parte fuera escrita en singular se doblaba, se triplicaba, se multiplicaba. En los *concerti grossi* se introdujeron los instrumentos *di ripieno*, trompas, cornetas, trombones, flautas, que provocaron nuevos y mayores elementos de sinfonismo.

Por lo demás, agrega Luigi Torchi, esta amplia conformación exterior de la orquesta era un hecho que se producía en Italia siglo y medio antes de 1700, en el acompañamiento instrumental de los primeros melodramas, si bien es verdad que no revelaran todavía una forma de música instrumental independiente.

Todas aquellas formas, la *suite*, la *sonata*, el *concerto grosso*, expandieron por toda Europa el gusto de la música instrumental y se encaminaron poco a poco hacia la sinfonía, que debía contenerlas a todas superándolas, y que puede considerarse como el más bello resultado de los progresos del arte sonoro, del espíritu musical y de la perfección de la técnica de los instrumentos.

Según G. W. Fink, citado por Brenet, las más antiguas sinfonías para orquesta fueron escritas en 1725 e impresas en 1746 por Juan Agrell, músico de la Corte de Cassel. No son más que pequeñas piezas instrumentales, ordinariamente dispuestas para un cuarteto de cuerdas, es decir, exentas de verdadero carácter sinfónico. Otros músicos alemanes, Foerster (1693-1748), Gebel (1709-1753) publicaron sinfonías del mismo carácter (Gebel publicó más de cien); lo mismo hicieron Fosch (1688-1758), S. Ch. Hertel (1699-1754), Harrer, Schribe (1708-1776), Telemann (1681-1767) que fueron de una admirable fecundidad.

En Italia, Veracini, autor de sinfonías inéditas para violines, viola, violoncelo, con bajo continuo para clavicordio; Pórpura, célebre autor de cantatas y de óperas, maestro de Haydn, y por último Giam Battista Sammartini, el Haydn italiano, escribieron sinfonías en el primitivo género y hay que considerarlos como los más interesantes músicos italianos precursores de la sinfonía clásica. Giovanni-Battista Sammartini, maestro de capilla en el convento de Monjas Santa María Magdalena, en Milán, es el más importante entre los primitivos sinfonistas italianos, "autor de muchos millares de obras", dice Hugo Riemann en su diccio-

nario ⁽¹⁾, y maestro de Gluck. Algunas sinfonías de Sammartini ejecutadas en Milán con gran éxito, pasaron prontamente las fronteras de Italia y se popularizaron por la Europa entera. Haydn, que iba a eclipsar muy pronto en este género el nombre de Sammartini, tuvo conocimiento de sus obras antes de publicar sus primeras sinfonías, las leyó con detención y las estudió, a tal punto que la confrontación de las obras de los dos autores ha permitido a los eruditos establecer la exactitud de la observación de Mysliweczek ⁽²⁾, citada por todos los manuales de historia, al oír en Milán algunos fragmentos de Sammartini: "He hallado el padre del estilo de Haydn".

Otros inmediatos predecesores de Haydn, aunque no de la importancia de Sammartini, son Juan Carlos Stamitz (1719-1761) compositor bohemio y Felipe Manuel Bach, más célebre por haber creado la forma definitiva de la Sonata para un instrumento.

Hacia 1754, el compositor francés Francisco José Gossec (1734-1829) publicó algunas sinfonías, que cuentan en la historia del género por haber acrecentado rápidamente el número de partes de la orquesta, en una proporción que no fué sobrepasada por las más grandes sinfonías de Haydn y de Mozart.

Las obras de todos estos autores, principalmente las sinfonías de Sammartini y las sonatas de Felipe Manuel Bach, sirvieron de primitivos modelos al creador de la clásica sinfonía.

José Haydn (1732-1809), compuso 118 sinfonías, de las que se conocen 73, más 9 sinfonías concertantes.

Desde el punto de vista de la forma, como desde el punto de vista de la instrumentación, Haydn lleva a sus inmediatas consecuencias en la música sinfónica la revolución realizada por Felipe Manuel Bach en las formas y el estilo de la música puramente instrumental: es decir, realiza el triunfo del estilo clásico

(1) Fetis dice haber visto en Venezia una Misa de Sammartini en cabeza de cuya primera hoja leíase que era la 2800.^a obra del autor!!

Galli (*Estética della música*), agrega este melancólico y justo comentario: "Si hoy se ve a un músico elevarse de la pobreza a la opulencia sólo con algunos mezquinos compases, en aquel tiempo tanta actividad producía la miseria, y en la miseria murió Sammartini, como Mozart, como Piccinini, y nadie tuvo el generoso pensamiento de grabar el nombre del fecundo y genial compositor sobre la piedra tumular. La misma suerte cupo a los restos de Juan Sebastián Bach. :::Magnanimidad del destino!!!..."

(2) Llamado en Italia *El Bohemio*, nacido cerca de Praga en 1737, murió en Roma en 1781. Autor de cuartetos y tríos para instrumentos de arco, de oratorios, misas y conciertos para flauta y violín.

polifónico moderno que sucede al estilo escolástico del renacimiento instrumental. Esto puede decirse tan sólo de las últimas sinfonías de Haydn, porque las primeras son contemporáneas de las Sinfonías de la juventud de Mozart, y es presumible, como dice Brenet, que Haydn, que vió nacer y morir a Mozart, aprovechara mucho los trabajos realizados por el divino genio.

He aquí el orden cronológico riguroso de las sinfonías, establecido por Brenet:

- 1.º Las primeras sinfonías de Haydn.
- 2.º Las primeras sinfonías de Mozart.
- 3.º La Sinfonía Parisiense de Mozart (1778).
- 4.º La Sinfonía de la Logia Olímpica de Haydn (1784).
- 5.º Las grandes sinfonías de Mozart (1788).
- 6.º Las grandes sinfonías de Haydn (1791-1795).

En general Haydn adopta para sus sinfonías la división en cuatro partes, cada una de las cuales tiene su forma propia. El allegro, el andante y el final guardan el mismo orden que en la overtura, en el concierto, en la sonata de Felipe M. Bach y en las sinfonías de los maestros anteriormente citados. El minueto lo introdujo como penúltima parte.

Voy a reproducir aquí el análisis del allegro de la sinfonía en do mayor para dos violines, viola, contrabajo, dos oboes y dos cornos, para que se pueda juzgar de las modificaciones introducidas por Haydn en la forma clásica.

La primera parte comienza por la exposición completa del primer motivo principal en do mayor, que termina con una pausa sobre la dominante. Algunas frases melódicas accesorias de paso llevan al tono de la dominante y se terminan por el acorde de re mayor.

El segundo motivo principal está expuesto en la dominante.

Los últimos veinte compases de la primera parte forman una coda que termina sobre el acorde de sol mayor.

La parte, 83 compases, se repite por entero.

El hábito de terminar la primera parte sobre la dominante del tono principal, y su repetición, eran comunes a toda la música instrumental antigua.

La segunda parte del allegro está tomada por una serie de modulaciones, y de transportes de un instrumento a otro, de fragmentos melódicos de los dos motivos principales. Forma un conjunto de 50 compases.

La tercera parte es como una recapitulación de la primera. Comienza por una exposición del motivo principal, completo y en el tono primitivo.

Al primer motivo sigue un desenvolvimiento nuevo, en el cual se repiten frases ya oídas, pero en vez de desenvolverse en el tono de la dominante, como en la primera parte, se mantiene en el principal para pasar al de dominante en el momento de concluir. El segundo motivo principal es repetido íntegramente, pero en el tono de tónica, que es conservado también para la coda.

Brenet sintetiza así este análisis:

- I. 1.^{er} motivo en do mayor.
 - 1.^{er} desarrollo en sol mayor.
 - 2.^o motivo en sol mayor.
 - 2.^o desarrollo y coda en sol mayor.
 - II. Desenvolvimientos y modulaciones.
 - III. 1.^{er} motivo en do mayor.
 - 1.^{er} desarrollo modificado en do mayor.
 - 2.^o motivo transportado a do mayor.
- Coda en do mayor ⁽¹⁾.

Es la misma fórmula que sirvió a Haydn para todas sus sinfonías, la que utilizó Mozart en su sinfonía *Júpiter*, la que siguió Beethoven para su sinfonía en do.

Sin embargo, el primitivo cuadro, siendo el mismo siempre, amplifica constantemente sus proporciones. Conservando en general la misma estructura de las sinfonías de Haydn y de Mozart, la ejecución de las sinfonías de Beethoven dura doble tiempo que la ejecución de las de aquellos autores. Esto se debe a que Beethoven dió una mayor extensión a los desenvolvimientos de los temas, y en vez de limitarse como había hecho Haydn, a repetir en la tercera parte del allegro la primera, lo hizo pero dándola mayor desarrollo con incidentes nuevos. Estas modificaciones empiezan a notarse en la *Sinfonía Heroica*, que es la tercera ⁽²⁾.

(1) Compárese esta fórmula con la forma sonata.

(2) Quien quiera estudiar en detalle las sinfonías de Beethoven, le bastará con leer Sir George Grove: *Beethoven and his nine Symphonies* (Novello and C.^o, editores). El libro de Grove es un modelo perfecto de análisis científico y literario aplicado a la música. Agota su asunto, estudiando el origen de cada sinfonía, relacionándola con la psicología y la vida del autor, y analizando todas las sinfonías, compás por compás, desde el punto de vista de la instrumentación, de la forma, de la armonía y de la melodía. Este libro se complementa con el hermosísimo ar-

Dentro de la misma forma Haydn y Beethoven son los puntos extremos, Haydn el de partida, el creador de la Novena quien agotó lo que la forma daba de sí, ampliándola en proporciones colosales, porque los músicos posteriores a Beethoven, ni Saint-Saëns, ni Mendelssohn, ni Schubert, ni Schumann, ni Franck, ni Mahler, ni Strauss, ni Bruckner, no han podido superar con sus sinfonías las creaciones del genio de Bonn, y lo que es más importante para nuestro modo de considerar el punto, nada modificaron en la estructura del género ⁽¹⁾. Mozart, por el fondo como por la forma de sus sinfonías y por su instrumentación, es el punto céntrico marcado por el fiel entre los dos grandes crea-

ticulo dedicado por sir George Grove a Beethoven en su Diccionario, el más largo de la obra, 95 columnas, perfecto trabajo de erudición y de crítica que honra por igual al autor y al artista estudiado.

Puede decirse que todo lo escrito después del libro de Grove sobre las sinfonías de Beethoven, es tributario (el libro de Grove fué publicado a principios de 1896) del autor inglés.

Podríase leer también las cuarenta páginas que Berlioz dedica en *A travers chants* a las Nueve Sinfonías; aunque el original creador de *La condenación de Fausto* no se libra de caer en las disertaciones literarias arbitrarias y fantásticas, defecto común en general a todos los biógrafos y críticos de Beethoven.

Lo que tiene de arbitrario y de risible abandonarse a estos desahogos literarios de la admiración, queda bien patente con los ejemplos que trae Michel Brenet, a propósito de la Séptima Sinfonía:

A raíz del programa escrito por el mismo Beethoven para la Pastoral, los gloriadores se dieron a encontrar la significación posible de la Séptima. Es verdaderamente instructivo, dice Brenet, comparar sus textos y verlos defender cada uno su comentario con razones que se podría fácilmente volver contra ellos mismos. Lenz se burla de Oulibicheff; Marx retoca a Lenz; d'Elterlein la toma con Alberti; etc. La confusión reina: uno dice que Beethoven quiso escribir con la Séptima una nueva *Pastoral*; otro se inclina hacia la idea de una segunda *Heroica*. En el conjunto de la obra Wagner ve la apoteosis de la danza; Alberti el *pendant* de la *Heroica*, una pintura de la alegría de Alemania librada del yugo francés; Nohl una fiesta caballeresca; Marx la imagen de un pueblo meridional, valiente y guerrero, como los antiguos moros de España; otro la descripción de una boda de campesinos: esta idea ha sido repetida por muchos, e impresa en forma de programa en una antigua edición de la sinfonía. En el andante, Schumann, parafraseando esta idea, ve el acto de la boda de los campesinos; D'Ortigue, una procesión en una vieja basílica o en las catacumbas; Dürtemberg, el sueño de amor de una hermosa odalisca; el final será una batalla de gigantes, o de guerreros del norte, retornando a la patria después del combate, o una fiesta de Baco, o la orgía (*sic*) de los campesinos después de la boda; Oulibicheff dice que en este final Beethoven ha pintado una orgía popular *para expresar el disgusto que le provocaban tales fiestas!* . . .

Esta última cita de Brenet es verdaderamente estupenda. Los ejemplos se podrían multiplicar respecto de las más grandes obras maestras contemporáneas y aún de las obras de Bach, que son las que menos se prestan a esta clase de tomentarios. Basta con lo dicho para revelar el ridículo y la inanidad de estas paráfrasis más o menos elocuentes, sólo disculpables a los cronistas de los diarios que no saben qué escribir para contentar todos los días al lector exigente y voraz.

(1) Puede leerse con provecho *La Symphonie après Beethoven* por Félix Weingartner, Fischbader, editor.

dores de la sinfonía, y en este género, como en todos los otros que cultivó, Mozart marca el apogeo supremo de la genialidad, el equilibrio más admirable de las fuerzas del alma y del espíritu, el punto culminante de la cultura, del saber y de la inspiración, fundidos en obras imperecederas e incomparables.

Haydn, admirable músico por la abundancia de las ideas melódicas, por la claridad de su arquitectura y la pureza de su estilo, tomó, como ya he dicho, los elementos de sus obras sinfónicas de las combinaciones armónicas de toda especie que encierra la obra colosal de Juan Sebastián Bach, de las sonatas del hijo de éste, Felipe Manuel, y de las obras de los compositores extranjeros, particularmente de Sammartini y de Gossec. Su minueto y su rondeau se parecen mucho a los de las primitivas sonatas y revela su origen, común con el de la sonata, de la primitiva *Suite* de danzas. Haydn utilizó la orquesta formada por sus antecesores, Stamitz, Sammartini y Gossec, dos violines, viola, bajo (o contrabajo) dos oboes y dos cornos. Más tarde agregó a esta orquesta una flauta o un fagote, y después estos dos instrumentos. El aumento instrumental en Haydn es progresivo: escribe diez y nueve sinfonías para once partes: cuarteto de cuerdas, flauta, dos oboes, dos cornos, dos fagotes. Sus últimas sinfonías son escritas para diez y seis y diez y siete partes, habiendo agregado dos trompetas y timbales y por último clarinete, a imitación de Mozart. Jamás subdivide este instrumental, que se reparte la armonía con tal economía y acierto que la sinfonía es en todos sus detalles tan transparente y clara que parece brotada espontáneamente del cerebro de Haydn como si ningún esfuerzo de inteligencia hiciera por su parte para armonizar acabadamente el conjunto.

W. A. Mozart (1754-1791) escribió su primera sinfonía en 1764, es decir, a los ocho años de edad. Se inspiró en los mismos modelos que Haydn, utilizó la forma de la sonata, allegro, andante y final, y escribió para una orquesta de ocho partes, dos violines, viola, contrabajo, dos oboes y dos cornos. En 1767 introdujo el minueto, y desde entonces raramente abandonó la forma en cuatro partes. En 1768, empezó a servirse de los timbales y de una trompeta; un año después echó mano de dos fagotes; en 1770 de dos trompetas, y al año siguiente, en un andante, de dos flautas. A los diez y ocho años de edad, es decir, hasta enero de 1774, Mozart había compuesto 18 sinfonías. La sinfonía Pa-

riense data de cuatro años más tarde, presenta ya un mayor desenvolvimiento de sus tres tiempos y fué escrita para diez y siete partes, dos violines, viola, bajo, dos flautas, dos oboes, dos clarinetes, dos fagotes, dos cornos, dos trompetas y timbales. Haydn empleó este conjunto recién cinco años más tarde. La *Parisiense* es la primera de las nueve grandes sinfonías mozartinas. Las tres últimas sinfonías de Mozart datan de 1788. (1) La última de todas, la llamada *Júpiter-Symphonie* presenta una instrumentación de catorce partes, inferior a la de la sinfonía *Parisiense*.

Como los numerosos sinfonistas del siglo XVIII que Brenet cita en su excelente tratado histórico del género, nada nuevo aportaron a la economía instrumental ni a la estructura de la forma sonata-sinfonía, sería abultar inútilmente estos apuntes incluir aquí tan larga nómina de músicos de todas nacionalidades.

Lleguemos, pues, a Beethoven (1770-1827). Como algo más arriba he dicho, hasta su tercera sinfonía Beethoven no hizo más que imitar a sus antecesores, en el sentido que el genio imita, empleando tales cuales los recibió los elementos que Haydn y Mozart emplearon. Ya he dicho también en qué consisten las principales innovaciones de la *Heroica*. No se contentó con agregar desenvolvimientos nuevos a la forma clásica, sino que modificó los tiempos colocando una marcha fúnebre como segundo, reemplazando el antiguo minueto por el scherzo, y terminándola con un final de forma absolutamente nueva. En cuanto a la instrumentación, se contentó con emplear tres cornos, innovación modesta. La Cuarta Sinfonía conserva aún la forma clásica; pero la Quinta, inventa para el adagio un plan diferente, funde el scherzo con el final, y sólo mantiene al primer allegro dentro, más o menos, del modelo clásico. Desde el punto de vista de la instrumentación la Quinta concede importancia a instrumentos hasta entonces accesorios, confía a los contrabajos por primera vez un importante pasaje del trío del scherzo, y otro a los timbales, e introduce por primera vez el contrafagote y tres trombones.

La *Sinfonía Pastoral* y la Séptima en do menor fueron ejecutadas en la misma sesión, el 22 de diciembre de 1808. Aunque fueron compuestas también por el mismo tiempo estas dos Sinfo-

(1) En total Mozart escribió 49 sinfonías. Es muy sugerente comparar este número con los de las sinfonías escritas por Haydn y por Beethoven.

nías, revelan aspectos bien diferentes de la actividad artística de Beethoven. Su composición se divide en tres partes, en lugar de cuatro, porque el scherzo y el final forman un solo trozo. En la tempestad y en el final de la *Sinfonía Pastoral* se introduce el octavín, y se emplean nada más que dos trombones.

Antes de pasar adelante, voy a decir una palabra sobre un interesante problema inherente a la *Pastoral*. ¿Beethoven al escribir esta obra tuvo verdaderamente intenciones descriptivas, en el sentido que las tuvo Berlioz, por ejemplo, en su *Sinfonía Fantástica*? Casi todos los autores así lo creen y los programas escritos por el mismo autor, de los cuales el del Concierto es mucho más detallado, parecen apoyar decididamente tal suposición. ¿Qué alcance debemos dar a esos programas, en el caso particular de Beethoven?

Beethoven despreciaba lo que se llama música *descriptiva*, y previendo quizás los errores que provocarían las dos cortas indicaciones descriptivas de su partitura (primer tiempo: Despertar de sensaciones serenas ante el aspecto de la campaña. Ultimo tiempo: Tempestad. Canto del pastor. Alegres sentimientos de reconocimiento después del Temporal), tuvo la precaución de escribir como especie de epígrafe en el manuscrito de la obra una frase que tiende a dar a la *Pastoral* su verdadero sentido — frase que repitió mucho en sus cuadernos de apuntes respecto de otras composiciones: *Mehr Ausdrunck der Empfindung als Malerei*, más bien expresión de sentimientos que pintura de fenómenos determinados, se podría traducir. Beethoven, pues, no entendía haber escrito música *descriptiva*, y la *Pastoral* no es más — y es bastante!! — que una obra maestra de música instrumental pura. Los títulos descriptivos de dos tiempos son generales e indeterminados y fueron además *cambiados y corregidos* muchas veces por Beethoven, lo que quiere decir que no pueden tomarse como expresión de un contenido preciso y definido.

Si acaso aquel programa hubiera sido suprimido o no se conociera, esta Sinfonía no sería menos clara, ni menos bella, ni sus desenvolvimientos serían menos lógicos, ni la obra en conjunto sería menos digna de ilustrar el arte que la ha sugerido, ni de honrar al genio que la imaginó.

Así, pues, creo que esta Sinfonía tiene su razón de ser y su belleza ante todo, exclusivamente, en su *contenido musical*, no en supuestas y adventicias cualidades de descripción. Esta sinfonía

no describe nada objetivo. Su parte imitativa, el canto de los pájaros, por ejemplo, no es de la esencia de la Sinfonía, sino un episodio. Estos pasajes no son música bella, ni siquiera música en general, a lo más un artificio para evocar en una composición musical *impresiones* y sentimientos provocados por ciertos fenómenos. Beethoven al hablar de este pasaje se refería á él como a una ocurrencia, a una broma.

El *allegro ma non troppo* ha sido tachado del defecto de originalidad por cuanto se dice que su primer tema es una reproducción fiel de una canción popular eslava y porque además cuando este tema reaparece después del primer ritornello, es seguido de un nuevo tema — más bien dicho movimiento típico, frase rítmica — que es reproducción de otra canción popular austriaca. También se reprocha a este tiempo su excesiva extensión y su constante uniformidad. Es evidente que Beethoven ha tenido por objeto principal al escribir el primer tiempo de su Sinfonía, arquitecturar con escasos materiales un desarrollo de los temas extraordinariamente rico y un suceder insólitamente variado de modulaciones. “Sería difícil — dice George Grove a este respecto — hallar en el arte musical mayor confianza por no decir audacia, que la de Beethoven para realizar esta incesante repetición de las mismas o semejantes frases cortas durante todo este largo movimiento, y sin embargo, su efecto es tal que al llegar al fin lo oiríamos voluntariamente *da capo* muy gustosos”.

El *andante molto moto* es el movimiento al cual se atribuye más decidido carácter imitativo o descriptivo, después del *allegro final*. Hay quien halla en él “las frases de dos enamorados que allí se han dado cita”. A Oulibicheff, en cambio, le parece que es un conjunto de pinturas musicales, y ve en él que mientras los pájaros cantan y el agua murmura monótonamente, grandes nubes pasan delante del sol, escondiéndolo, y proyectando sobre los campos grandes manchas de sombra y de luz que cambian su aspecto.

No voy a reproducir aquí, como he hecho más arriba respecto de la *Heroica*, los ejemplos de estas puerilidades literarias. Lo que realmente es una imitación, un *recuerdo*, es el canto del ruiseñor, no cabe duda, por que el mismo Beethoven lo ha dicho en su partitura; pero se sabe que consideraba este paso como una nimiedad, como un juego. Este movimiento es un precioso trozo

musical en el que domina un gusto exquisito de *reverie* infinita y dulce.

El allegro que sigue es un verdadero scherzo por su movimiento, proporciones, estructura y particulares melódicos, de un colorido rústico, campestre, que explica la presencia de campesinos que algunos han visto en él. Schindler dice que este trozo está compuesto también sobre danzas nacionales del pueblo austriaco. La característica más interesante del tiempo es la naturaleza de la instrumentación. Puede decirse que todo el trozo está sostenido por las flautas, oboes y contrabajos; los arcos dormitan; el fagote no da más que dos notas, la dominante y la tónica de fa mayor y las repite continuamente con efecto de pedal.

La segunda parte del allegro corresponde perfectamente al trio del scherzo. Hay quien ve en la primera parte una danza de campesinos y en la segunda una danza de montañeses. A otros les parece ver una discusión y hasta una lucha! Vuelve enseguida el primer tiempo y ciérrase el trozo con un presto que para algunos críticos expresa la alegría y el desorden del festival y para otros es un contraste que prepara el estallido de la tormenta!

Estamos en el Allegro que lleva por título *Temporal-Borrasca*. -- Se le llama el "temporal más bello, más perfecto, más conmovedor que jamás ha escrito músico alguno". Pero es bello musicalmente y no por su carácter imitativo.

El efecto del temporal es producido sin artificios, sin armonías imitativas, con simples medios musicales. Los instrumentos funcionan lógicamente, armónicamente, siguiendo un ciclo de modulaciones melódicas, un plan sinfónico, una línea estética.

Estalla el trueno, pero no lo representan los timbales; cae la lluvia, pero ningún "glu-glu" de los violines la describe; brillan los relámpagos, pero en la melodía ninguna frase descendente que se quiebre los imita. Nada de material. En esto consiste la gran superioridad de Beethoven. Su temporal es verdadero sin "programa", sin indicaciones imitativas, y subsiste como un puro "tiempo" de Sinfonía. La borrasca se *siente* en los crescendo, en los ritmos de las modulaciones, en los tremoli de los instrumentos, pero no se *oye*, porque no es la reproducción ("música descriptiva") de una tormenta, sino el resumen de las impresiones que recibimos en un temporal. La Sinfonía termina con un Allegretto — (Canto de los pastores — Sentimientos de reconocimiento des-

pués del huracán.) — El *final*, simplicísimo en sus líneas, no tiene necesidad de comentarios; es un retorno a la desnuda forma sinfónica después del *intermezzo* del huracán.

“La calma renace; los pastores juntan sus rebaños y entonan un himno, etc...”, todo esto es decoración inexacta e inútil.

Se nota que en este *Final* Beethoven, en vez de hacer un presto, ha compuesto un *allegretto* que es verdaderamente idílico y extremadamente sereno.

El tema se presenta en seguida y reaparece frecuentemente, resumiendo en sí casi toda la parte melódica del trozo. Su desenvolvimiento es de gran interés y la *coda* parece cerrar demasiado pronto esta gran concepción sinfónica, que termina como ha comenzado, es decir, con un motivo simple y tranquilo.

Me he detenido quizá demasiado en el análisis de esta obra, contra mi intención, (sobre todos sus detalles técnicos consúltese el magistral libro ya citado de George Grove) para dejar en el ánimo del amable lector la duda de que esta Sinfonía pueda colocarse, como todos los historiadores de la música lo hacen, en la división de la música imitativa o descriptiva, como antecesora del poema sinfónico moderno.

Es simple y grandiosamente una obra maestra de música instrumental, una sinfonía como las otras ocho, que se particulariza por haber sido escrita bajo las impresiones de calma, de suprema paz, de serenidad feliz y de libertad interior que el campo producía sobre el alma de Beethoven.

Los progresos realizados por las otras sinfonías, son progresos realizados por el espíritu de Beethoven, cuya descripción cuadraría mejor en una biografía del compositor. He de detenerme en la discusión de los problemas que comporta el estudio de la Novena Sinfonía cuando tenga que hablar de los orígenes y progresos de la música contemporánea. Basta por ahora con decir, después de esta reseña de los orígenes de la sinfonía clásica, que las tres últimas sinfonías de Beethoven acusan una progresiva libertad de la imaginación, una creciente elevación del estilo, una abundancia mayor de las ideas y una complicación más grande de los recursos materiales del arte de la instrumentación. La libertad y la audacia del genio parecen quebrantar las clásicas leyes formales. Por la grandeza de su pensamiento y la audacia de sus concepciones se eleva a las regiones de la belleza suprema, que escapa al análisis inmediato, aunque no parece obedecer a otras

leyes que al capricho de los sonidos, a la ley indeterminada que crea la belleza específicamente sonora. Las obras de Beethoven, como las de Mozart, son bellas ante todo porque obedecen a las leyes obscuras que rigen la bella sonora, y luego por ser creaciones de un alma grande y de un espíritu inmensamente profundo, independiente y original.

Haydn, con el nombre de Sinfonía creó un cuadro admirable, un conjunto de formas simétricas que, tan despóticamente como la tonalidad purificada por Juan Sebastián Bach, ha reinado sobre la música moderna y contemporánea. Haydn respetó siempre estas formas y se mantuvo fiel a las leyes que él mismo contribuyó eficazmente a imponer a la composición sinfónica, porque bastaban a la expresión de los sentimientos de su corazón piadoso y bueno. Haydn escribió su música por el placer de escribirla y con una lengua sabia, pero clara y lógica, dió feliz expresión a las emociones burguesas y tranquilas de su espíritu y de su corazón de simple cristiano.

Mozart infundió a estas mismas formas el valor inapreciable de las exquisitas inspiraciones de su alma.

Beethoven recogió la herencia intelectual de Haydn y de Mozart y se mantuvo fiel durante algún tiempo a sus imperiosas leyes. Poco a poco su espíritu profundo, su alma que fué la más grande que conozcamos, porque fué la más profundamente agitada por las pasiones y los sentimientos del hombre moderno; por su sed de ilimitada libertad; por la inquietud constante de su espíritu; por las aspiraciones y esperanzas de su corazón y por las dudas y desesperanzas de su inteligencia; el alma heroica de Beethoven fué experimentando a medida que crecía en audacia y en libertad, que las formas clásicas empequeñecían, con sus moldes fijos, la grandeza de sus inspiraciones y detenían el vuelo de su fantasía. ¿Los moldes clásicos son efectivamente demasiado pequeños para las ideas del hombre moderno? Lo cierto es que sucesivamente las obras de Beethoven, sus Sonatas, sus Cuartetos, sus Sinfonías se encaminan hacia formas menos rigurosas y fijas. Beethoven fué el hombre que sabía más música de sus contemporáneos; pero fué también el alma más inquieta, más sedienta de poesía y de libertad, el corazón más grande y más agitado por los sentimientos humanos esenciales y eternos. Las audacias técnicas que sus obras revelan se explican y se justifican por la grandeza de sus concepciones, por la elevación incomparable de su naturaleza moral.

¿Después de sus audacias ha quedado definitivamente condenada la simetría de las formas clásicas? Todo el arte moderno es una respuesta a esta fundamental pregunta del crítico o del historiador del arte. El propósito primero de estos apuntes era responder a ella con una interpretación razonada de los hechos de la historia. A esta altura de mi reseña, reproduzco las palabras de Maurice Emmanuel ⁽¹⁾ que muy precisamente revelan mi sentimiento propio y la verdad: Algunas obras contemporáneas, que serán admiradas en el futuro al igual de las obras clásicas, han hecho renacer el tipo de composición mesódica de correspondencias iguales. No existe forma, por antigua que sea, por desusada que resulte, que no pueda ser rejuvenecida por un pensamiento libre y vigoroso. Sería error creer que a cada época corresponden ciertos planes con exclusión de otros. La música es, como arquitectura, en sus esenciales fundamentos, un arte en que lo inédito, vale muy poco. Sobre cimientos viejos un músico creador puede combinar materiales muy nuevos y levantar una obra original. *El artista goza de todas las libertades siempre que las discipline.* Tiene todos los derechos, hasta el de apoyar sus edificios sobre bases vetustas, porque también tiene el derecho de tratar como mejor lo entienda el arreglo y la decoración de sus diversas partes.

MARIANO ANTONIO BARRENECHEA.

(1) *Histoire de la langue musicale.*

POESIAS

Parque de los suicidas.

A José Pinto (hijo).

Parque, cómo se nota que envejeciste mucho!
En tu rumor profundo que en santa paz escucho;
en tu inmutable tedio de largas ramas quietas;
en que te faltan lirios y te sobran violetas;
en el dolido arrullo con que tu fuente brota
con no sé qué amargura de llanto en cada gota;
en lo azul de tus grutas, en lo gris de tu arena,
de esta arena en que un día grabé con tanta pena
entrelazados nombres que desató el destino...
Y más que todo en este solitario camino
donde vagabundeo y tu rumor escucho,
¡parque, cómo se nota que envejeciste mucho!

Y bien, eres temible, viejo parque. Por eso
estás tan solo!... Ha tiempo que ni siquiera un beso
de fácil gente alegre suena entre tu arboleda...
Has perdido el recuerdo de los trajes de seda
y de los abanicos de sándalo... Y tu alma
está toda en tu muerte, está toda en tu calma
monótona de historia perdida en el pasado...
¿Qué sabes ya, siquiera, del amor alunado
o del tranquilo ensueño de aquellas almas bellas
de quienes dijo Hugo: Duermen en las estrellas?...

En cambio, viejo parque, aunque no me lo cuentes,
yo sé lo que comentan tus follajes dolientes,
cuando todas tus hojas tiritan, una a una,
al ilusorio peso de la luz de la luna.

No en vano tienes miedo de la muerte. No en vano te encorvas ya, te encorvas y tiembblas, bosque anciano. No en vano tienes miedo de morirte, y si alguno viene a verte, tú sientes que tu ramaje bruno se aprieta, y le preguntas a la primera racha: Dime, dime, no viene un hombre con un hacha?

Oh, pero lo más triste no es eso, porque, es esto: Te has vuelto impenetrable, taciturno; te has puesto casi maligno, y quieres que contigo se muera todo aquel que visite tu soledad austera... Yo no sé qué serpiente se enrosca y desenrosca por aquí, pero a causa de alguna cosa fosca, ya en tres albas teñidas de rojo, tres poetas amanecieron muertos en tus grutas secretas, contagiados de sombra y embriagados de abismo; y ahora, porque, quieres contagiarme a mí mismo de tu mal, de tu pena, de tu fiebre, de tu... de tus hechicerías... Y ahora buscas tú que yo también te entregue la cabeza suicida... Mal porque, más pareces caverna anochecida!

Tu guardián ha de hacerse sepulturero acaso? Anoche el viejo guarda vino a cerrarme el paso, y me dijo: No venga, no venga más, no quiero, no quiero! — Y bien, no tiene razón tu jardinero? Oh! Tu guardián que es bueno, me lo ha contado todo. El dice que reías carcajeante y beodo en la hora del crimen, que fué una hora malva y sobre malva, roja, en que nacía el alba!

Sé bueno. Sea ahora como antes tu espesura, limpia de toda sangre; dócil, suave y tan pura o más pura que antaño. Sé tranquilo, sé fuerte, y alfómbrale de rosas tus sendas a la muerte.

Bueno es también un cisne silencioso que enarque su cuello en tu laguna más apacible, porque; un cisne que te oficie de sacerdote ungido en el dolor que sufres y en el dolor sufrido... Yo he de traerte un cisne que el albo cuello enarque; pero tú serás bueno... Me lo prometes, porque!

Remordimiento.

Hace frío en la noche desierta!
Azul de cenizas se quedó la brasa!
Bueno. Ahora yo cierro mi puerta,
me escondo en mi cueva, me guardo en mi casa.

Nadie venga a buscarme a mi encierro.
Si muero, que digan este desvarío:
Una vez había en un hueco un perro,
y el perro en el hueco se murió de frío.

Con tantas andanzas — bien y malandanzas —
perdí tiempo en lerdas peregrinaciones,
desde el bosque rosa de las esperanzas
hasta el lago de oro de las ilusiones.

Hoy después de aquellas bien y malandanzas,
y después de tantas peregrinaciones,
se marchitó el bosque de mis esperanzas;
se me secó el lago de las ilusiones.

Sólo queda, amigos, el mal que yo he hecho;
un mal tan astuto, tan firme y tan mío,
que en él puse todo lo que hay en mi pecho
de sombra, de odio, de muerte y de hastío.

Cien almas, mil almas por mi daño gimen;
que así es esta culpa de larga y de ancha.
No hay Jordán que me lave mi crimen.
No hay agua que pueda borrarle esta mancha.

Mi verso asesino, mi verso perjuró
ha sido una flecha bien envenenada.
No hagáis versos, poetas; yo os juro
que hacer versos es cosa malvada.

Yo herí con mis versos un alma infinita,
con verso cobarde que espera y que acecha.
¡Maldita la estrofa de rima maldita!
¡Maldito el arquero que empulga esa flecha!

Hacer versos, poetas, es cosa
tan vil que es preciso dejar que los haga
no más que el prosaico cargado de prosa,
o el que cubre con flores su llaga.

Por esto, poetas, yo hago mi verso,
y practico estas obras manchadas,
este crimen rimado y perverso,
este modo de dar puñaladas!

Mas dejo que el tiempo me humille y me venza;
y sea un alfanje sutil que traspasa.
Yo mismo, yo mismo me tengo vergüenza...
Por eso yo mismo me encierro en mi casa.

Oración a Dyonisos.

Oh, si enfermo y dolido
no estuviera en mi mal arrinconado,
cómo me latiría mi latido
en este lento atardecer dorado!

Me saldría a los campos, coronado
de mirtos y jacintos;
o dejárame estar aletargado
en el jardín de flores de mis instintos.

Al pie de un templo de severos plintos
haría baile y rondas,
con bailarinas de enjoyados cintos
y finas vestes de flotantes blondas.

Me bañaría en las rizadas ondas
del río, junto al saucedal anciano,
en soledad de frondas
y de agua simple que murmura en vano.

Y como tengo corazón pagano,
— trébede santo en que mi sangre arde —
haría un verso sano,
cantando cómo se adurmió la tarde.

Después sería, amada, el tierno alarde
de amarte aunque me rindas
en floja lasitud y ya muy tarde,
a besos largos y a palabras lindas.

Porque en verdad tus labios como guindas
darianle a mi labio
el beso familiar con que me brindas
un vino dulce, alucinante y sabio.

Un vino dulce donde hay un resabio
de envenenadas cubas,
pues no bien bebe el lujurioso labio
ya sabe que alguien le embrujó las uvas.

Oye, Dyonisos: Si a mi bien coadyuvas,
te juro por tus lúbricos centauros,
que he de ofrendarte mis mejores uvas
y mis mejores lauros.

ARTURO CAPDEVILA.

EL ARCO.

POEMA DRAMATICO EN DOS ACTOS

ORIGINAL DE

JUAN PEDRO CALOU

La acción en Atenas, comienzos de nuestra era

A Edmundo Montagne, verdadero inspirador de esta obra.

PERSONAJES

Chloe
Armida
Protágoras
Atenio
Eximión.

Mujeres y hombres de Atenas

ACTO PRIMERO

Amplio parque en cuyo fondo se vislumbra apenas el frente de la casa de Chloe.

Estatuas.

Una fuente a lo lejos.

Sobre la derecha, la entrada de una alta gruta, en parte cubierta de musgo. Amplio banco de marmol próximo a la entrada. En el centro mismo de la escena un marmol representando a Venus. Sobre la izquierda otros dos bancos.

Es el crepúsculo.

ESCENA PRIMERA

Armida, sola.

(Hállase tendida sobre el banco de la derecha. Breve pausa después de la cual se pone de pie, de un salto. Trunca un gesto de hastío. Lentamente se acerca a la gruta, en cuyo borde se apoya. Hablando hacia adentro.)

¡Eco? Ya me olvidaba de hacerte mi visita...
 ¿Sabes? Nunca como ahora mi alma te necesita...
 ¡Eco? ¿Por qué es que un día tú también no enmudeces de la misma manera que aquel que tantas veces me negó sus respuestas? Creeré que me adoras, y esto me entristeciera, puesto que tú no ignoras a quién es que yo adoro tan solitariamente. Si tu voz me responde tan consecuentemente yo dejaré de hablarte con esta asiduidad, dando a mi amado prueba de mi fidelidad...
 ¡Eco? Guarda el secreto de mi voz condolidada, te lo pide en voz baja, pero muy baja, Armida...
 Adiós. Adiós.

(Huye por la izquierda. A poco vuelve con CHLOE.)

ESCENA SEGUNDA

Armida y Chloe.

CHLOE.

Es justo que me digas tu pena.
 Tú has llorado.

ARMIDA.

Sí, Chloe.

CHLOE.

Bien, háblame, sé buena.

(Pausa. Siéntase Chloe.)

ARMIDA.

(Repentina.)

¡Si tocaras la cítara!

CHLOE.

¿Sólo entonces hablaras?

ARMIDA.

Yo quisiera decirlo de modo que lloraras...

CHLOE.

(Entre grave y sonriente.)

Luego será. Te escucho.

ARMIDA.

(Con infantil impaciencia.)

¡Pero tú dudarás

Si me atrevo a decírtelo, así, tal cual estás!

CHLOE.

Cómo, así?

ARMIDA.

¡Como siempre! Y es una cosa nueva...

CHLOE.

¡Bien! Si tú ves que dudo, yo haré música... Prueba!

NOSOTROS

ARMIDA.

(Después de breve hesitación.)

Oye, hermana: El suceso fué cuando amanecía.
Yo me acerqué a la gruta y... ¡adivina qué había!

CHLOE.

Un hurón.

ARMIDA.

(Amostazada.)

¡Te parece que sea un gran secreto!

CHLOE.

Una cigarra... un...

ARMIDA.

¡Bueno, tú no tienes respeto!

CHLOE.

Ven, Armida. ¿Es que acaso fué un suceso muy triste?

ARMIDA.

(Agría.)

Fué un hurón...

CHLOE.

Bueno, dilo...

ARMIDA.

Fué una cigarra.

CHLOE.

¡Insiste,
di que fué otra cigarra y otro hurón! ¡Caprichosa!

(Después de una pausa, parándose.)

Vamos, ven a mi lado. Ya estoy triste y curiosa.

(La conduce al banco; se sientan.)

Oye, hermana: El suceso fué cuando amanecía...

ARMIDA.

Mírame bien.

CHLOE.

Te escucho con los ojos.

ARMIDA.

Había,
en la gruta ¿comprendes? muy adentro, en el fondo,
un hombre que lloraba con un llanto muy hondo!

CHLOE.

¡Un hombre!

ARMIDA.

Su sollozo se expandía en la gruta
con el rumor profundo de una angustia absoluta.
Era como si el lloro, por la pared deshecho
volviese nuevamente a volcarse en su pecho!
Estaba todo envuelto por su propio gemido!

CHLOE.

Un hombre... ¿Y tú le viste? ¿sabes, pues, quién ha sido?

ARMIDA.

Sólo sé que tan hondo lloraba su querella
que en el aire sombrío, semejante a una estrella
debía estar pendiente su corazón... ¡Qué duelo!

CHLOE.

¿Tú no entraste a la gruta?

NOSOTROS

ARMIDA.

No. Yo miré hacia el cielo.
Sin saber qué decirme, yo me sentí distante...
Cuando quise moverme, tenía el sol delante.

CHLOE.

¡Y ya no estaba el hombre!

ARMIDA.

Se ocultó a mi visión
Y no quedó en el parque más que mi corazón.

CHLOE.

(En pie.)

¿No es Atenio el que viene?

ARMIDA.

Sí, es Atenio. ¿Te vas?

CHLOE.

Voy a cortar las uvas con que le obsequiarás.

(Vase por el fondo, hacia la derecha.)

ESCENA TERCERA

Armida y Atenio.

(Viene éste por la izquierda.)

ARMIDA.

¡Atenio!

ATENIO.

¿Te sorprende?

ARMIDA.

¡ Tanto!

ATENIO.

¿ Pues no advertiste
mi venida? Y yo hubiera jurado que me viste
llegar a tí...

ARMIDA.

Es que siempre te siento tan cercano
de mí, que cuando llegas y me tiendes tu mano,
no parece que vienes desde lejos... Yo siento
como si descendieras desde mi pensamiento!
¿ Estás alegre?

ATENIO.

Calla.

ARMIDA.

¿ No estás alegre?

ATENIO.

Armida,
tus palabras aumentan el dolor de mi vida.

ARMIDA.

¡ Mis palabras!

ATENIO.

Lo sabes.

ARMIDA.

¿ Qué he de hacer?

ATENIO.

Solamente
lo que es dulce para ambos: Ofrecerme tu frente.

(La atrae hacia sí.)

—Tú sabes que yo adoro tu dolor, mi pequeña, que cuando tú me miras y te advierto risueña disminuye mi angustia. Te he prometido un beso.

(La besa en la frente. Armida se abandona.)

Y tú me prometiste no sollozar por eso...
 ¡Qué quieres, si debemos obediencia al destino!
 Tú sabes hacia dónde me compelió el divino mandato! ¿Preferías que te engañase, Armida?
 Yo la amaba muy antes de tu amor, mi querida.
 Tórnate alegre...

(Armida se desprende y marcha lentamente hacia la gruta, en cuyo borde se apoya otra vez, mirando hacia adentro. Después de un silencio, Atenio se aproxima a ella.)

ATENIO.

Escucha.

ARMIDA.

(Sin volverse.)

Puedes hablar.

ATENIO.

¿Tu hermana?

ARMIDA.

No lo sé.

ATENIO.

Sí, lo sabes. Tu ocultación es vana.
 Dime adónde fué Chloe.

ARMIDA.

Salió con Eximión.

ATENIO.

(Dolorido.)

Cállate...

ARMIDA.

(Mirándole.)

¡No te miento!

ATENIO.

(Cerrando sus ojos.)

Turbas mi corazón...

(Pausa breve.)

Fueras tal vez más buena si supieses, Armida,
que hoy acaso me ausento para toda la vida...

ARMIDA.

Atenio...

ATENIO.

Seme grata.

ARMIDA.

¡No es verdad!

ATENIO.

Sí, depende
de lo que piense Chloe de este amor que me enciende...
Ya ves, por otra parte, que de haberte engañado,
hoy sufrieras la angustia de haberlo comprobado.

ARMIDA.

(Con honda sinceridad infantil.)

¡Chloe está sola, sola! ¡Yo mentí! ¡Yo he mentido!
¡No te vayas! No creas que Eximión la ha querido!
¡Atenio!

NOSOTROS

ATENIO.

Sí, lamento tu dolor, pero es justo
que ponga fin un día a mi letal disgusto...
¡No puedo más!

ARMIDA.

¡Te ausentas!

ATENIO.

Abreviemos... contesta...

¿Chloe?

ARMIDA.

(Con gesto terminante.)

De aquí un instante vendrá a darte respuesta...

(Desaparece por la gruta. Pausa.)

ESCENA CUARTA

Atenio, Chloe, Protágoras.*(Por la derecha estos dos.)*

PROTÁGORAS.

Salud.

ATENIO.

Salud, maestro.

CHLOE.

Prolongabas tu ausencia.

ATENIO.

No tal. Ni un solo día tuvo sin mi presencia
tu casa. Es que solía pasar a plena luna,
por lo cual pocas veces me vió persona alguna.

CHLOE.

¿Divagas por la noche?

ATENIO.

No.

PROTÁGORAS.

Yo pensé que acaso
fuese verdad que amases filosofar al paso...

ATENIO.

¡Ah, como tú lo enseñas!

PROTÁGORAS.

Justo.

ATENIO.

Yo he desistido
de practicar tu norma desde que he conocido
que Chloe es tu discípula...

CHLOE.

¿Dices?

PROTÁGORAS.

Oigo mi error...

(Rápida pausa.)

ATENIO.

Dices tú que la marcha torna activo el amor,
y que el amor es ritmo que puede ser logrado
por la marcha armoniosa del cuerpo ensimismado...

PROTÁGORAS.

La actividad es madre del amor.

NOSOTROS

ATENIO.

Ahora quiero
indicarte qué fruto, Protágoras austero,
dió tu doctrina en ella.

CHLOE.

Te escuchamos.

ATENIO.

(Después de una pausa.)

Es ella,
por obra de tu espíritu, rítmicamente bella ;
siempre vive presente ya en el parque o la fuente
donde flota su peplo como un tibio relente ;
más que marchar parece prolongar su figura
a lo largo del aire que la refleja . . . Dura
tanto como una imagen en las nubes ; se abisma
en sus propios contornos, sin ser nunca ella misma.
Cuando visita el parque, parece que lo hiciera
para ver su reflejo que en el aire la espera . . .
Y así, tal como el cuerpo tiene el alma . . . He creído
que a la acción de su cuerpo, su alma se le ha dormido . . .

CHLOE.

Nadie, jamás, me ha visto cual tú, tan bellamente . . .
; Si dijera mirarme toda viva y latente
en tus ojos inmóviles !

ATENIO.

Pregunto cuál ha sido
el fruto de una tanta movilidad. ¿ Ha habido
un amor en tu pecho ? ¿ Qué belleza adoraste ?
¿ Cuándo en veraz impulso tu belleza inclinaste
ante alguna belleza ?

PROTÁGORAS.

Chloe lo adora todo como debe adorarse, pues lo bello es un modo de los dioses, apenas. Hay que flotar, como ella, sobre el agua y las flores, para alzarse a la estrella. Nada de lo que vemos es por sí... En conclusión, si hablas de amor humano, te concedo razón. Es duro que la amada viva toda en el cielo cuando el vehemente amado la adora desde el suelo.

(Sonriendo.)

Y en ese caso, amigos, más que filosofía conviene la serena confianza.

(Saliendo por la derecha.)

Advertía el fondo del reproche que me hiciste...

ATENIO.

Declaro que no por tu presencia yo sintiese reparo.

PROTÁGORAS.

Que los ojos de Chloe sean en tí.

CHLOE.

Sois bueno.

(Vase Protágoras.)

ESCENA QUINTA

Atenio, Chloe.

ATENIO.

(Después de una pausa.)

Jamás como esta tarde la pasión me hizo pleno; recta como una estatua dentro de mí te erguiste,

y nunca, nunca, nunca tan hermosa me fuiste,
y es porque vengo, Chloe, a que por vez postrera
me digas qué fortuna junto a tu amor me espera...
¡Yo te adoro!

CHLOE.

Sí, Atenio, tú me adoras.

ATENIO.

Sé justa,
dime si es cierto, Chloe, que mi amor te disgusta.

CHLOE.

No.

ATENIO.

Dijiste quererme, cierta vez...

CHLOE.

Ello es cierto:
fué un día que al mirarte me pareciste muerto...

ATENIO.

(Brusco, tomándola una mano.)

¡No te burles!

CHLOE.

Fué un día, nada más... Al siguiente
ya no ví ese silencio mortal sobre tu frente...
ya estabas pensativo, ya eras humano...

ATENIO.

Jura
que después no te atrajo mi constante amargura!

CHLOE.

¿Cómo había de unirnos el dolor, si tu pena, precisamente, hacía borrarse de tu frente toda aquella severa placidez excelente?

ATENIO.

Tú estabas conmovida por mi dolor, dijiste, ¡mil veces me lo has dicho!

CHLOE.

Por lo cual supusiste que yo te amaba, Atenio...

ATENIO.

(Concitado.)

¿No lo has dicho?

(Pausa rápida.)

CHLOE.

Confieso...

ATENIO.

(Tomándola una mano.)

¡Palidecí mil veces bajo tu enorme beso!
Mil veces he sentido que dejaste en mi cara un olor torturante de madre selva clara!...
Y después ¡oh, destino! con un fatal reposo, como tramada en marmol, me rechazas, glorioso todavía de todas tus dulzuras! No entiendo, no entiendo tus amores, Chloe. ¿Qué estás haciendo?

(Breve pausa.)

CHLOE.

(Un tanto amarga.)

Me dijeran los dioses a mí misma el secreto...

Hay ciertas confesiones que son tan sólo un reto.
Escúchame.

(Pausa.)

Yo vivo perennemente ansiosa
de una pasión suprema, de una faz prodigiosa
que turben de improviso, como la misma muerte
mi corazón callado, inexorable, inerte!
¡Quiero el amor, glorioso, permanente, exclusivo,
el amor que nos mata para sentirse vivo!
Eso quiero, y un día, y otro día, insensible
mi corazón transcurre como un astro invisible
dentro la paz enorme de mi cuerpo dormido!
Yo he gritado que amaba, y es porque yo he creído
que al emanar la fuerza del amor en tus manos
llegara a transfundirse hasta en los más arcanos
sitios de mi quietud! Yo pensaba y creía
que exacerbando, Atenio, tu pasión, sentiría
que una noche, muy blanca, yo también te quisiese
así por ese impulso natural con que crece
la rosa de los bosques, ardorosa y sencilla.
¡Pero soporto siempre mi corazón, que brilla
con esa indiferencia maravillosa y alta
de la luna! ¡Oh, tristeza! Mi corazón se exalta
sin embargo, por todo lo que vibra o es bello,
pero mis sensaciones viven como el destello!
Soy el pliegue de un peplo que se abre a un huracán,
soy la tristeza augusta de un implacable afán!
¡Yo no adoro, no vivo; yo no siento un impulso
que ponga eternamente mi corazón convulso!
Y una noche he pensado que un ananké insondable
me llevará a la muerte sin el amor durable.

(Pausa.)

¡Y yo sufro, yo sufro! La amargura me roe!
Junto a mi amor tu pena se perpetúa.

(Una voz, en la gruta.)

¡Chloe!

(Vuélvase Chloe, palideciendo.)

LA VOZ.

¡Sí, tú debes amarle, Chloe, pero lo ignoras!
Fruto de tus razones es la ausencia que lloras!
Llorar es privilegio de amorosos, y tienes
en tu dolor la prueba de que adoras. Tus sienas
han de tornarse rosas bajo el beso, es decir,
pensarás más amablemente ¡te oirás latir!
¡No le dejes que parta, Chloe, con tantos males,
prodíganle su aroma los paternos rosales!
Sea también tu mano como aroma, sé buena,
no te despidas, Chloe.

CHLOE.

Dime, Atenio...

ATENIO.

La pena

me sube al rostro!

CHLOE.

Piensas...

ATENIO.

El destino lo quiere,
y el dolor me ha excedido. No es posible que espere
de conmover tu pecho con emoción mejor.
Mi angustia es verdadera, y en tí miente el amor.

(Tendiéndole su mano.)

Te olvidaré.

CHLOE.

¡Te alejas!

ATENIO.

Me consagro a Cybeles.
Yo buscaré en su culto, calma a las penas crueles.
Parto hacia la meditación...

NOSOTROS

CHLOE.

¿Pero, lo has pensado?

ATENIO.

Dentro de breve tiempo seré sacrificado.

CHLOE.

¡No volverás ya nunca, y es por mí!

(Pausa rápida.)¿Nunca, amigo,
volverás a decirme tu pasión?

ATENIO.

Te la digo
por vez última, Chloe!*(Otra pausa.)*

CHLOE.

(Cerrando los ojos.)

Me conmueves...

ATENIO.

(Se acerca, rápidamente feliz.)

Amada...

CHLOE.

*(Separándole con suavidad.)*No, no turbes mi encanto... No me repitas nada...
Mi conmoción es bella. Quédate silencioso...
Yo viví tantos días sin temblar! Sé obsequioso.*(Larga pausa.)*Atenio, mi tristeza será grande al no oírte!
Tanto te apasionabas que yo llegué a sentirte

por largo tiempo, a veces! ¿Qué será de mi vida cuando ya ningún alma por la pasión movida venga a cercar mi sombra con su augusto reclamo? ¡Más sola que el crepúsculo quedaré!

ATENIO.

Yo te llamo
a meditar tu propio porvenir! Yo te adoro!
Y no ya con palabras: ¡con latidos te imploro!

CHLOE.

¡Ah, qué amarga es la vida sin el amor, qué amarga!

ATENIO.

¡Oh, Chloe, tú me quieres! El dolor que te embarga lo dice todo, Chloe!

CHLOE.

(Gravemente.)

Mal supones.

ATENIO.

Es esta
la confesión que ansiaba. Gracias por tu respuesta.
Pero, escúchame ahora.

(Concitado, amenazante.)

Huye al aciago día
en que acaso anhelante de la presencia mía
quieras mentirme afecto, justa o conciliadora,
porque toda la angustia que me causaste ahora,
Chloe ¡yo te lo juro! puede darte la muerte!
Tú viviste en mi sueño, tú guiaste mi suerte,
fuiste mi ley, vivía de tu sombra violeta,
de tus sienas lunares, de tu pupila inquieta,
de tu mano adorada que al esfumar un gesto
daba ritmo a los astros! Te amé por todo esto

y porque tú marchabas como un astro y hacías detenerse la noche cuando te sonreías!
 De noche, gravemente, miraba las estrellas y construía las curvas de tu cuerpo con ellas!
 Mi corazón violento ya ha llegado al hastío del palpar inútil, y el dolor me ha hecho frío; rudo como una piedra siento mi busto helado como una forma muerta frente al destino alzado!
 Marcho todo ceñido por mi propia rudeza, siento un sombrío orgullo que ciñe mi cabeza y vivo cual si toda la propia carne mía fuese como un supremo labrado de energía!
 No más tu mano tibia conmovirá mi mano, ya no ha de visitarme tu mirada en lo arcano, toda tu suave gracia resbalará imposible por la quietud suprema de mi carne insensible!
 Y pues que ya es preciso que te deje, jamás llegues a mí a decirme que te escuche ¡jamás!
 Pues seré inexorable!

(Le tiende la mano.)

Ahora parto.

CHLOE.

(Tranquila.)

Eximión.

Viene Eximión.

ESCENA SEXTA

Chloe, Atenio, Eximión.

(Entra por la izquierda.)

EXIMIÓN.

Amigos, paz en el corazón.

¿Tenéis el sol acaso dentro del rostro, hermanos?

Nunca ví vuestros rostros así vivos y humanos...
Mi palidez se asombra... ¿Soy acaso indiscreto?

CHLOE.

Nada de lo que ocurre puede serte secreto.
Atenio se dispone para sacrificarse
a Cybeles.

EXIMIÓN.

¿Tal haces?

ATENIO.

Tal, mi caro Eximión.

EXIMIÓN.

Viva como tu rostro debe ser tu razón...

CHLOE.

¿La sospechas?

EXIMIÓN.

¡La veo!

CHLOE.

(Irónica.)

¡Te tornas penetrante!

ATENIO.

¿Discutis, mis amigos, estando yo delante?
¿Quieres mi confianza, caro Eximión?

EXIMIÓN.

La quiero.

ATENIO.

Bastan pocas palabras para serte sincero.
Tú sabes que he sufrido... Restituyo mi alma

a la vida sencilla de la perfecta calma.
Seré desde mañana meditador.

EXIMIÓN.

¡ Perfecto!

¿Quién nos habrá inspirado parecido proyecto?

CHLOE.

¿Tú!...

EXIMIÓN.

Marcho a Tiro.

CHLOE.

(*Sarcástica.*)

¿Sufres?

EXIMIÓN.

No tal. ¡ Si lo supieras!

Estoy ávido, Chloe, de angustias verdaderas!
Meditan los laureles, el mar reposa, el viento
está como asombrado bajo del firmamento;
Atenas se aparece como oyendo las olas
que se abren a manera de pesadas corolas,
y las islas lejanas, todas de azul brumoso,
se alzan como esperando un viento misterioso.
Ya la ciudad no vive, medita; y los que ansiamos
vivir en la energía de la ansiedad, dejamos
esta quietud que enerva por el desear que exalta.
Nos sobran pensamientos y la vida nos falta.

CHLOE.

Y si fuéramos juntos hacia Tiro, Eximión?

EXIMIÓN.

Te sobran pensamientos y te falta pasión.
Lo diga nuestro Atenio que te conoce. Tú eres

desconcertante. Un día, igual que otras mujeres, tienes sol en los ojos, te tornas amistosa, y otro día, callada, erguida y misteriosa nos clavabas tu pupila como una nube. Es ello como si te vengaras de un sentimiento bello que te obligó a ser tierna frente a nosotros. Sientes como si tus ternuras, tus instantes sonrientes, fuesen abdicaciones de tu magnificencia, de la celeste bruma que envuelve tu presencia, que fluye de tu peplo como un humo de mar... Tú no vendrás a Tiro, pues no sabes durar ni en las angustias largas ni en los largos placeres, y serías la misma vivas donde vivieres... ¿Qué te importa otro cielo y otro mar?

ATENIO.

Tú lo aciertas :
parece enamorada de las cosas ya muertas...

CHLOE.

Luego, Eximión ¿no sufres? ¿no decías que amabas?

EXIMIÓN.

Ayer no más te dije, pues me lo preguntabas, que el ansia de la angustia la sufren solamente aquellos que soportan una pasión vehemente.

CHLOE.

Pues porque me quisieran es que hice sufrir mucho. Y tú, Atenio, ¿qué piensas, tan silencioso?

ATENIO.

(*Grave.*)

Escucho.

Parece que un destino plugo esta coincidencia de privarte en un mismo día de la presencia de éstos que tú llamaste tus amigos mejores.

¿Qué sentirás, amiga? Tal vez que los dolores tornen tus pensamientos demasiado frecuentes hacia el amor lejano de los que estén ausentes, y entonces será cierto lo que ya presentiste, que vives destinada a amar lo que perdiste. Recuerda tus palabras: un ananké insondable me llevará a la muerte sin el amor durable. . .

CHLOE.

¿Me deseas tal suerte? ¿Me deseas la muerte?

ATENIO.

Yo nunca te he deseado más que tu propia suerte.

CHLOE.

En cambio, mis amigos, yo os deseé lo más bello. aguardad un instante. Veréis la prueba de ello.

(Vase, corriendo, por el fondo, hacia la izquierda.)

ESCENA SEPTIMA

Atenio, Eximión.

EXIMIÓN.

(Después de una pausa.)

¡Ella es así, qué hacerle! Ya vendrán a su lado otros a quienes turbe con su amor simulado y a quienes luego, dulce y altivamente aparte. La pasión y el olvido son para Chloe un arte. ¡Oh, yo sé de sus brazos; tú también los sentiste! De sus brazos se sale convulsionado y triste porque se sale todo sin esperanza!

Es vano

ansiar que ella palpite durablemente; ¡es vano!
¿Cuántos la han adorado? ¿Cuántos la adorarán?
Fortuna es que en nosotros haya muerto el afán!

ATENIO.

No ha muerto!

EXIMIÓN.

¿En tí?

ATENIO.

No ha muerto! En mi se ha convertido en odio! Y es un odio mortal ; me ha enceguedido! Un odio que me tiene de pie, que me arrebató, que cuanto más lo apago más adentro me mata!

(Pausa regular.)

ESCENA OCTAVA

Chloe, Atenio, Eximión.

CHLOE.

(Vuelve trayendo un arco de rosas.)

En bien de vuestra suerte, Venus será florida.

He aquí cómo quiero daros mi despedida.

Aquel que de vosotros sienta más inviolable su voluntad de huirme, deme apoyo amigable...

(Acércase a una estatua. Atenio la sigue y apoyando una rodilla en tierra frente al marmol, tiende su mano a Chloe.)

ESCENA ULTIMA

Chloe, Atenio, Eximión, Armida.

(Aparece ésta a la entrada de la grúa, con el cabello en desorden y con gesto de dolorosa atención. Silencio.)

CHLOE.

(Apoyando su pie en la rodilla de Atenio y afirmándose en su mano, levanta el arco hasta la cabeza de la estatua.)

¿Tiemblas?...

NOSOTROS

ATENIO.

Tiemblo del goce de haberme convencido
de que es fuerte la fuerte voluntad que he tenido.

CHLOE.

(Deshojando una rosa sobre la cabeza de Atenio.)

Quiero premiarla.

ATENIO.

Gracias.

CHLOE.

(Lanzando una carcajada.)

¡Ahora cuidado!

ATENIO.

Sea.

CHLOE.

(Deja caer el arco alrededor de la estatua.)

Cuide vuestros destinos la Venus Atenea.

(Chloe pierde el equilibrio y cae, de pie, arrastrando consigo el arco floral. La estatua se quiebra contra el suelo.)

ARMIDA.

(Avanzando.)

¡Chloe, Chloe, qué has hecho!

CHLOE.

(Supersticiosa.)

Callad...

EXIMIÓN.

Qué mala suerte!

ARMIDA.

Las estatuas que caen son presagio de muerte!

(Sucédese un profundo y religioso silencio con el cual termina el primer acto.)

POESIAS DE EVARISTO CARRIEGO

Todavía me parece estarle viendo, pequeño y nervioso, con sus ojos oscuros y brillantes de mirar inolvidable, su frente alta y amplia, su gesto categórico y resuelto. Todavía me parece escuchar su voz vibrante, empañada a veces por una recóndita tristeza, y oírle narrar sutiles anécdotas de la bohemia literaria o referir, con apasionamiento irreplicable, las leyendas de sus héroes dilectos. Era un romántico enamorado de hazañas y de quimeras y había en él un instinto combativo, que tal vez en otras circunstancias llevarle a ser un eficaz hombre de acción. De raza le venía, como que contaba entre sus abuelos a aquel polemista famoso que ha dejado en la prensa de combate el rastro de una pluma que fué lanza en su mano de panfletista temible. De éste, el poeta, se hubiera dicho al escucharle evocar con poética nostalgia los gestos altaneros y bravíos de mariscales y caudillos, que añoraba para él aquellas ocasiones de valor legendario, imposibles ya en su época y en su medio.

Tenía el pensamiento ágil y la elocución fácil, fluída y pintoresca. Al recordar las proezas de la epopeya napoleónica que causaban su delirio, al exponer conocimientos de medicina que tanto le atraían, o al recitar y comentar con orgullo sus propios versos, era en todo momento un conversador original, que poniendo siempre en su palabra colorido y entusiasmo, lograba conquistar la atención y suscitar interés. Uno de los rasgos que más impresión causaban en su personalidad, tan llena de relieve, era sin duda aquella mirada viva y penetrante, de una intensidad extraordinaria, y como humedecida de melancolía. Así debía mirar Edgard Poe, cuyos biógrafos recuerdan el efecto que causaban sus ojos. Parecía llevar también, como el cantor de "Annabel Lee", la señal de su fin cercano fija en el pequeño rostro pálido, cuya boca contraíase a veces en el rictus doloroso del

poeta yanquee y a semejanza de él tenía el sentimiento de lo lúgubre, tan genialmente traducido en "Los lobos" y muchas otras de sus "Misas Herejes".

Vehemente y apasionado, proclamaba su propio talento y creía en sí mismo con fe profunda. Por eso seguía el consejo de Emerson y traducía en sus versos con valentía y despreocupación sus ideas y sentimientos antes de verse obligado, según la frase del filósofo, a recibir de labios ajenos la misma verdad que él no osara expresar. Ese atrevimiento literario era precisamente lo que había menester para imponerse, aquella poesía arriesgada en razón de su novedad. Triunfar cantando al obscuro suburbio, pintar sus sufrimientos y sus lacras, sabiendo mostrar la grandeza que hay en todo hondo y verdadero dolor humano, sólo era posible mediante esa *self reliance* en su genio y en su arte, que él poseyera en grado casi insuperable. Y el poeta triunfó, y el poeta se impuso, y por entre prosaísmos y caídas, dió más de una vez su nota única de verdad y de belleza y llegó a ser como la conciencia palpitante y sollozante del pueblo doliente del mísero arrabal.



La época en que Carriego surgió a la vida literaria era entre nosotros un período de transición y de desconcierto. Comenzábase ya a abominar de las exageraciones del simbolismo y del decadentismo, surgidas como degeneración de las nuevas formas y tendencias poéticas que introdujera la influencia de Darío y sus conmlitones. Aquella influencia había traído, como se sabe, un saludable soplo de libertad literaria, desaherrojando al verso de los cánones estrechos de una preceptiva rijida y anticuada que restringía el concepto del arte y limitaba las combinaciones rítmicas y estróficas a un determinado número de fórmulas. El movimiento aludido concedió una capital significación a la musicalidad verbal, renovando la métrica y la prosodia. Aportó asimismo una mayor riqueza y novedad en las imágenes, al desterrar los tropos convencionales y archirrepetidos con que la lírica de los clasicistas y románticos vistiera monótonamente su lenguaje. Impuso una concepción más noble y verdadera del arte, que dejaba de ser, como hasta allí, mero pasatiempo o expansión del espíritu, para convertirse en una disciplina a que el artista de-

biera otorgar una consagración casi religiosa y destruyó la leyenda un tanto arraigada entre los cultivadores románticos de entonces acerca de la inspiración que descende de lo alto y del numen casual e intermitente, para enseñar que en la poesía como en todo, la voluntad laboriosa es fuerza principalísima, si no en lo que a la emoción misma se refiere, sí en cuanto atañe a las formas de expresión, cuyo perfeccionamiento descuidábase por conceder singular predominio al sentimiento y a la idea. Significó por fin, dicha influencia, una actitud del espíritu más sutil y penetrante frente a la vida y a las cosas, aportando un sentido de los matices, entonces desconocido y tornando a la poesía más filosóficamente verdadera al tener en cuenta, en grado mucho mayor que hasta allí, la complejidad del alma humana y los infinitos aspectos de la naturaleza.

Pero si esto que podemos llamar evolución y *aristocratización* del arte favoreció por tales circunstancias la educación poética de la generación agrupada junto al autor de *Prosas Profanas*, ello tuvo también su parte perniciosa, debido a la extralimitación, sin duda inevitable, de sus principios. El esmero de la armonía verbal fué llevado por algunos al extremo de un culto de la palabra como elemento puramente fonético, o sea a la desnaturalización de la misma, que es ante todo vehículo de ideas y de sentimientos. Se construyeron poemas incoherentes y absurdos, agrupando vocablos cuya unión nada significaba, para atender tan sólo a que su combinación resultara grata al oído. Se hizo gala, por los mismos, de una opulencia lexicográfica que consistía en la inserción de voces caprichosas y arcaicas, o de neologismos inverosímiles. Por otra parte, se abusó de los temas exóticos y la mitología de buena ley que Darío y otros introdujeran en sus versos, fué bastardeada por quienes creían que bastaba hacer figurar en sus composiciones a faunos y dríadas, para dar a éstas un carácter de helenismo puro. Como consecuencia de estas preocupaciones artificiosas y falsas, el arte alejóse cada vez más de la verdad, olvidando que es en una íntima relación con la vida, donde finca su eficacia eterna. Hízose de la fórmula de "el arte por el arte" una bandera que justificara las más abstrusas o insignificantes creaciones y las más deleznable manifestaciones de egotismo. Todo el mundo aspiraba a vivir en torre de marfil. Era una reacción violenta contra el naturalismo, pero reacción que llevaba a extremos tan falsos como los de aquella tendencia.

En la era posterior a que queremos referirnos, empezábase a admitir la ilegitimidad de todo eso; a reconocer que había otros motivos de inspiración por lo menos tan dignos de atención como las evocaciones paganas y el siglo de Luis XIV y que los madrigales a marquesas de peluca blanca y las visiones de la Hélade podían ser sustituidos por temas más nuestros, más verdaderos, humanos y naturales.

Carriego fué uno de los primeros en comprender la necesidad de tal evolución, y dió desde el principio una pincelada nueva en el conjunto. La primera de sus poesías publicada en una revista bonaerense de gran circulación, le señaló como un poeta original, dueño de sus asuntos y de su técnica. Se trataba de "La Viejecita", poema triste y conmovedor en que se pintaba a una infeliz víctima de la senectud y la miseria, vagando por el suburbio y llevando a cuestas — pobre hermana de Job, — la cruz de una vida que no supo nunca de caricias ni de halagos. Aquella composición era vigorosa y tierna a la vez, profundamente humana, rica en colorido. La emoción apoderábase del lector ante aquel desecho viviente puesto ante su vista por la generosa inspiración y la briosa maestría del artista. A "La Viejecita" siguieron otras composiciones igualmente intensas. Hasta entonces no se habían tratado tales cosas entre nosotros con un realismo tan verdadero, tan poderoso, tan *baudeleriano* en una palabra. El dolor de los miserables y los desvalidos fuera cantado abstractamente, en forma un tanto metafísica por los poetas anteriores. Aun las páginas más sentidas de Ricardo Gutiérrez, por ejemplo, se ajustan a la manera romántica, vale decir vaga, declamatoria y grandilocuente. Almafuerte, cuya actitud puede sin duda haber influido en el espíritu de Carriego, ha cantado el dolor de los desheredados y de los parias con acentos proféticos, apostólicos y soberbios, pero lo ha hecho asimismo de manera algo simbólica, tomando a la humanidad en conjunto, y además en su verbo vibra un acento de rebelión y de protesta que le imprime cierto carácter de poesía doctrinaria y tendenciosa, lo cual puede a veces nublar su instinto artístico con el apasionamiento batallador y dialéctico. No deseo insinuar que el procedimiento de Carriego implique superioridad sino dejar establecido que él representa algo completamente distinto, que no contaría aquí tal vez con más antecedentes que la musa descriptiva de Federico Gutiérrez, un buen poeta poco conocido que tiene entre su labor algunos cuadros en los que

podría verse una lejana semejanza con los del poeta de "La Canción del Barrio".

A Carriego le basta describir sobriamente, sencillamente, escenas de la vida humilde, introduciendo en su pintura un rasgo surgente y profundo para inspirar simpatía y despertar una emoción de solidaridad humana. La serie de poemas que siguió a "La Viejecita" confirmó en él al cultivador de un género especial, todo suyo. Era ya el cantor de los miserables del arrabal, como Coppée lo fuera de "Les humbles"; el cantor de sus largas tristezas y también de sus precarias y fugaces alegrías. Y es indudable que para realizar esto, requeriase no sólo una visión intensa del medio aludido, un noble poder de simpatía y una cristiana piedad hacia los sujetos de sus cantos, aunado todo ello a un vigor de ejecución nada común, sino también como he dicho anteriormente, una suerte de valentía artística y una gran confianza en sí, pues era de presumir que aquello chocaría con el gusto reinante, aficionado, salvo excepciones, a cuadros versallescos y a asuntos aristocráticos o meramente subjetivos. Pasar de la corte del "rey sol" al suburbio bonaerense, representaba una transición un poco brusca. ¡Admirable clarovidencia y acierto del verdadero poeta! Cuando aquello haya pasado como una nube vistosa y efímera, todavía sus canciones humanas y sencillas vivirán por la sincera emoción que las anima y por la verdad dolorosa de que nacieron.



El arte perpetúa en su creación un momento de la naturaleza, ya se llame él paisaje o estado de ánimo. El artista fija con el color, con la palabra, con el sonido o con la línea, una visión, un instante anímico, una expresión, o una actitud, de suerte que, a condición de *lograr* la obra enteramente, aquello quede vivo y palpitante en ella y puedan los demás sentir la misma emoción que les produciría el modelo original. Eterniza así cosas que pudieran no volver a repetirse y efectúa por tal manera el milagro de retener en un punto un aspecto de la vida; para lo cual es menester poseer la capacidad superior de destacar la parte esencial del modelo, agrupando en torno los otros rasgos necesarios, en proporción regida por la armonía, ley fundamental de la creación artística.

Podemos afirmar que el poeta de que hablamos supo en su esfera y en la medida de su talento responder a la necesidad de imitar el modelo viviente y de permanecer con los ojos fijos en la naturaleza, como dice Taine. Así tomó de la realidad para idealizarlos en el canto, poniendo de relieve el rasgo humano y simpático, a sus tipos y sus escenas, o se escuchó a sí mismo para reproducir las vibraciones de su alma.

Hoy estamos en posesión de toda la obra, que ya no ha de aumentar su gran espíritu, ido para siempre. Esa labor basta para su consagración y su gloria. El libro que algunos nobles amigos, entre los cuales debemos recordar a Marcelo del Mazo y Juan Más y Pí, por ser los iniciadores, se han encargado de formar, y que acaba de publicarse, contiene "Las Misas Herejes", única obra que Carriego publicara en vida, "La Canción del Barrio", y "Poesmas Póstumos". La primera de esas colecciones fué considerada en su hora como la afirmación definitiva de un gran temperamento poético. En ella figuraban ya numerosas muestras de lo que había de constituir más tarde su manera característica. Estoy lejos de querer significar que la poesía de "El Alma del Suburbio" fuera la única faz interesante o significativa de Carriego. Tiene su musa muchos otros aspectos tan valiosos como aquél. Tal, por ejemplo, los "Ofertorios galantes", en que su inspiración amorosa se manifiesta en versos de suave ternura o en derroches de gentileza madriganca. Cantó también Carriego al ideal, satirizando el beocismo y la mediocridad en sus composiciones tituladas "Por el Alma de Don Quijote", "La Apostasía de Andresillo" y "Las Ultimas Etapas"; celebró a la amistad en sus "Envíos" y cultivó muchos otros géneros. Empero, fué sin duda la vida del suburbio lo que tuvo en él a un intérprete más original y poderoso, y es por ello que principalmente ha de perdurar su nombre en la lírica argentina.

Difícilmente podrá lograrse con tan sencillos medios de expresión resultados emocionales y artísticos tan verdaderos como los que Carriego obtiene en sus canciones. Esos versos sobrios, desprovistos en absoluto de retórica, dicen más que muchas líneas suntuosas y recargadas de metáforas. Esa castidad de la frase ingenua y natural es por cierto el estilo que convenía a sus asuntos. A través de ese ropaje simple como el percal de sus modestas heroínas, se destaca mejor el sentimiento. No podría expresarse más felizmente el elogio de "El Camino de Nuestra Casa", que como lo hace el poeta con estas palabras evocadoras y tiernas:

La silla que ahora nadie ocupa

Con la vista clavada sobre la copa
se halla abstraído el padre desde hace rato;
pocos momentos hace rechazó el plato
del cual apenas quiso probar la sopa.

De tiempo en tiempo, casi furtivamente,
llega en silencio alguna que otra mirada
hasta la vieja silla desocupada
que alguien, de olvidadizo, colocó en frente.

Y, mientras se ensombrecen todas las caras,
cesa de pronto el ruido de las cucharas
porque insistentemente, como empujado

por esa idea fija que no se va,
el menor de los chicos ha preguntado
cuando será el regreso de la mamá.

Pero, ¿a qué seguir examinando uno por uno los poemas de este libro? Todos ellos guardan en mayor o menor grado, esa emoción sutil que se insinúa en el ánimo y perdura, convirtiéndose en un sentimiento de piedad y de comunidad con el dolor de los otros. Tiene pues, esta poesía, una influencia moral indiscutible por el calor de simpatía humana que provoca, cumpliendo así la misión que en el concepto de Guyau corresponde también al arte: la de ser lazo que una a todos los seres en un mutuo movimiento de amor y solidaridad. Carriego ha tenido un acento de comprensión y de afecto para cada pena y un recuerdo piadoso para cada ser atormentado y sufriente. Poniendo sus ojos en los moradores del suburbio ha sido sin embargo el poeta de todos, ya que en el fondo y bajo distintas apariencias, esos mismos dolores se reproducen también en todos los medios. Y por ello su obra ha de quedar y su nombre vivirá como el de todos los que, mediante el don de la palabra inspirada, han dado voz a inquietudes y anhelos que son eternos en el alma de la humanidad.

ALVARO MELIÁN LAFINUR.

SIEMPRE Y NUNCA

¡Qué importa que te obstines en demostrarte esquivia
Si libre ya no eres, si tu alma es mi cautiva,
Si en un minuto eterno vivimos el poema
De un amor infinito, si tal gloria suprema
No agostan los quebrantos, si se alza soberana
Sobre todas las glorias de la miseria humana!

¿Recuerdas? Nuestros labios callaban temerosos
Lo que ansiaban las almas, mas tus ojos hermosos
Habláronme mil veces de los dulces desvíos
Que despertar hicieron mis instintos bravíos...
¡Para qué las palabras cuando todo lo expresan
Esas cálidas notas que el ánimo embelesan...
Notas solo del alma, ante ellas me prosterno
Pues que son de la lira del gran poeta eterno!

Pero ese amor del alma, tan inmenso y profundo
Como un mar sin riberas, culpable era ante el mundo...
Los remilgos sociales que envenenan la vida
Contra él descargaban su flecha maldecida...
Y hubimos de ocultarlo guardándolo secreto,
Mas quedó en lo más íntimo palpitante y sujeto!

Cediendo al fin, amante, a mi súplica amiga,
Me acordaste una cita, ¡que el cielo la bendiga!
Pues en ella me diste toda el alma en un beso
Que incendió nuestras bocas con su lírico exceso
Y que abrió mi horizonte y marcó mi destino
Cual la estrella polar que guiara al peregrino!

Era ya media noche. Todo el pueblo dormía.
Llegué junto a tu alcoba, llamé a tu celosía,
Y tu voz soberana contestóme muy quedo
Con temblor que mostraba tu honda angustia y tu miedo.
En el postrer instante aún te revelabas,
Tu pudor resistía y llorosa temblabas. . .
Mas fué el amor más fuerte; y muy suave, muy leve,
Surgiste en tu ventana como un bajorrelieve. . .
Sentí entonces que el aire se poblaba de flores
El cielo de pureza y el alma de loores. . .
Y caíste en mis brazos como una bendición
Y quería salirse del cuerpo el corazón
Para ofrendarse entero a ese amor inmortal
Que el mundo condenaba con ceguera fatal.
Rimó entonces tu alma y rimó el alma mía
En su afán infinito la más grande poesía.
Toda una eternidad vivimos ese instante,
Ya nada se oponía a nuestro amor triunfante
Que así se levantaba con valentía fiera
Como una pira inmensa, como una enorme hoguera! . .

¡Qué importa que hoy te obstines en demostrarte esquiva
Si libre ya no eres, si tu alma es mi cautiva,
Si en un minuto eterno vivimos el poema
De un amor infinito, si tal gloria suprema
No agostan los quebrantos, si se alza soberana
Sobre todas las glorias de la miseria humana!

CAYO LENIS.

“EL SOLAR DE LA RAZA” (*)

La obra literaria argentina más importante del año último es, sin duda alguna, “El solar de la raza”. Don Manuel Gálvez, en efecto, acaba de escribir un libro que señala una orientación completamente original y nueva dentro del desarrollo de la literatura nacional, y aún con respecto al criterio social e histórico, dominante en la generalidad de las gentes.

Manuel Gálvez, cuyos brillantes antecedentes intelectuales le colocan en primera fila entre los escritores jóvenes de América, es para nosotros, españoles, un literato que acaba de decir: “el arte español es el arte más alto y noble que haya existido”; “España es el más intenso foco de espiritualidad que existe en Europa”. El autor está retratado en su libro. Es un ser emotivo, de una acentuada sensibilidad apta para los matices, es un espíritu refinado que sabe sorprender el misterioso encanto de las cosas muertas. En su imaginación evocadora, la historia, la tradición, la leyenda, han afirmado la noción de afinidad que le hace sentirse orgulloso de una raza y de una ascendencia, y de esta suerte, sutilizando sus observaciones, ha logrado compenetrarse con el alma y el lenguaje de las creaciones artísticas de nuestro pueblo.

Por encima de todo, Gálvez es un escritor que quiere a España. Ha escrito su libro no con el fin de demostrar su cariño hacia aquella nación, sino pensando en sus conciudadanos, y para ellos. Ha seguido un interior mandato espiritual, un ideal estético que encontró su arquetipo, sin sugerencias de nadie, sin los halagos que obligan, sin las pseudo-galanterías de la reciprocidad, presión pública, que suele deformar el criterio de los hombres de letras. El libro de Gálvez, es, pues, y aquí está el primero

(*) Conferencia pronunciada en el Ateneo Hispano Americano, el 15 de Diciembre de 1913.

de sus méritos, el libro sincero de la espontaneidad. Nadie sabía que el autor fuera hispanófilo. Para todos ha sido una revelación. No le adjudiquemos, sin embargo, esa clasificación que encierra multitud de conceptos extraños a su labor y que acaso le restase méritos. No es un hispanófilo. Es, sencillamente, un espíritu artista que ha encontrado la fórmula de su ideal en la afinidad de sus aspiraciones y de sus gustos con el legado tradicional de la civilización hispánica a la cual pertenece.

Más adelante expondremos las observaciones y reparos que su orientación nos sugiere.

Desde luego, Gálvez, hace esta afirmación que es rigurosamente exacta: "España es un país difícil de ser comprendido y sólo se llega a comprenderlo cuando se le conoce y se le ama".

¡Qué verdaderas son estas palabras! La originalidad del alma española es tan grande, tan intensa, que los que no han acertado con ella nos han odiado o nos han despreciado. Por eso existe el prejuicio, el desdén. De aquí que seamos siempre el artículo exótico. Recórrese la Europa entera de un confín al otro, y no se encuentra dentro de los límites geográficos de sus naciones una colectividad de sentimientos tan heterogéneos, de costumbres tan diferenciadas, de un individualismo tal en lo político, religioso, intelectual, económico, y hasta en la fisonomía topográfica de sus regiones. Hay, sí, que querer a España, amarla, estar, en una palabra, identificado con ella, para conocerla.



Aunque "El solar de la raza" sea en la producción argentina original por su contenido y tendencia estética, no es ya por fortuna caso de excepción absoluta en cuanto supone afinidades con la castiza herencia de la cultura española.

Hay una secreta atracción que nos lleva, a través de siglos y de épocas, al espíritu de los tiempos que crearon las civilizaciones aborígenes. No está solamente en una simpatía personal caprichosa; ni en los libros que hemos leído; ni en las enseñanzas orales que recogimos, ni aun en las preferencias transitorias del medio social en que actuamos. Es una verdadera continuidad del espíritu, que descansa a su vez en una ley étnica, antropológica.

Si pensamos en los mejores tiempos de Roma, veremos a la Grecia evocada por sus espíritus más nobles y escogidos, cuando

dé la divina región del arte, de la filosofía y de la elocuencia no quedaba otro poderío que el espiritual.

Del mismo modo en la historia de la civilización hispanoamericana vemos, cada vez con más frecuencia, pensadores y artistas que remontan la brava corriente de las preocupaciones para dar con lo que un algo interior, poderosamente étnico, singularmente atávico les ordena. Ayer era Rodó. Su *Ariel*, la obra más popularizada en América durante los últimos quince años, no es precisamente un canto a España, pero sí al idealismo latino que tiene en la civilización española su expresión más legítima y brillante. Ayer también era Larreta, evocando entre señoriales casonas la idealidad de una vida de nuestros tiempos pretéritos. Hoy es Manuel Gálvez, afirmando un origen. Diciendo: allí, allí está el viejo dominio de luengas heredades; allí está la casa solariega; sus vetustos trofeos nuestros son porque forman parte del acervo familiar; el sol que resquebrajó sus muros entró también en la sangre de nuestros mayores, y está, por consiguiente, en la nuestra, y es fantasía, imaginación, vehemencia; los frutos del viejo jardín, a nuestros labios no son ácidos, ni insípidos, ni malosanos... Allí — nos viene a decir Gálvez, — al amparo de su tradición recojamos de boca de la anciana madre el secreto imponderable de todos sus misticismos, idealidades y sacrificios... Recojámoslo nosotros, los hombres nuevos de los pueblos jóvenes, huérfanos todavía de esas grandes remociones espirituales que impulsan el pensamiento humano y dan origen a sus obras más bellas ypreciadas.

Y Manuel Gálvez es argentino, lealmente argentino, como lo es Larreta, como Rodó es uruguayo. El sentimiento de la nacionalidad no está bastardeado. Palpita en cada una de sus páginas en forma de recuerdos y comparaciones. "El solar de la raza", bajo este punto de vista, tiene hasta un valor didáctico. Quiere enseñar, desea hacer escuela. No está escrito para sugestionar, sino para convencer.

Por lo demás, Gálvez es uno de los contados hispanoamericanos que han resistido a la musa tentadora del boulevard parisién. Ha sabido sobreponerse a ese ritual clásico, que como norma de todo escritor que se respete, impone la siempre brillante aunque hoy poco original literatura francesa. Ritual lleno de los consabidos prejuicios hacia esas tierras de ultra Pirineos.

No pretende por eso nuestro autor traer cosas añejas, hábitos

rancios, exóticos atavíos de otras edades para adornar las ideas modernas en que vivimos. Por lo menos así debemos suponerlo. Nuestros tiempos no son los de Santa Teresa de Jesús. Sabe él que no es posible pensar como siglos atrás, y no puede lamentarlo. Está contento del progreso de su pueblo. Lo desea cada vez mayor. Pero a condición de que en esta sociedad argentina, dominada por el culto de lo inestable, infiltrada por el sentimiento de la inestabilidad en todas las manifestaciones de su vida, — necesidad paradójal de su progreso, — eche pronto tallo lozano la semilla idealista de esa gloriosa tradición latina que ha dado lo más sublime y hermoso de que puede enorgullecerse el hombre.



Recorriendo las páginas del libro de Gálvez nos encontramos en presencia de un creyente, de un católico. No se recata en decirlo, ni tampoco hace alarde de ello. Pero con cierto entusiasmo constata que la juventud moderna francesa es católica; que las tres cuartas partes de los alumnos de la Escuela Normal de París practican la religión; y con no menor entusiasmo recuerda a Mauricio Barrés, delicado autor de *La colina inspirada* (cuyos diálogos traen a la memoria aquel que Clarín escribiera hace veinte años haciendo hablar a la Catedral y a la Capilla)... Son recordados Daudet, León Bloy, escritores de cepa ortodoxa...

Desde luego, cuando leemos un autor, poco debe preocuparnos la religión que profese. La intensidad de sus ideas, la belleza de su forma y de su estilo, es lo único que puede preocuparnos. Desde este punto de vista, una página de Víctor Hugo, en aquellas sus fulminantes invectivas contra el Papado, tiene grandeza infinita, y un fragmento de Renan, o un capítulo de Barrés, o un pensamiento del escéptico France, ofrecen, por igual, motivos de admiración. Aun en medio de la polémica religiosa hay veces que la estética se salva: las obras del gran humorista Swift, escritas en medio de aquella violenta lucha motivada por la formación de las sectas anglicanas, nos lo demuestra plenamente.

Pero en el caso de la producción que examinamos, debemos detenernos un tanto: Gálvez encuentra una fuente de espiritualismo español en este dilema: en su misticismo o en su catolicismo, concepto, claro está, que responden a dos ideas fundamen-

talmente opuestas. Pero el mismo autor se encarga de eliminar el segundo término al reconocer que el pueblo español de hoy no es el pueblo fanático que se acostumbra a describir. Acepta las afirmaciones que señalan a España como una de las naciones del mundo en que existen, proporcionalmente, más anarquistas. Y hace una comparación entre aquellas procesiones de Sevilla, alegres, profanas y casi tragicómicas, y ciertas solemnidades religiosas, llenas de grave unción, que el autor tuvo ocasión de presenciar en Baviera.

A la tradición mística, van, pues, sus predilecciones, pues en ella encuentra ensueños de arte y florecimiento de ideales. Con el temperamento de un creyente y el ideal de un artista, escribió las dos primeras partes de su libro, que hubieran podido titularse: "Del misticismo español".

Demás está decir, entonces, que la obra de Gálvez es eminentemente subjetiva, es decir, correspondiente a una forma de sensibilidad personalísima. Ello no impide que sea un libro de sutil observación. Lo es. Pero lo que puede afirmarse es que el autor no trató de buscar la España de hoy, la moderna, la que desde el 98 a la fecha, con una generación batalladora al frente, quiere resurgir y resurge; ni tampoco de la España de atrás, los aspectos múltiples de su historia, — sino que circunscribió, sobre todo, su atención, a determinados aspectos de la remota vida española hacia las cuales únicamente iba atraída su imaginación, su fantasía atrevida y brillante.

Gálvez llega a Avila de los Santos y de los Caballeros; entra en Segovia la Vieja; visita Salamanca, la ciudad que enseña a pensar en el infinito y en la idea "de no morir"; Toledo, la ciudad del dolor... El autor, — nos lo dice él mismo — en un simpático tono de confianza, llega de noche a todas estas viejas poblaciones, se limita a dejar su maleta en el hotel, y se echa a caminar sin rumbo por las silenciosas calles, callejas y encrucijadas, donde sus mismos pasos van produciendo una extraña sonoridad sobre los vetustos pavimentos de la ciudad dormida... una sonoridad grata para el alma, pues en su sensación aislada parece acrecentar la noción física del yo, de la propia personalidad, y nos dice a los habitantes de las ciudades populosas, llenas de tráfico, de movimiento, de ruidos y luces, que hemos llegado al país de la calma, a la ciudad del ensueño, que estamos solos, absolutamente solos con nuestro espíritu y la evocadora Historia...

Y andando, andando, por las calles, las callejas y encrucijadas ¿a dónde ha de llegarse? Necesariamente: a la Catedral. Allí llega Gálvez, puesto que todas convergen al magno núcleo de otrora. Y frente a la Catedral, a la mole enorme con sus recios sillares de granito, el alma de nuestro autor se expande en un sincero arrobamiento, y con giros delicados e imágenes llenas de poesía, evoca la grandeza de una España pasada, la fuerza singular de su espíritu religioso, los paisajes de Castilla, recios y adustos, que vió por su propia retina y un poco a través del impresionismo de Zuloaga... Nos habla del ascetismo de la vida de antaño, del desprecio de lo terrenal; y en brillantes rasgos desfilan desde Fray Luis de León hasta Teresa de Jesús, que con Isabel la Reina, es la más insigne y prodigiosa mujer de Castilla...



Esa fuerza espiritual que surge del paisaje de Castilla y de sus seculares poblaciones — Avila, Segovia, Salamanca, Toledo — ¿puede considerarse hoy como algo distinto del puro impresionismo literario o pictórico de la simple evocación histórica? ¿Es legítimo que se pretenda revivir ideales o estados de espíritu pretéritos? En suma, ¿debemos traer a la vida de hoy los elementos que por una continuidad étnica están dormidos o latentes en la subconciencia de la raza?

Se ocurren estas cuestiones a propósito de ciertos pasajes de la obra de Gálvez en que se caracteriza plenamente la tendencia del autor. Así el siguiente, que a manera de exhortación está dirigido a la juventud española:

“Yo afirmaré que España, no sólo respecto a la literatura, sino a todas las manifestaciones de su vida, debe afincar en su aptitud mística caudales de esperanza. Místicos geniales iluminan ya, desde sus cumbres humanas la áspera ruta de España hacia el futuro. Potencia enorme hay en su misticismo, pues él llevará al país a la acción, exaltará su fuerza, le dará una extraordinaria fe en la voluntad humana. Aproveche España la mina fecunda que lleva en sí y quien sabe si mañana no sea su salvador aquel latente misticismo; mañana, cuando por él, alcanzada tal vez de nuevo su unidad espiritual, sea el porvenir un castillo y cada español un caballero que, ardiente de fe y opulento de ener-

gías viva su vida en la dedicación de este ideal: reconquistar para su patria la rosa mística de la grandeza”.

En un temperamento creyente y artista como Gálvez se explica esta compenetración con la España religiosa.

El misticismo hizo su aparición en España bastante después de haber dado sus frutos en otras regiones de Europa, especialmente entre los germanos. Pero el misticismo español no fué la contemplación, sino todo lo contrario: la creencia exaltada y hecha acción, acción dominadora, conquistadora, catequista.

Con honda raigambre ese estado de espíritu nació en aquellas edades de cruzadas y luchas religiosas, de fe exaltada, de ignorancia, épocas preñadas de terrores, poseídas del espanto milenario ante un próximo acabamiento del mundo en medio de terribles convulsiones apocalípticas.

Ese misticismo originó el gótico maravilloso, el arte más aéreo y sutil que jamás han imaginado los hombres porque es la piedra hecha espíritu, y parece que sus agujas y sus torres quisiesen, como la voluntad misma, concentrada y superexcitada, subir hasta Dios.

Nada más simbólico que el misticismo de las catedrales góticas. Se amontonaron las piedras para que hablasen, y hablaron al alma. De ahí que sea el arte expresivo, evocador por excelencia.

El autor de “El solar de la raza” se encontró con esos ricos tesoros arquitectónicos de la vieja España. Y vió la huella de seculares tendencias religiosas en la pintura, en la escultura, en las producciones literarias, hasta en las anónimas creaciones colectivas. Si místicas son en los pueblos del Norte las leyendas del Grial y del doctor Fausto, mística es también en tierras meridionales la leyenda de don Juan, el señor de Mañara, que termina su existencia con el claudicante epitafio: “Aquí yacen los huesos y cenizas del peor hombre que ha habido en el mundo.”

El ideal místico de una época está admirablemente reflejado en el libro, porque su autor supo comprenderlo.



Pero el misticismo fué una fase solamente del idealismo español en la época de su imperio espiritualista que correspondía a su imperio en las tierras y en los mares. Mas aquella grandeza, que encerraban las cédulas reales de los Austrias con su formi-

dable nomenclatura: Felipe, rey de Castilla, de Aragón, de Nápoles, de Sicilia, de las islas y costas de Tierra Firme... pasó. Y la tendencia intelectual correlativa que había sido luz, en nuestra literatura y en nuestro arte, amortiguó sus esplendores, se desorientó como contenido espiritual.

En presencia de la exhortación de Gálvez no podemos olvidar que el misticismo, siendo como es, por esencia, una poderosa concentración de la voluntad en sí misma, exagera necesariamente el individualismo, exagera la potencia personal del ser hacia fines extrahumanos, lleva a la subconciencia como un germen de diferenciación respecto a todo lo que le rodea. Y nuestro pueblo ha pagado excesivamente caro su pecado original individualista. El mismo Gálvez reconoce el renacimiento científico de hoy en España en el hecho de que un grupo de pensadores están metodizando, sintetizando. El propio autor cita opiniones extranjeras según las cuales siendo España uno de los países que producen más asombrosos pensadores aisladamente, es, sin embargo, pobre en cohesión científica. Ello es el pernicioso resultado que hasta la fecha ha tenido el anarquizante y estéril individualismo de nuestros investigadores, sabios y eruditos.

Por lo demás, el misticismo en los seres superiores, en los espíritus geniales, es grandeza de alma, y debe admirarse. El misticismo en las masas es fanatismo, y no puede admitirse. Santa Teresa de Jesús, San Ignacio de Loyola, Fray Luis de Granada, son sencillamente poderosas individualidades, que subyugan. El ministro del Santo oficio que sentencia y condena es, en cambio, un ser oprobioso. En los unos la idea mística es fuente de creación, es actividad, grandeza y audacia, poderío y fuerza. En la masa, cuyo nivel intelectual oscila sobre todo según las reacciones de los motivos más inmediatos de la existencia, aquel ideal simboliza la vida empequeñecida, atemorizada, humilde, la concepción lacrimosa del mundo como un valle de dolor y de abstinencia.

En este orden de ideas, cuando Gálvez hace una comparación con la nación vecina, y dice que la gran Francia sólo subsiste y podemos verla en las peregrinaciones de Lourdes, el autor, realmente hace afirmaciones tendenciosas que le alejan bastante del terreno de pura impresión literaria. Seamos sinceros, y ante ese error gravísimo digamos que no es cierto que toda la grandeza intelectual y social de la Francia de hoy, esté en esas peregri-

naciones a donde irá, sin duda, mucha gente culta, ilustrada, respetable, pero a donde van también no pocos fanáticos, inconscientes, poseídos, hacia la imagen milagrosa de los Pirineos.

La creencia, la honda creencia, la fe, es sí, una fuente de ideal la más sublime, porque en una especie de universal renunciamiento, lo pospone todo: ambiciones, vanidades, intereses, todo lo terrenal y corpóreo... Pero no es un ideal excluyente. Poner frente a la deleznable "Metafísica del oro" de nuestros tiempos burgueses, llena de impurezas como el mismo metal en que se funda, el silogismo metafísico y cerrado del dogma, es acudir a un remedio heroico, después de cuatro o cinco siglos de libre examen que nos ha educado en la ironía, en la crítica, en la suspicacia, en el escepticismo que se ha llamado "flor de la civilización", en suma, en la inquietud y la duda, que más o menos a todos nos asalta.

Sería un remedio heroico, pues, todo el progreso de las edades no serviría para nada, si los hombres no hubiéramos aprendido a formar nuestros ideales en creencias que, sin ser suprasensibles, merecen la dedicación de una vida. Esos ideales son incontables. La ciencia, que exige también sacrificios, y a veces tiene mártires abnegados; el arte, cuando no se prostituye por intérpretes mercaderes; el bien, por el bien mismo; la filantropía, desarrollada hoy como jamás lo estuvo en la humanidad... son también altísimos móviles que purifican la acción. Ellos nos elevan sobre los bastardeos de la vida y encierran un contenido espiritual, cuando hay una chispa de entusiasmo al servicio de una vocación verdaderamente austera, libre de las vanidades y de los convencionalismos vulgares.



Hemos dicho antes que el libro del señor Gálvez, es una obra eminentemente subjetiva: escrita por un temperamento que solamente busca determinadas afinidades estéticas.

Así ocurre que el autor en Granada queda decepcionado. ¡Granada la bella!, la oriental, la sultana, la opulenta ciudad del arte, ¿dónde está? La admiración no llega a impresionarle. La belleza del patio de los Leones, sólo habla a los sentidos y a la imaginación. En las salas del palacio árabe — nos dice con gráfica frase, — "el alma es apenas un transeunte". Allí no hay reposo, no hay calma, no se encuentra misteriosa ensoñación...

Cuando mucho, lo que place a su espíritu son los jardines del Generalife, discurrir bajo aquellas umbrosas alamedas, junto al cantar de las fuentes, y soltar su imaginación de poeta hacia la contemplación infinita de aquellas incomparables cumbres de Sierra Nevada.

En cambio le entusiasma la Granada cristiana, que él llama castiza, cuando en realidad la castiza es la árabe, si es que hemos de interpretar la palabra en su acepción más legítima. Esa Granada que ostenta también maravillas, pero de otro orden, en su Catedral, en la Capilla de los Reyes Católicos, en la Cartuja, obras de arte que fueron consecuencia de la idealista empresa de la unidad espiritual de España.

Don Manuel Gálvez, poeta ante todo, cuando escribe en prosa, se complace en formar un ambiente melancólico, sereno, resignado, atento sólo al más allá. Si hubiera nacido en el siglo XVI acaso sería uno de aquellos hombres que en la paz de los silencios claustrales hubiera hecho tesoros de mística poesía inspirada y ardiente. El capítulo sobre Ronda es hermosísimo. Pero los terribles abismos de la ciudad andaluza provocan de nuevo la sensación de la muerte, de la intrusa, con la cual nos familiarizamos desde las primeras páginas. De Sevilla tenemos la evocación de aquellos cuadros de Valdés Leal "Los jeroglíficos de las postimerías", que muestran en el Hospital de la Caridad, la imagen terrible de lo que hemos de ser, la eterna sensación macabra del fin, del renunciamiento terreno, del implacable "transit gloria mundi"...



Sinteticemos nuestras impresiones. Los que tomen "El solar de la raza" y vayan buscando la descripción típica de la España que ante el vulgo pasa como la original, no la encontrarán... la España de la alegría, del sol, del ambiente luminoso, del paisaje riante; la España del amor, de los toros, de los bailes; el país de los gestos hermosos, del valor, de las hidalgas proezas... Nada de esto se describe en el libro, sino precisamente todo lo contrario. Aquello es el anverso. Es lo que busca el viajero, y también, — digámoslo con franqueza, — lo que recordamos con más cariño cuantos hemos nacido en España o estamos identificados con su vida. El reverso es lo que sobrevive por una piadosa condescendencia de los siglos; es la reconstitución, por método evoca-

tivo, del ideal místico de un pueblo en un momento de su vida pasada, de su historia, en presencia de documentos y pruebas tan auténticas como son la literatura, el arte monumental y la topografía del viejo solar.

Ambos aspectos tienen una base ciertísima. Acaso el que estudió Gálvez se aproxima más a la exactitud en la descripción de una realidad "que fué", y por eso podría admitirse sin vacilar el contenido del libro, fuera de unas cuantas afirmaciones, como la ya expuesta acerca del misticismo, la que tiende a negar toda influencia de la civilización árabe en España, y pasajes aislados, como donde nos habla de las "bellas guerras carlistas", ya que ningún espíritu imparcial puede encontrar belleza ni emoción estética en los horrores del fratricidio, mucho menos cuando es motivado por causas políticas, y reviste el repugnante carácter sanguinario que ofrecieron nuestras luchas civiles por el Maestrazgo y las montañas vascas.

Una observación final, todavía, que se relaciona con todo el conjunto. El autor sabe y lo reconoce que los valores éticos cambian y se transforman. Ahora bien: los valores hoy imperantes son los humanos, los que exaltan el culto de la vida, la personalidad en su desarrollo y en sus derechos. Esta es ya una conquista en la cual puede afirmarse que no se retrocederá jamás. El ejemplo de la antigüedad clásica y de Roma con respecto a la reacción evangélica del cristianismo no podría invocarse en contrario. El culto de la vida consagrado por la antigüedad clásica desquició aquellas sociedades porque, extraviado groseramente, se fundaba en una desigualdad real y formal, es decir, que estaba en la entraña y en la envoltura de los elementos sociales.

La exaltación de la vida terrena en sí misma excluye el ascetismo, el delirio, el misticismo; exige más que tebaidas, laboratorios y fábricas; más que desfallecimientos del ánimo, energías cada vez redobladas. Y es consecuencia, pese a nosotros mismos, de un progreso que aun dentro de lo relativo del concepto es innegable; del dominio cada vez mayor del hombre sobre la naturaleza; de la democratización de los derechos; de una mejora paulatina en las condiciones mismas de la existencia, sea para los poderosos o para los humildes; es el resultado, en suma, de no pensar tanto en los terrores de ultratumba, que entristecen, y más en los incentivos de la vida misma y en sus sagrados deberes, cuyo cumplimiento nos fortalece, nos da ánimo y hasta

nos alegra siguiendo los consejos del filósofo que manda reir siete veces al día para gozar de plena salud.

Pero Manuel Gálvez, que es hombre de su siglo, no ha de negar estas cosas. Sencillamente, respondiendo a lo íntimo y respetable de su conciencia y a su ideal artístico, ha buscado una forma de espiritualidad llena de nobles pergaminos y ejecutorias, que engarzada en ricas preseas de lenguaje ofrece a sus conciudadanos para demostrar que no todo el contenido de la vida está en millones, en estadísticas grandiosas y en avances materiales.

Bienvenido sea, pues, "El solar de la raza", como impresión literaria, para vosotros hispanoamericanos, ya que es el homenaje de un escritor sincero en sus ideas, lo cual no es poco mérito, hacia uno de los momentos más fecundos de la historia y de la tradición españolas.

LUIS MÉNDEZ CALZADA.

RAFAEL BARRETT

A José Enrique Rodó.

El espíritu antiguo antes de descender fatalmente a la tumba de veinte siglos narró en páginas inmortales su propia historia. Es una historia de grandes ruinas; un mundo que se derrumba para dejar lugar a un mundo nuevo.

El espíritu de este mundo nuevo habíase encarnado, a mi ver, en un hombre, y este hombre era *Rafael Barrett*. Parecía un coloso que irguiéndose contra su triste suerte contemplara el crepúsculo de las ideas añejas y el alba fulgurante de las ideas nuevas.

La vida de ese hombre tiene mucho de misterio; envuelta por un silencio trágico hoy me parece sagrada. ¿Acaso ha bebido la muerte en la insidiosa copa de la Fatalidad, acaso su genio de poeta se consumió en la contemplación desesperada de la Verdad?

Sea como sea, él es uno de esos hombres raros que han escudriñado el fondo de las cosas y han enseñado la verdad cuando ésta parecía más terrible y era juzgada como una blasfemia lanzada contra las divinidades.

Hay verdades fáciles que no exigen ni dolor ni sangre; pueden ser pregonadas por la vulgaridad de las inteligencias; pero los espíritus grandes y sutiles necesitan las verdades de la muerte, es decir, aquellas que matan los hábitos envilecidos del sentimiento sumido en la mentira hecha inviolable por el consentimiento de los siglos. En las cimas más sublimes de su razón circula perennemente una llama que refleja el incendio surgido en su corazón. Aventurados, impetuosos y magnánimos afrontan la verdad, a través de los peligros: arrancan la venda que una Némesis oculta ha querido ceñir en torno de los hombres que buscan el camino de la Vida; y remueven, no sólo un girón, sino todo el velo que encubre a la Deidad taciturna, y contemplándola en su esplendor más puro, caen rendidos a sus pies.

Rafael Barrett ha penetrado con la frente erguida en el templo secular de los errores, ha roto yugos que pesaban sobre las conciencias y cantó a la Verdad y a la Naturaleza con sus leyes eternas y fecundas.

Poseía Barrett la inquietud sutil, la ironía trágica y amarga, la embriaguez juvenil de los poetas, la intuición profunda y clara de los pensadores, el desdén trascendental del escéptico y el rudo silogismo del filósofo; la querella melancólica y el grito solemne, el ímpetu proceloso del que afronta una tiranía larga y tenaz, y la lágrima que en silencio quema el corazón al ver el espectáculo de una región que consideraba como su patria, desgarrada por abominables y fratricidas guerras; llevaba en sí mismo la rebelión de Prometeo y la resignación de Cristo, la alegría del que contempla la epopeya del entendimiento redimido y la tristeza del que medita en la infinita vanidad del progreso humano.

Y aquel ideal que por doquiera le brindaba la Naturaleza él lo consagró un momento al rostro de una mujer sublimizada por el deseo encendido en su casta soledad; y amó... ¿Quién puede dudarle si aún nos quedan las reminiscencias vivas en algunas páginas de sus obras, llenas de una voluptuosidad dolorosa? ¿Habéis leído aquella página titulada *Sobre el césped?*...

Creó luego un mundo de ilusiones y esperanzas en torno de la frente de su hijito. Las naturalezas titánicas en el pensar, como la de Barrett, que parecen destinadas a rugir en el desierto creado en sí mismas por la razón, poseen mejor que las demás el dulce tesoro de las lágrimas, la tormentosa sed de los besos y el infame abandono en un olvido de éxtasis inmenso...

*

Toda literatura tiene una especie de capa o de adorno que debería ser mejor cuidado por los escritores: me refiero al *estilo*, es decir, a la manera con que el escritor dispone las formas mecánicas del lenguaje y que es el efecto de una sintaxis más alta y orgánica que el que escribe tiene grabada en su cerebro.

Pero como lo real sólo se convierte en verdadero en las representaciones del cerebro, y el modo de reproducir estas representaciones corresponde al modo de recibirlas, de aquí que la virtud creadora de los centros nerviosos que transmiten al cerebro de un hombre genial, convertidas en imágenes, las vibraciones del mundo exterior, es más intensa y más rápida que en los demás hombres. Y por esto es por lo que Barrett poseía aquella con-

cepción profunda y clara por medio de la cual la Naturaleza, reflejándose en órganos frescos y vivaces reproducía en él el ideal de sí misma. Y en esta reproducción el estilo de Barrett era incomparable. La manera que tenía de concebir las cosas y reproducirlas en imágenes revela en él un estado lírico del sentimiento que llega al alma misma de las cosas, alumbrándolas con su propio fulgor: él no dispersa las imágenes, las reconcentra: acaso no posee la dulce flexibilidad ni el ritmo armonioso de Castelar, pero sí el vigor profundo y solemne que hace pensar en los escritos de Pérez Galdós o Menéndez y Pelayo: parecía despreciar el perfil elegante y grácil; y su sentimiento no se debilita o extingue en el silogizar de ideas científicas, sino que se transfunde y desborda, de cuando en cuando, como el perfume de una flor que creíamos exhausta. Por esto me parece sorprendente el *estilo* de Barrett. La imaginación científica, por otra parte, es en él tan profunda, que expresa en el ritmo, con fiel onomatopeya, las vibraciones mecánicas de los cuerpos. Y muy a menudo el lirismo de su estilo comunica una austeridad trágica transparentada por una imagen o por un ritmo o por un símbolo.

Es el alma virilmente consciente de sí misma y de su destino, que no se desahoga en armoniosas querellas sino que se recoge en una soberbia soledad de la cual emana a veces un grito de escepticismo.

Mucho de lo que Barrett escribe en *El Dolor Paraguayo* es un símbolo angustioso que oprime el corazón y hace meditar en la fatalidad de ciertos pueblos...

Además, leyendo serenamente, o mejor, relejendo las obras de Barrett, obsérvase que en su estilo se manifiesta el lirismo de sus sentimientos, que, transfundiéndose en las cosas, les comunica aquel tono ideal que constituye la unidad del estilo.

Y este estilo es lo que hace de Rafael Barrett un excelso literato, cuyas páginas pueden figurar, como flores selectas de un jardín, en las más severas Antologías de la moderna literatura hispanoamericana.

*

No ignoraba Barrett los graves peligros que en el Paraguay acarrearíanle sus escritos, como tampoco ignoraba cuán profundamente estuvieran arraigados en el ánimo de los déspotas aquellos prejuicios que él pretendió desarraigar con el coraje que la Verdad infunde.

La esclavitud habíase encarnado en la manera de ser del pueblo, de tal modo que al querer combatirla encontraba tenaces resistencias y declaradas amenazas ante las cuales el filósofo templaba el entusiasmo de su celo.

Hay un consentimiento ciego hacia las opiniones que vienen de arriba y que, casi diría, por escalafón social, son transmitidas al llano: tales opiniones constituyen una norma de la conciencia popular. ¡Ay del que intente destruir esas normas que la ignorancia o el miedo establecieron en la vida social! La venganza de los tiranos que en ellas encuentran la holgura de su vivir, será implacable.

El pensador que camina osadamente por los senderos de la razón, mientras todos se abandonan por las pendientes del instinto, debe aguardar el vituperio que compasivamente arrojarán a su cabeza millares de manos esclavas; y la revelación de las llagas será considerada por los siervos como un sacrilegio contra las alturas.

Esto le sucedió a Barret en la tierra que tanto quería, a pesar de lo cual, desde la cumbre solitaria en la que él anunciaba sus redentoras verdades, adquiriría aquel vigor de pensamiento, aquella fiereza impávida y aquel ímpetu decidido que lo sostuvo en la batalla titánica emprendida con el arma gloriosa de su pluma.

El odio viril alimentado con la sangre más generosa de su vida se desahoga en páginas terribles que parecen estar nimbadas por una virtud arcana; y yo sé que su corazón de pensador genial latía violentamente cuando escribió aquellas estupendas páginas *Lo que son los yerbales*, que parecen arrancadas del abismo negro de una fatalidad sin nombre.

Esas páginas le privaron de sus empleos, le hicieron comer el triste mendrugo de las prisiones, lo separaron de sus afecciones más íntimas y le inocularon el *virus* de la muerte que sorprendió la existencia nazarena de Barrett cerca de París.

*

La vida de Barrett fué corta, muy corta, pero queda el recuerdo de una obra inmensa que vivirá gloriosa al través de todas las revoluciones del pensamiento moderno. Ha legado a la humanidad un hijo y varios libros. Ha enseñado a destruir la mentira sin temer a los mentirosos y a contemplar cara a cara el rostro soberano de la Verdad Redentora.

ALFREDO C. FRANCHI.

MI TINTERO

Yo te admiro, Tintero, porque bueno y discreto
— Rodeado de perpetua tristeza y soledad —
Ni un momento interrumpes ¡oh Rey del Alfabeto!
Tu erudito silencio de afable majestad.

Tienes ciencia y reposo ¡yo te envidio, Tintero!
Igual a tí quisiera tener mi corazón:
Tan claro y transparente, tan humilde y sincero,
Sin recuerdos y anhelos, sin ansias ni ambición.

Mas luego me sugiere ¡qué irónico reproche!
La tinta de tu fondo — simbólica y brutal —
Que no falta un abismo, un retazo de noche,
Al corazón más franco, más puro y más leal. . .

Devoto me acompañas en mis horas de artista;
De tu fondo conjuro mis ensueños de amor:
Incoloras visiones de un mundo simbolista,
Que angustiosas despierto de un lánguido sopor.

Si bien nunca me brindas todo lo que yo ansío,
Has esbozado el croquis de mi ruta a Belén. . .
Mi Tintero es pequeño; es cierto; pero es mío!
Y mi ciencia es de niño, pero es mía también.

ADOLFO KORN VILLAFANE.

LA LITERATURA ARGENTINA EN 1913

Si no fuese necesario explicar, comentar, justificar, en fin, censuras y tristezas, bastaría para hacer una síntesis del esfuerzo literario en la Argentina al terminar el año 1913, publicar en breves líneas — no pasarían de veinte, — los títulos de unos cuantos libros aparecidos durante ese año. En realidad no correspondería nada más. Pero, ante el abuso del optimismo creciente, ante esa facilidad que nos hace aceptar el producto intelectual sin comentario de especie alguna, así, ligeramente, con un risueño ¡viva la bagatela!, es necesario provocar la salvadora reacción. A fin de año todo se vuelven estadísticas, guarismos alineados en mareante similitud, sin que el *valor real*, verdadero, de las cosas, aparezca. Tantos millones de toneladas en la exportación, tantos millares de cabezas en la producción pecuaria. ¿Qué más? ; Si hasta se calcula y se mide el esfuerzo intelectual, contando el número de libros publicados este año y comparando con el anterior!

Se produce en literatura un extraño desconcierto. Se habla de ella con un optimismo exagerado, ridículamente infantil y cuando llega la hora de la demostración, no hay quien se atreva a probar nada. Vivimos engañándonos tontamente para llegar a la más dolorosa de las rectificaciones en cuanto alguien tiene el coraje de la verdad. La ilusión de un “arte nacional”, de una “literatura nacional” nos mantiene a todos; pero, en cuanto interiorizamos, viene a sorprendernos la dura verdad que todo lo rectifica.

El balance del año 1913 es desastroso. Por eso tal vez, — creámoslo así — los grandes órganos de publicidad que en sus ediciones extraordinarias dedicaron sendas páginas a deportes y estadísticas agrícolas, al “año policial” y a sintetizar en galanura de bien ornamentadas alegorías la “vida social” del año, no se han dignado decir nada de literatura. ¿Para qué? Al fin y al cabo, en verdad, la cosecha ha sido tan escasa que da vergüenza presentarla como síntesis de un año de trabajo.

Pero, nosotros no podemos sentir ese pudor si verdaderamente nos disponemos a cumplir con un deber mucho más alto.

Las obras publicadas en 1913, literarias, puramente literarias, las que no se relacionan con problemas pedagógicos, como ese *Fernando en el colegio* del doctor Rivarola, ni aspiran a panfletos de mayor o menor trascendencia política como ese *Presidente* del doctor Costa y ese *Nuevo Príncipe* del doctor Juan Angel Martínez, no pasan de QUINCE.

De éstas tenemos once tomos de versos: *La inquietud humana*, por el doctor Francisco Sicardi; *El libro fiel*, por Leopoldo Lugones; *La senda encantada*, por Belisario Roldán; *Camino de la montaña*, por Alfredo Arteaga; *El solar guaraní*, por J. F. de la Puente; *Palingenesia*, por Oscar Tiberio; *Alma al sol*, por Francisco Soto y Calvo; *Ritmos*, por Enrique Rivarola; *Sonetos y Canciones*, por Luis M. Díaz; *La epopeya patria*, por Julián de Charras; *Poemas póstumos*, por Evaristo Carriego.

Once libros en total; once libros de los cuales dos merecedores de toda consideración, el primero y el último. Los demás, aún habiendo en muchos de ellos ciertas cualidades y condiciones, no constituyen nada definitivo, ni siquiera en ese *Libro fiel*, donde nuestro Homero ha dormitado en la fronda de versallismos inusitados.

Forman este *Libro fiel*, hojas arrancadas a un dietario íntimo, juguetes espirituales, cosas sin el valor ni la importancia de aquello a que su fuerte intelectualidad nos había acostumbrado. Belisario Roldán, el orador galano, que durante ese mismo año paseó por diversos países de América su verbo luminoso, fulgurante en imágenes tenoriades, publicó *La senda encantada*, libro que no tiene tampoco la fuerza suficiente para pasar a la posteridad como representación de la poesía argentina. J. Fernández de la Puente publicó *Solar guaraní*, en que se cantan recuerdos y leyendas de la vida subtropical argentina, bello libro perfumado por la fragancia de las cosas silvestres. Oscar Tiberio publicó *Palingenesia*, un libro en lamentable retardo sobre las actuales corrientes del pensar poético, en que se resucita el "modernismo" de diez y de quince años atrás. Otros libros de versos que tampoco han logrado imponerse han sido *Alma al sol* de F. Soto y Calvo y *Sonetos y canciones* de L. M. Díaz. Interesante en grado sumo, por el arte que revela, por la intensidad del esfuerzo, es el tomo *Camino de la montaña* de Alfredo Arteaga, poeta de grandes

alientos, bien orientado en el cultivo de los maestros y que indudablemente alcanzará en libros próximos a fijar toda la vasta concepción de sus ideales.

Triunfo poético puede señalarse el de *Almafuerte* con sus lecturas públicas del Odeón, repetidas luego en las principales ciudades de la república; pero Almafuerte no da nuevos poemas, en su obstinación de ir mejorando en continuas correcciones su vieja y admirable labor. Los demás poetas han permanecido en silencio: ni los "viejos" como Oyuela, Obligado, Castellanos, ni los jóvenes como Capdevila, Aymerich, Banchs, Arrieta, han querido romper este año su obstinado silencio.

Dos obras se han señalado sobre todas las demás: la del grande y admirable Sicardi y la del malogrado Carriego. Aquel con su *Inquietud humana*, éste con sus *Poemas póstumos*, han enriquecido a la literatura argentina con dos obras valiosas, únicas que sobrenadan en la fría corrección de las demás, por su pasión, por la vida de que rebosan, por el alto sentimiento poético que las llena.

Sólo dos novelas podemos recordar entre los libros publicados durante el año: *La novela de Torcuato Méndez*, de Martín Aldao, y *La ciudad absurda*, de G. Paterson. Ambas revelan grandes cualidades, sin llegar a lo que realmente debe ser la novela argentina.

Libros de otra índole tenemos *El solar de la raza*, de Manuel Galvez, ensayo a lo Barrés, sobre espiritualidad española y que complementa las enseñanzas de su libro anterior, su *Diario de Gabriel Quiroga*. Este ha sido, sin duda alguna, el mejor libro del año, el mejor pensado, el mejor escrito, el que indudablemente habría merecido el premio de protección creado por el gobierno, si en vez de postergarse su aplicación para el año actual se hubiese otorgado desde ya a la producción del año en que fué decretado.

Como bello esfuerzo merece señalarse el de Ernesto Mario Barrera con sus cuatro tomos de *Nuestro Parnaso*, así como esa admirable campaña de nacionalismo realizada por Leopoldo Lugones desde la tribuna del Odeón, al estudiar el *Martín Fierro*. Señalemos también, por la relación que con esas conferencias tienen, la que diera Carlos Octavio Bunge en la Academia de Filosofía sobre literatura gauchesca y la respuesta de Juan Agustín García, refutando muchas de las apresuradas conclusiones del autor de *La guerra gaucha*.

El libro del año, por la profusa venta, por la expectativa despertada y a la que después no respondió, fué *El hombre mediocre*, de José Ingegneros. Ese libro ya ha sido olvidado para tranquilidad de su autor, que está obligado a cosas más fundamentales, más sólidas, más de acuerdo con su real valer.

Como se ve, el año no ha sido muy abundante, pues aunque unas cuantas obras más pudieran citarse, podemos tener la seguridad de que entre ellas no hay nada postergado, nada que un desconocimiento del verdadero mérito posponga en detrimento de la justicia.



Debemos ese resultado a la falta absoluta de estímulo, al abandono en que se tienen las letras por parte de quienes más directamente debieran protegerlas.

En primer término la prensa, que en su egoísmo desesperado no vacila en vivir de reproducciones, mal traduciendo lo que publican periódicos extranjeros.

En la prensa de Buenos Aires abunda el cuento inglés, la crónica francesa, la novela rusa; todo, menos lo local, porque esto hay que pagarlo y aquello no.

El libro nacional no se estimula. Todos los diarios "hacen literatura" como "hacen policía", ésta con mayor interés, con diaria asiduidad, con reporters y jefes de sección. La literatura se deja a cargo del último pinche, tijereteador infatigable.

El último crimen se comenta a la par del último estreno teatral; pero del último libro se sale del paso con dos líneas mal perjeñadas, en las cuales se revela la insuficiencia, la vanidad, la estolidez del periodista, plumitivo ocasional, cuando tiene que juzgar la obra seria y reposada de los demás.

Escribe estas líneas un periodista, amante de su oficio, pero conecedor de las tristes pequeñeces de la profesión. No hay en la prensa argentina un sólo órgano de publicidad que mantenga una sección literaria con regularidad, como se mantiene otra sección cualquiera. Generalmente, al aparecer un libro, el director encarga que "dé noticia de él" el último repórter, "pero no hoy, sino cualquier día". Y el regente sabe que en la compaginación del periódico no puede retardarse ninguna sección: "En caso necesario, puede quedar la literatura".

Así es como los trabajadores, necesitados de estímulo, pierden todo interés y acaban por abandonar la partida.

¿Hablares de los editores?

No los hay; así, rotundamente: no los hay.

Los más *editan* cuando el autor paga la edición y alguno hay que *cobra* para poner su nombre en la portada. Y existen lemas definitivos y uno de estos es *Rien au hasard*, que contrasta con los generosos, amplios, nobles, de los editores europeos.

Un diario publica una biblioteca, que podría asegurar circulación y renombre; esa biblioteca es una especie de archivo de todo lo folletinesco mal traducido. Si alguna obra americana y argentina entra en ella es por casualidad, porque esa biblioteca está reservada al folletín: Dumas y Conan Doyle, Serao y Neera, pese a lo de "tribuna más alta del pensamiento americano" con que los de casa se entretienen en zahumar de incienso sus propias elucubraciones.

Y en Buenos Aires se lee; el público compra libros, los paga a buen precio, enriquece a los libreros. Únicamente no puede vivir el autor nacional, víctima de la guerra sorda de tantos intereses conjurados contra él. De ahí la desilusión, el desengaño, el abandono de la noble profesión. Horacio Quiroga se traslada a Misiones, Atilio Chiappori calla después de la noble demostración de sus dos obras, Talero se dedica a la chacra, Payró huye a Europa, Lugones emprende el camino de la política exterior del brazo de Huret, Pagano se entrega a la pintura, y como esos algunas decenas más de hombres bien intencionados que el ambiente asfixia. Los fuertes piensan en Europa, los débiles se resignan a morir...

Si a alguien se le ocurre algo para beneficiar la literatura piensa en "rebajar los derechos de importación al papel" o en dar diez mil pesos a la mejor obra *literaria* o *científica*, en admirable confusión. Y el gobierno gasta centenares de miles de pesos en premios a bueyes y caballos en todas las exposiciones rurales. ¿Por qué no fundar diez o veinte premios anuales de cinco mil pesos para toda clase de obras? Sería esto la seguridad de la vida para los buenos trabajadores. Representaría el pago de la edición y un pequeño beneficio para el autor.

Mientras no se haga esto no hay que pensar en arte ni en letras. La pintura ya está protegida por la vanidad de tener un salón, así como el teatro con el famoso 10 % y la seguridad de los dere-

chos, obtenida por un político en homenaje a Clemenceau, huésped de un día. Únicamente el libro está abandonado y es el libro vehículo admirable de toda cultura, de todo adelanto, en todas partes menos en la Argentina.

Institúyanse premios. ¿Dónde están los hombres ricos capaces de ese bello gesto? ¿Dónde está el patriotismo del gobierno? Cien mil pesos anuales para el desarrollo de la intelectualidad no es gran cosa en un país que gasta tres veces más en mantener comisiones de estudio en Montmartre y en los bulevares. Pero no se hará nada, y viviremos reducidos, como hasta hoy, al concurso anual de *La Prensa* para los prosistas y a los juegos florales de campaña para los poetas.

En verdad, este es un país esencialmente agrícola y ganadero.

JUAN MAS Y PÍ.

EL TEATRO NACIONAL EN 1913

Cuando al terminar la temporada del año 1912 se habló de la decadencia del teatro nacional, los optimistas, los eternos optimistas, pudieron oponer a esa afirmación una nómina de obras: *La Conquista*, *La Montaña de las Brujas*, *El Malón Blanco*, *El Festín de los Lobos*... Hoy difícilmente podrán echar mano del mismo recurso. Aquellas obras y alguna otra representaban un esfuerzo valedero, palpable, y justificaban, conforme a la vocación imprescindible, la labor perseverante. Pero entre los claros, entre el montón de obras estrenadas, la decadencia de nuestro teatro se perfilaba en ese avance de una mediocridad fecunda, muy fecunda, pero sin hábitos de trabajo, sin preparación suficiente, sin otro bagaje que la ambición desmoderada por el aplauso fácil.

Le pasa a nuestros teatros lo que en un tiempo le pasaba a la poesía y a la literatura en general: todo el mundo se creía habilitado para ser un poeta o un literato, sin comprender que ello requiere una modalidad y una preparación especial. Hoy la generalidad se va convenciendo de lo contrario. Ya el poeta no es el taumaturgo de antaño a quien la inspiración le llegaba de la noche a la mañana, repentina e inesperada, como un accidente de automóvil; y en cuanto a las letras, más de uno se ha cerciorado de que es una carrera tan difícil como la de abogado y que no es la literatura un predio del común, como tan oportunamente lo advirtiera Paul Groussac hace ya años. Pero en cambio el teatro ha abierto un nuevo horizonte a nuestro frecuente y fácil diletantismo. Aquel don taumátúrgico tan acertadamente combatido por Zola, y que es para la obra dramática lo que la inspiración para la poesía, — tantas veces ponderado y requerido por la crítica, — es el que ha dado el aspecto de vocación irresistible a más de una ilusión pasajera. De allí un falso concepto

arraigado profundamente en nuestro ambiente teatral: el de creer que para poder abordar la literatura escénica basta con la experiencia de las tablas. El "mago Sardou" ha hecho entre nosotros muchas víctimas. Cualquier espectador habitual a los estrenos de los teatros nacionales, matizados con tal o cual temporada del Odeón, es entre nosotros un probable autor y lleva, si no en el bolsillo, a lo menos en la imaginación, un drama en el cual se repiten con cuidadosa selección las situaciones escénicas de tantas obras vistas y aplaudidas. Porque eso sí, para nuestros autores el teatro no va más allá de las situaciones escénicas.

De allí que la característica actual de nuestro teatro sea la pobreza de ideas, lo que como lo hiciéramos notar al analizar la temporada de 1912, es también una característica general de la vida argentina en nuestro tiempo. La temporada pasada, lejos de contradecir, ha demostrado hasta lo ocioso aquella afirmación, con la sola diferencia de que agotados todos los recursos de la técnica la producción ha disminuído, lo que, por otra parte, no deja de ser beneficioso.

La mayoría de las obras estrenadas han puesto de manifiesto una evidente tendencia hacia lo melodramático. La nota policial exagerada; la sentimentalidad morbosa; el viejo pujilato de nuestros teatros-circos, con el facón infaltable, todo eso se ha repetido hasta la saciedad, reproduciendo los gastados recursos del género.

Ya en el curso de la crónica mensual de esta revista denunciábamos, si no la causa de ese mal, por lo menos uno de sus principales factores, atribuyendo a Pablo Podestá, a cuyo teatro puede circunscribirse la temporada del año 1913, el desarrollo de esa literatura escénica a base de gestos y saltos gimnásticos. Nada podemos agregar a aquello, a no ser la certeza del vaticinio.

Si bien, en líneas generales, la temporada pasada merece al criterio más imparcial tan pobre concepto, no por eso es posible dejar de hacer resaltar el esfuerzo de tal cual autor, señalando algunas de sus obras que, por su factura o por su intención han descollado — cosa por cierto no difícil — entre la producción del año.

Con *La Enemiga* repitió Iglesias Paz el éxito de *La Conquistista*. La similitud de las obras nos evita sintetizar el juicio

correspondiente. Iguales procedimientos y distintos aspectos de un mismo problema social, ambas obras han señalado a su autor como un diestro forjador de alta comedia; labor fina, indicio de una espiritualidad superior a la de nuestro ambiente medio y que, no obstante su aparente frivolidad, encierra más pensamiento que el de tanto drama tendencioso como hemos visto o como veremos aún.

Otra manifestación estimable fué la del teatro poético. Los ensayos de Schaefer Gallo y de Bayon Herrera, merecen sin duda un franco aplauso, ya que implican una reacción a la manía imperante de nuestros autores, que ha deslucido por cierto la labor de algunos como Martínez Cuitiño, Cayol y otros, en quienes se han cifrado, y con justicia, tan halagüeñas esperanzas.

Tal es el balance del año. De haber querido hacer resaltar más su desorientación y su falta inequívoca de buen gusto, hubiéramos analizado las obras escenográficas del Nacional Corrientes y ese "proteico" *Tango en París*, el éxito del año (!)... Pero, vale más el oportuno silencio a la espera de algo mejor que, aunque tarde, llegará. El mismo improductivo desaliento en que se ha sumido la mayoría de los autores, traerá lógicamente la reacción. Y acaso ésta sea por el buen camino.

MANUEL G. LUGONES.

CIENCIAS SOCIALES

La lucha entre los grupos sociales, por Miguel Angel Rizzi, doctor en Ciencias Sociales de la Universidad de Florencia. — Buenos Aires, 1913.

En un compendioso trabajo el doctor Miguel Angel Rizzi, joven estudioso argentino que acaba de regresar de Italia, después de algunos años de ausencia, expone el complejo fenómeno de la lucha entre los agregados sociales, así en el orden económico como en el político, para llegar, partiendo del conocimiento de los conflictos y armonías actuales, a inferir las posibilidades sociales futuras.

La obra, breve y substanciosa, nutrida de datos y ejemplos sacados de la evolución de los pueblos, está compuesta de seis capítulos. Estudia el primero, en forma muy sumaria, acaso demasiado, el proceso histórico de la organización social a través de las edades; el segundo la lucha económica entre los individuos y los grupos, sus formas y sus resultados; el tercero la lucha política dentro del estado, como inmediata consecuencia de los intereses económicos de las clases en conflicto, y el cuarto la lucha entre los estados, cuyos elementos originarios son los mismos que determinan la lucha entre los grupos menores. Estos cuatro capítulos analizan la sociedad tal cual ésta se presenta en sus complicadas manifestaciones. Después de este examen objetivo el autor procede a otro de carácter subjetivo, con el objeto de determinar la unidad filosófica de los hechos sociales. En él se ocupa de las causas que originan las discordias entre las clases y los efectos que de ellas resultan, tomando como punto de partida de su análisis, al individuo, elemento fundamental de la sociedad, pues, según el autor, la naturaleza de las clases, debe responder a la de los hombres. El autor ve en la lucha entre los

grupos una causa de progreso material y moral de la humanidad, y termina en el último capítulo por demostrar que tal progreso tiende a una mayor unidad en todo orden social y a una posibilidad futura de un mayor equilibrio colectivo por reflejo de esa uniformidad social que lentamente deviene.

La obra, a la vez de análisis y de síntesis, ha sido desarrollada, como se habrá advertido por la antecedente exposición, en una forma ordenada y coherente, y la anima, dentro de su serena objetividad, un alto ideal humano: el de la creciente perfección del organismo social. El doctor Rizzi se ha iniciado con ella muy felizmente en su producción de sociólogo y es de creer que su labor venidera ha de constituir una contribución valiosa al progreso de nuestros estudios sociales.

Exposición crítica de la doctrina organicista, especialmente de Lilienfeld y Worms, por Aníbal Anastasi. (Ensayo de Patología, Terapéutica e Higiene Sociales). Tesis presentada para optar al grado de Doctor en Filosofía y Letras. — Buenos Aires, 1913.

También el doctor Aníbal Anastasi tiene fe en “el indefinible e irreversible progreso humano”, como se desprende de todas y cada una de las páginas de su *Exposición crítica de la doctrina organicista*, muy interesante tesis universitaria por él presentada para optar al grado de doctor en filosofía y letras.

Esta tesis no es, como de costumbre, una helada recopilación de cuatro lugares comunes, sino un libro lleno de vida y de pasión, que más tiene el carácter del alegato y del panfleto, que el de la serena relación científica. La exposición crítica de la concepción orgánica de la sociedad sólo le sirve de pretexto al doctor Anastasi para dar rienda suelta a sus opiniones sobre la sociedad actual, cuya patología examina con interés a un tiempo mismo doloroso y voluptuoso, y cuya terapéutica e higiene propone. Persiguiendo tal propósito crítico, consagra su libro, después de dos capítulos de generalidades sobre la doctrina organicista a través de la historia de las Ciencias Sociales y en la República Argentina, al análisis de las obras de Renato Worms, *Organismo y Sociedad*, y de la de Pablo Lilienfeld, *La patología social*. Seguirlo al autor en su análisis nos es de todo punto imposible, tantas y tan variadas son las reflexiones que ambas obras le sugieren:

sólo podemos decir que es éste un ensayo que se lee con interés y provecho, pues no hay cuestión social palpitante que el autor no debata con observaciones propias y ajenas e ilustre con citas felicísimas. ¡Lástima que el doctor Anastasi, espíritu poseído de un fervor humanitario que podríamos calificar de violento, se deje arrastrar demasiado a menudo por la corriente de la más impetuosa retórica, y haga naufragar sus ideas en el oleaje de las metáforas, los símiles, las alusiones mitológicas y las frases hechas de la oratoria ácrata! Tanto más de lamentar cuanto que él sabe, cuando quiere, presentar sus ideas en estilo correcto, preciso y sencillo.

Por lo demás esta tesis, a pesar del defecto de estilo apuntado, es una simpática obra de combate y de fe, que hace honor a su autor doblemente, así porque él se ha salido del trillado sendero de las exposiciones doctorales, como porque palpita en ella un corazón generoso y entusiasta al servicio de la causa nobilísima de la humanidad, contra todas las tiranías, todas las infamias, todos los prejuicios.

Criminología, por José Ingegnieros, profesor en la Universidad de Buenos Aires, director del Instituto de Criminología. — *Biblioteca Científico-Filosófica*. Daniel Jorro, editor. Madrid, 1913.

José Ingegnieros, que goza desde hace muchos años en los centros científicos americanos y europeos, de un envidiable renombre como alienista y criminólogo, ha reunido y resumido sus numerosos escritos sobre criminología, en un volumen que ha editado la conocida biblioteca de Jorro.

Es conocida la orientación filosófica y científica del doctor Ingegnieros. Positivista convencido, es en el campo de la criminología uno de los más tesoneros sostenedores de las modernas ideas que han transformado por completo el carácter y el significado del Derecho Penal. Pero, a su vez, dentro de la Escuela Positiva Italiana está embanderado entre los renovadores que, apartándose de las doctrinas lombrosianas, han transformado la primitiva antropología criminal en una psicopatología criminal, dando importancia, más que al estudio de las anomalías antropológicas de los delincuentes al de sus anormalidades psicológicas. Ya lo escribía Ingegnieros en 1905 en *La Nación*: "La morfología empírica será substituída por la psicología científica. La antro-

pometría de los delincuentes es análoga a la de todos los demás degenerados; los caracteres diferenciales deben buscarse en el terreno de la psicopatología.”

Analizar el presente libro equivaldría a exponer todos los postulados y teorías de la escuela criminológica positiva, muchos de los cuales han entrado ya en el dominio de la cultura general: conviene, eso sí, dejar constancia, de que el autor no es un mero repetidor de ideas ajenas, sino un colaborador eficaz en los progresos de la ciencia, no un discípulo sino un maestro, como lo prueban entre otras cosas su nueva definición del delito, su clasificación de los delincuentes y su programa de criminología, que han merecido el honor de ser discutidos y adoptados por ilustres hombres de ciencia.

Dan especial interés y sólido fundamento a esta obra las abundantes observaciones clínicas que contiene, tomadas del archivo del *Instituto de Criminología* de Buenos Aires, que el autor ha dirigido durante muchos años.

El doctor Ingegnieros, durante su estadía en Lausana no descansa pues sobre sus laureles. Sigue produciendo con no menor actividad que antes, y obras que, sea cualquiera el juicio que merezcan las ideas que encierran, le honran porque son la expresión de un robusto talento.

R. G.

NUESTRO CANJE SUDAMERICANO

No diremos una novedad si afirmamos que respecto al intercambio y a la solidaridad intelectual y moral entre los diversos países americanos de habla española, todo está por hacerse. No nos conocemos, es un hecho, y si bien es cierto que un sano y fuerte instinto, producto de elementos étnicos, lingüísticos, geográficos y afectivos, nos impulsa a amarnos, en verdad no lo conseguimos... porque no nos conocemos.

NOSOTROS, al aparecer, escribió en su programa la aspiración de contribuir a vincular en la medida de sus fuerzas los diversos núcleos intelectuales de América, pero debemos reconocer paladinamente que en tal sentido poco o nada hemos andado. Nos hemos puesto al habla, sí, con muchos de los escritores reputados del Nuevo Mundo; algunos de ellos han colaborado en nuestras páginas; tal cual vez les hemos servido de intermediarios con sus colegas argentinos; pero todo eso ha sido muy mezquino frente a la magnitud de la empresa. Han impedido hacer más, la dificultad y la lentitud de las comunicaciones, la inseguridad de los correos, el desconocimiento a tanta distancia de los hombres y las cosas, la desconfianza, la timidez, mil otros obstáculos difíciles de superar. Un hecho, sin embargo, es un índice favorable: el canje establecido entre NOSOTROS y las publicaciones hermanas de Sud y Centro América. Mensualmente afluye a nuestra mesa de redacción el canje americano: son revistas grandes y pequeñas, de larga o de efímera vida, en cuyas páginas nos llega de cuando en cuando alguna mención halagadora, alguna simpática voz de aliento, algún saludo fraterno. Algunas nos honran transcribiendo nuestros artículos, otras, tributándonos elogios que obligan nuestra gratitud. Sus números suelen llegar-nos salteados y a los muchos meses de aparecidos — el correo no

da más por ahora; — pero siempre nos causa placer recibirlos y hojearlos, pues sus páginas nos hablan del común esfuerzo por el ideal que nos liga a nuestros hermanos de allende las cordilleras, las selvas y los llanos. Durante los siete años de nuestra existencia, muchas de ellas dejaron de llegar — la vida de las revistas es breve en América; — otras valientemente han resistido al medio adverso y siguen trayéndonos su saludo.

Quisiéramos, en esta página que les dedicamos, recordarlas a todas, mas la tarea es imposible. Sólo podemos revistar las últimas llegadas, y valga el saludo que les enviamos para todas las que, existentes o desaparecidas, nos visitaron alguna vez con rostro amigo.

Sea nuestra primera palabra para tres publicaciones que, aunque vean la luz en Europa, están destinadas a América y sirven a la causa de la cultura americana: *Mundial*, el elegante *magazine* que dirige desde París Rubén Darío; la *Revista de América*, también fundada en París por el fuerte escritor peruano Francisco García Calderón, e *Hispania*, interesante publicación mensual de política, comercio, literatura, artes y ciencias, que aparece en Londres y redacta un grupo de distinguidos escritores americanos y españoles. Las tres gozan de bastante difusión en nuestro país, lo que nos exime de insistir sobre sus méritos harto conocidos. Las tres, nutridas de material literario de buena ley, honran a sus redactores, que tan serio carácter y tan estable existencia han sabido darles.

Entre los países hispanoamericanos, Cuba es, a nuestro juicio, después de la República Argentina, el que sostiene en vida las más importantes publicaciones periódicas. Estas nos dicen que en la admirable república insular existe un notable movimiento de ideas. Ahí están para atestiguarlo tres revistas de primera fila: la *Revista de la Facultad de Letras y Ciencias*, de la que puede legítimamente enorgullecerse la universidad de la Habana; *Cuba Contemporánea*, dirigida con alto criterio por Carlos de Velasco, y la *Revista bimestre cubana*, editada por la Sociedad Económica de Amigos del País, bajo la dirección de Fernando Ortiz y Ramiro Cabrera. A ellas ha venido a agregarse en octubre próximo pasado la revista mensual ilustrada *Cuba y América*, que el viejo periodista don Raimundo Cabrera, que la dirigió durante diez y seis años, ha vuelto a reeditar después de una breve suspensión. El nos dice la causa de esa suspensión con

palabras que no nos suenan a cosa extraña: "La suspendí por cansancio o por tristezas de otro orden. He luchado mucho en mi vida, pero la soledad que trae el abandono, de elementos afines, los *intelectuales* que no producen, es más debilitante que la fatiga del esfuerzo propio".

En otro campo destácase en Cuba *El Figaro*, semanario ilustrado de gran formato, de la índole de nuestros semanarios más populares, pero quizás y sin quizás más preocupado que éstos, de la discusión desinteresada de las ideas. *El Figaro* es un muy simpático periódico, compuesto con un fino criterio artístico. Un carácter semejante a él tiene *Letras*, otra importante revista ilustrada.

También centros de cultura dignos de atención son algunas de las pequeñas capitales centroamericanas, tal, por ejemplo, San José de Costa Rica, donde ve la luz la *Colección Ariel*, hecha de cuadernos que reproducen quincenalmente las prosas y los versos de los más reputados escritores europeos y americanos, fallecidos o vivientes, selección que revela cuanta es la cultura, la delicadeza del gusto, la independencia intelectual y el desinterés de su Director, Joaquín García Monje. Pero ya en otras ocasiones hemos hecho los merecidos elogios de esta publicación. De allá nos han llegado también los *Anales del Ateneo* de Costa Rica; de San Salvador el órgano de su Ateneo, revista mensual de ciencias, letras y artes, y de Managua, *Letras*.

De Colombia, tenemos sobre nuestra mesa, *La Miscelánea*, publicación mensual que aparece en Medellín, dirigida por Carlos A. Molina; de Quito, *Letras*, asimismo mensual; de Lima, *Noticias*, semanario ilustrado. Una utilísima revista aparece mensualmente en Santiago de Chile, pobre por lo demás en impresos de tal carácter: nos referimos a la *Revista de Bibliografía Chilena y Extranjera*, publicada mensualmente por la sección de informaciones de la Biblioteca Nacional. Ella mantiene al corriente a sus lectores de la bibliografía chilena, americana y europea, con el sumario de las revistas americanas y la enumeración de los más importantes artículos y estudios de toda índole aparecidos mensualmente en las principales revistas y algunos diarios del mundo entero; responde a consultas bibliográficas, trae el boletín mensual del movimiento de libros en la Biblioteca Nacional y el catálogo de las obras de los escritores chilenos contemporáneos. Nuestra Biblioteca Nacional debería imitar el ejemplo que le da su similar de Santiago. Debería; pero, ¿sabría?

No terminaremos esta nota sin antes agradecer a los señores Francisco Contreras y Manoel Gahisto, que se han ocupado con alto elogio repetidas veces de NOSOTROS, en *El Mercure de France* el primero, en diversas publicaciones francesas el segundo. Don Manoel Gahisto, distinguidísimo escritor francés bien reputado por sus libros y su labor de periodista, se ha entregado con entusiasmo a la tarea de hacer conocer las letras americanas en Francia, mediante traducciones y reseñas críticas. Ultimamente resumió en *La Vie* la conferencia de Leopoldo Lugones, *A campo y cielo*, aparecida en el número 49 de NOSOTROS y las *Impresiones de Sevilla* de Ernesto Mario Barreda publicadas en el número 52, y en *La vie des lettres*, la conferencia inaugural del curso de literatura argentina, pronunciada por Ricardo Rojas, en la Facultad de Filosofía y Letras aparecida en el número 50. En la última carta que nos ha dirigido, nuestro amable corresponsal nos dice: "Una de las causas que me hacen apreciar vuestra excelente publicación, es su independencia enfrente de las novedades parisienses, su carácter verdaderamente nacional". El juicio por venirnos de un francés nos es tanto más grato, sobre todo porque encierra el elogio de nuestra actitud que más apreciamos. Hacer una revista de verdadero carácter nacional ha sido en todo tiempo nuestro especial objeto, o mejor, más que de carácter nacional, americano. Hemos invitado a que colaboren en la empresa, a todos los que entre nosotros escriben y a un gran número de escritores americanos: ahora que entramos en un nuevo año, confiados más que nunca en el porvenir, reproducimos la invitación. Las revistas hermanas de América pueden ayudarnos, indicando a los literatos de su patria este anhelo de NOSOTROS, de ser algo más que una revista argentina: una revista americana.

LA DIRECCIÓN.

NOTAS Y COMENTARIOS

Encuesta de la "Revista de América".

La *Revista de América*, importante publicación mensual que aparece en París, ha resuelto iniciar una serie de encuestas en que se propone hacer analizar por los escritores representativos de la América Española y Portuguesa, cuestiones palpitantes de poesía, literatura, sociología, política, etc. La primera encuesta de la serie, expuesta en una circular que ha sido profusamente difundida entre los escritores americanos, la forman las preguntas siguientes:

1.º ¿Cuál le parece ser la influencia de las literaturas extranjeras en el moderno desarrollo literario de América?

2.º ¿Opina usted que existe una literatura americana en prosa y verso, y en qué género le parece que se revela mejor este esfuerzo original?

3.º ¿Juzga usted que se ha cerrado en nuestro continente un ciclo literario — el llamado modernista — y que se inicia otro de literatura americana? ¿Cuáles son los representantes de esta nueva dirección?

4.º El reciente desarrollo de la novela tan poco cultivada en el pasado, ¿le parece a usted una manifestación de este americanismo literario?

5.º ¿Cree usted que existe una decadencia actual de la poesía lírica y un renacimiento de la poesía épica en que se revele precisamente el paso del modernismo al americanismo?

Descubrimientos amenos.

De España nos han llegado con el último correo algunas curiosas novedades. Después del descubrimiento del genial poeta de catorce años, que sabe copiar con muy buena letra en sus cua-

ernos los versos de Abigail Lozano y otros difundidos vates de América, descubrimiento hecho por don Manuel Bueno en *El Herald* de Madrid, (esto es lo que se llama por aquí una *plancha!*) y del cual ya se han ocupado nuestros diarios, estábamos preparados para cualquier cosa; sin embargo, Ramiro de Maeztu ha superado toda expectativa. En una correspondencia sobre *El tango argentino*, de carácter complejo, filosófica, lingüística, foclórica, advierte a sus lectores levantando el índice con gravedad:

“Sébase, pues, en primer término, que el tango argentino no es argentino. En la Argentina no se bailó jamás el tango hasta el año 1910, cuando las fiestas del centenario de la Independencia. Entre las gentes que acudieron a Buenos Aires, con el santo propósito de hacer un poco de dinero solazando a argentinos y a extranjeros, debieron de ir bailarines de las Antillas o del golfo de Méjico, que introdujeron el tango cubano en los barrios peor afamados de la ciudad como una especie de danza de *apaches*.”

Es inútil; siempre lo hemos pensado: para saber cosas no hay como los periodistas.

Los “Poemas” de Evaristo Carriego.

Elegantemente editadas en Barcelona han aparecido reunidas en un volumen todas las composiciones poéticas de Evaristo Carriego, el malogrado poeta que se llevó la muerte, apenas treintenario, en Octubre del año pasado. Los gastos de la edición han sido sufragados por un grupo de amigos y admiradores del poeta, y el producto de la venta servirá para recordar su memoria.

El volumen comprende las *Misas herejes*, el ya conocido libro de Carriego, y además todos sus *Poemas póstumos*, cuya inmediata y viva representación de la realidad, cuyo profundo sentimiento los hacen acreedores al estudio extenso y justiciero que nuestro redactor Alvaro Melián Lafinur les consagra en el presente número.

Recomendamos a los amantes de la verdadera poesía, este libro en el cual se encierra el alma de uno de los más intensos y personales poetas de nuestra lírica contemporánea.

La comisión que tuvo a su cargo la subscripción, nos ha remitido la siguiente lista que contiene los nombres de los donantes:

Lista a cargo de “Fray Mocho”. — Donantes: “Fray Mocho”,

Carlos Correa Luna, Luis Pardo, José M. Cao, Carlos Puig Corradino, Rodolfo Romero, J. Hohmann, J. Osés, P. Míguez, Horacio Giménez, Enrique M. Rúas, J. Ochoa, A. Marques, Federico Mertens, Macaya, J. Robledo, M. Olivero, Luis Macchi, Isidoro Tosetti, Carlos Macchi, José Flores, Eugenio de Irazábal, E. Vargas, Teodoro Fernández, Luis Cabada, Félix Lima, Juan José de Soiza Reilly.

Lista a cargo de A. Díaz Olazábal. — F. Díaz Olazábal, Rodolfo Díaz Olazábal, Adriano Díaz Olazábal, Juan Bautista Gómez, Oscar V. Cabral, Eduardo G. Cabral.

Lista a cargo de E. Suárez Calimano. — F. J. Vilá, F. Cúneo, Benjamín Villalobos, Emilio Suárez Calimano.

Lista a cargo de A. A. Bianchi. — Julio Noé, Pedro M. Obligado, Carlos Obligado, León Deslunats, A. de Laferrère, Roberto F. Giusti, Armando Chimenti, Alfredo A. Bianchi, Juan L. G. Dubini, José Blanco Caprile, J. E. Benítez (Ríos), José Arias, Antonio Arraga, Angel B. Rodríguez, Alfredo Graffigna, Guido Spinelli.

Lista a cargo de R. Dejean. — Dositheo M. López, Arturo Bernabó, M. Rojas Silveyra, P. Ferreyra Casariego, R. Dejan.

Otras listas. — Nicolás A. Paredes, Natalio Denegri, Ignacio del Mazo, Rómulo Nazar Anchorena, Raúl Grego, Fernando Deurez, Félix N. Figueroa, Eloísa E. de Campanella, Antonio Balbis, Isabelita del Mazo, Marcelito del Mazo, Marcelo y Matilde A. del Mazo, Alfredo L. Palacios, Jorge Borges, Enrique Banchs, Juan Mas y Pí, Scylla S. de Mas y Pí, Flora Mas y Pí, J. Parra, S. M. Aguado de la Loma, Adelardo Figueroa Ozzam, Martínez Guzmán, Rosales M. L., Basaldúa, Elías, Bernard, Fernández García, J. J. Hernández, J. Collado, R. Borlaro, D. Serpa, M. Sibellino.

NOSOTROS.
