

Inicial



REVISTA de la NUEVA GENERACION

MAYO DE 1926

INICIAL

REVISTA DE LA NUEVA GENERACION

DIRECTOR
Homero M. Guglielmini

REDACTORES:
Roberto A. Ortelli - Roberto Smith - V. Ruiz de Galarreta - Miguel A. Virasoro - Hector M. Irusta - Armando Levene - Manuel Juan Cruz - Vicente Fatone - H. Ferreyra Díaz - Ricardo E. Molinari - Carlos María Onetti.

DIBUJANTES
Pettoruti - Bravo

SUMARIO

✓ R. S.: Exposición Bravo — ✓ Casi Bibliografía —
✓ Nuestro Teatro — ✓ Un Seminario de Filosofía del
Derecho — ✓ H. M. I.: *Miedo...*, de Roberto A.
Ortelli — ✓ M. J. C.: *La Universidad Nueva*, de
Alfredo L. Palacios — ✓ *Las Tres Respuestas*, de
Arturo Lagorio — ✓ *Dialoghi di Creature*, de Pietro
Zanfagnini.

Homero M. Guglielmini La Reforma en la Universidad
Eduardo Keller Sarmiento Alegoría
Bravo Florencio Sánchez (dibujo)
Vicente Fatone Reconstrucción de Papini
Pablo Neruda

J. Rubén Romero
Salvador Reyes

Gerardo Seguel
J. Moraga Bustamante

Vicente Huidobro
Angel Cruchaga Santa María

Alberto Hidalgo
Manuel M. ples Arce

Manuel Hübner
Salvador Novo

Alberto Rojas Gimenez
E. Bustamante y Ballivian

Miguel A. Virasoro
Jorge Luis Borges

H. Ferreyra Díaz

✓ POESIA AMERICANA

DE VANGUARDIA

✓ Paul Valery y una Filosofía del Método ✓
✓ Examen de un Soneto de Góngora ✓
✓ Origen y Formación del Teatro Ruso (conclus.) ✓

Año II

M A Y O

Nro. 10

MEXICO 2011

BUENOS AIRES 1926
Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahra.com.ar





F. CHELIA
POR BRAVO

La Reforma en la Universidad

EN el editorial de nuestro número 8 prometimos ocuparnos de la reforma universitaria. Es este un problema que se presenta en primer plano ante los jóvenes: si la nueva generación postula, efectivamente, una reforma integral de la inteligencia y de la cultura, esa reforma debe encontrar necesariamente su más inmediato órgano de realización en la Universidad. La Universidad es, por definición, el escenario adónde los grandes conflictos culturales adquieren acento dramático y desenvuelven todas sus posibilidades virtuales de lucha: el momento en que Abelardo alzaba la voz en las universidades de París, puede considerarse como una encrucijada en la historia del mundo.

El caso aducido no es, comparable en rigor al que puede suscitarse en la Universidad de nuestro tiempo; pero, cabe invocarlo con ejemplaridad histórica como esencialmente análogo al que nos inquieta. La Universidad, en todas partes, es y ha sido o bien una rémora o bien una avanzada en la historia cultural; pero en ningún caso ha sido indiferente a las vicisitudes de la misma. En todos los tiempos y en todos los tonos, los hombres que han sentido en forma intensa el pathos de la cultura, le han dedicado sus más fervientes apologías o sus increpaciones más acerbadas. Documentales en ese sentido son las famosas invectivas de Schopenhauer contra la filosofía oficial y subvencionada de su tiempo, y los sarcasmos elegantes de Heine contra el espíritu filisteo de los universitarios alemanes. Documental es también un opúsculo muy reciente (lo que prueba una vez más la eternidad del conflicto) publicado por Adriano Tilgher contra Giovanni Gentile y su reforma universitaria, librito pintoresco y apasionante por la acritud de su ironía y la violencia muy meridional del ataque. En Alemania las Universidades más importantes son verdaderas constelaciones, cada una de las cuales encarna una orientación determinada en punto a la solución de los problemas generales, y resplandecen con luz propia en el ámbito cultural del mundo: las ciudades universitarias han dado allí el nombre a escuelas filosóficas de anchurosa influencia, como Marburgo. Todo esto prueba que allí, adonde fermenta un hervor cultural intenso, la Universidad se presenta como el campo de batalla en que la estrategia mental desenvuelve sus elegantes e incruentas evoluciones. Solamente una Universidad atascada en la tarea rutinaria y mecánica de elaborar

certificados de simple idoneidad profesional — como la nuestra — puede substraerse a la gustadora aventura de discutir y fraguar normas espirituales, sean ellas ya de orden teórico o de orden práctico. Una de las tareas de mayor trascendencia crítica a que puede entregarse la nueva generación desde que fué promovida a participar en el gobierno universitario, consiste, pues, en esa especificación, y discriminación de los valores culturales, y no otro sentido tienen las breves palabras con que en una oportunidad aludimos al mismo problema. “En este punto — dijimos — es necesario superar la interpretación puramente socializante y demagógica del año 18. La reforma universitaria debe tener, también, una significación cultural”.

He aún una tarea que, por cierto, no ofrece los halagos sonoros y fáciles del caudillismo ni de la fronda estudiantil; se trata de una lenta, paciente y meditativa tarea de superación cultural, en la cual jugarán un papel importantísimo, muy desdeñado por los movimientos demagógicos como el del año 18 la perfección interior de los espíritus.

Nuestra fórmula no fué acogida, por cierto, con unánime aprobación en los ambientes adonde hubo oportunidad de comentarla: se hicieron dos objeciones importantes, una de ellas manifestamente injusta, la otra equivocada en sus fundamentos. Se dijo, en primer término, que nuestra interpretación de la Reforma eludía el aspecto social de la misma; se dijo, asimismo, que nuestra aspiración a la reforma cultural carecía de contenido concreto. Las líneas que siguen van encaminadas a destruir ambas afirmaciones.

La literatura de los programas reformistas se perdió, desde el diez y ocho, en una discusión ociosa y bizantina... El problema que dividió a la familia estudiantil, sobre todo en la Facultad de Derecho en izquierdas y derechas, con todos los matices intermedios inevitables, fué el siguiente: “¿El problema social tiene preeminencia y determina el problema universitario, o viceversa...?” O si no: “¿Debe definirse la reforma universitaria en función directa del estado social, o es que en verdad nada tiene que ver el uno con el otro?”

Los pocos atisbos de fundamentación doctrinaria de la Reforma parecieron inclinarse decididamente hacia la primera solución, sin parar en el hecho de que el problema era absurdo por su propio planteamiento. Afirmar que la reforma universitaria no puede definirse sino en función de los problemas sociales, era destruir en su definición misma la posibilidad de toda efectiva reforma universitaria, convirtiéndola simplemente o en una incidencia política o en un episodio más dentro de las mil vicisitudes de la actualidad social. También absurda era la posición contraria, en el sentido de que la Universidad debe desentenderse en

absoluto de la realidad social ambiente. Lo cierto es que la eliminación de uno solo de los términos del binomio, importa suprimirlo en su totalidad.

El complejo social no puede contemplarse sino como una unidad funcional, una síntesis a la que concurren en forma mediata cada función especializada, que en su inmediatitud cumple su deber circunscripta al área que le corresponde por propia naturaleza. La Universidad, en este sentido, desempeña un función original, irreductible en sus contenidos específicos, pero que sólo logra su pleno desenvolvimiento cuando ingresa en forma eficiente en la totalidad de todas las funciones, llámesele a ésta cultura, sociedad o conciencia colectiva. La Universidad, pues, por una parte, plasma a su manera la realidad en torno, y la padece a su vez, en un vivo proceso de osmosis. Su manera de influir es la de analizar y fraguar normas espirituales, la de devolver a la actividad social científicos, estadistas y filósofos que serán, en la práctica, los protagonistas de la técnica, de la política y de la pedagogía. Por otra parte, la sociedad, a cada instante, llama a la puerta del claustro y le propone problemas constantemente renovados, conflictos de todo orden. Lo que llamó la atención de la juventud que inauguró el movimiento reformista, fué, precisamente, el divorcio mortal en que permanecían la Universidad y el medio. Nuestra Universidad estaba herida de una anestesia casi total: como aquella estatua de Condillac, carecía de ojos y de oídos. Sin comunicación con la realidad ambiente, llevaba una vida puramente vegetativa. Al primer aldabonazo, los cerberos entreabrieron tímidamente la puerta; pero bastó esto, para que la marea impaciente acumulada en los umbrales, hiciera irrupción y despertara los claustros dormidos al reclamo del tumulto. Fué esa una tarea febril, desmañada, contradictoria... no hubo concierto ni orden. Pero esa fué la primera etapa — necesaria — del movimiento reformista; dió como fruto más positivo el advenimiento de la masa estudiantil a la participación en el gobierno universitario, conquista que no es por sí misma una finalidad, pero que es el medio político de que se servirán las nuevas generaciones para imprimir nuevos rumbos a la vida universitaria. La vieja universidad desprendida de la realidad vital, había quemado sus naves: la saludable turbulencia estudiantil tendió un puente salvador y el tránsito de hechos y de ideas se ha ido restableciendo desde entonces.

Muy lejos, pues, de eludir el aspecto social de la Reforma, no vacilamos en encararlo de frente con un criterio de alto realismo político: esa vinculación entre la Reforma y el llamado Problema Social se hace patente en tres postulados unánimemente aceptados: el principio de la Extensión Universitaria; el es-

tudio mediante Centros especiales de investigación de los más urgentes problemas sociales, y, por último, la selección racional del universitario, mediante la rebaja, o supresión, si cabe, de las gabelas que gravan el estudio. La extensión universitaria es el puente que une la Universidad con la realidad social en torno; mediante ella envía la Universidad sus embajadores para auscultar la conciencia ambiente, y a la vez difundir el material elaborado en la colmena universitaria; es ella el órgano de ósmosis que comunica el claustro con la vida política y social, y le hace aspirar a grandes bocanadas la atmósfera densa de las muchedumbres. Los Centros de Estudios, a su vez, entreabren las puertas de la Universidad a los problemas vitales del momento, políticos o de cualquier índole, para contemplarnos con el amplio criterio crítico del investigador; desde las filosofías tonistas y ortodoxas hasta las más revolucionarias manifestaciones del pensamiento, desde las legislaciones más avanzadas como la bolshéviki, hasta las más conservadoras, como la constitución fascista, deben ser allí objeto de estudio paciente, para que el filisteo universitario deje de ser filisteo y se entere de lo que pasa en torno, se codee y se encare mano a mano con la realidad viva, la palpe y hasta aventure una solución; y por último, la selección racional de las vocaciones y del esfuerzo importará el fin de todo privilegio que no sea el privilegio de la inteligencia y del lungo studio.

Eso es nuestro punto de vista sobre el aspecto social de la Reforma.

El aspecto cultural de la misma puede concretarse, por una parte, en la desprofesionalización — permítasenos el neologismo — de las disciplinas universitarias inspiradas la mayor parte de las veces en un estrecho criterio de utilitarismo profesional. Y por otra — y aquí herimos el punto central del problema, la tan cacareada reforma de la inteligencia — en un cambio absoluto de régimen mental, una subversión de la vieja perspectiva del mundo impuesta por nuestros mayores. Esta transición, como todas las cosas que íntimamente se refieren a la esencia del espíritu, tiene mucho de inefable: sin embargo, nosotros procuramos definirla con una fórmula que fué ampliamente discutida, y que expresaba tal vez con demasiada crudeza y con excesivo acento personal, nuestra manera de ver: Substitución en los estudios de la vieja orientación materialista y positivista por una amplia orientación humanista y filosófica. Esta fórmula no interesa sino en las disciplinas que directamente se refieren a los problemas de la cultura, es decir, a las disciplinas que postulan valores espirituales; las humanidades en general, el derecho y las llamadas ciencias sociales, como ser la Economía y la Política. En este terreno, la nueva generación encontró, a su advenimiento en el claustro universitario, un legado intelectual lentamente amasado

desde la mentalidad pragmatista de Alberdi y los hombres de la organización nacional, hasta la generación del 80: el positivismo comtiano, cuya póstuma y más integral expresión fué formulada por Ingenieros. La nueva era universitaria argentina se caracterizará por una reafirmación enérgica de los valores espirituales, en el sentido de su absoluta autonomía frente a la ciencia natural, tal como lo predica la filosofía contemporánea. Los problemas de la cultura se desenvuelven en un ámbito en el cual las soluciones de la ciencia naturalista, con su régimen de generalización empírica y de fatalismo causalista, nada tienen que hacer, porque los valores de la cultura pueden definirse como los fines últimos de la vida, que el hombre determina mientras su actividad se desenvuelve en la esfera de la libertad.

La consecuencia ética de esta manera de ver se hace patente con entera evidencia: frente al mito del hombre construido por la filosofía naturalista, el hombre empírico y abstracto, envuelto como una brizna deleznable en medio de la fatalidad cósmica, la nueva cultura afirma la concepción de un hombre libre, de una voluntad que determina por sí misma sus propios fines. Las disciplinas de la cultura recobran su dignidad perdida, el Derecho, la Política, la Economía, se afirman en su absoluta autonomía, libres de toda concomitancia con el prejuicio naturalista, y la Historia se convierte en la epopeya heroica de la personalidad humana que a través de los siglos crea y modifica las normas a las cuales adecúa su acción. Decía Kant que dentro de la envoltura del hombre empírico, sometido a las vicisitudes y contingencias de la naturaleza ciega, se abriga un hombre divino, ideal, y libre, al cual debemos amoldar nuestra actividad práctica. Pues bien: La filosofía naturalista se ocupó del hombre empírico y olvidó al hombre divino: la nueva cultura será la revaloración del hombre divino.

El alcance de esta reforma rebasa, por cierto, el límite de la Universidad: es un cambio de actitud mental, que tiene resonancia en todas las actividades, teóricas o prácticas, del espíritu. Pero no se puede negar que esa reforma alcanzará expresión cultural definida en las orientaciones universitarias. Por eso no habrá reforma universitaria mientras ésta no aborde de una vez de frente el problema, dándole sistematización pedagógica y un definido contenido doctrinario. La primera etapa del conflicto entre las dos generaciones, el momento político de la reforma universitaria, debe pasar a segundo plano, devolviendo al problema cultural la preeminencia que por definición le corresponde en todo movimiento específicamente universitario. La labor futura de los órganos estudiantiles, de los profesores y representantes reformistas, debe ser una labor

de definición y difusión cultural, que reintegre a la Universidad aletargada, a su verdadera misión, la de crear libremente una realidad espiritual adecuada a la realidad social. Pero todo esto, desde luego, sin soltar el arma y manteniendo seca la pólvora, pues el patrimonio político adquirido hasta hoy es la garantía formal de las posibilidades que la nueva generación puede actuar en la Universidad. Y la política es ella misma una actividad noble, y profundamente vital y deportiva, cuando va encaminada a defender y custodiar riquezas espirituales.

HOMERO M. GUGLIELMINI



A l e g o r í a

(El Río)

A Ricardo E. Molinari

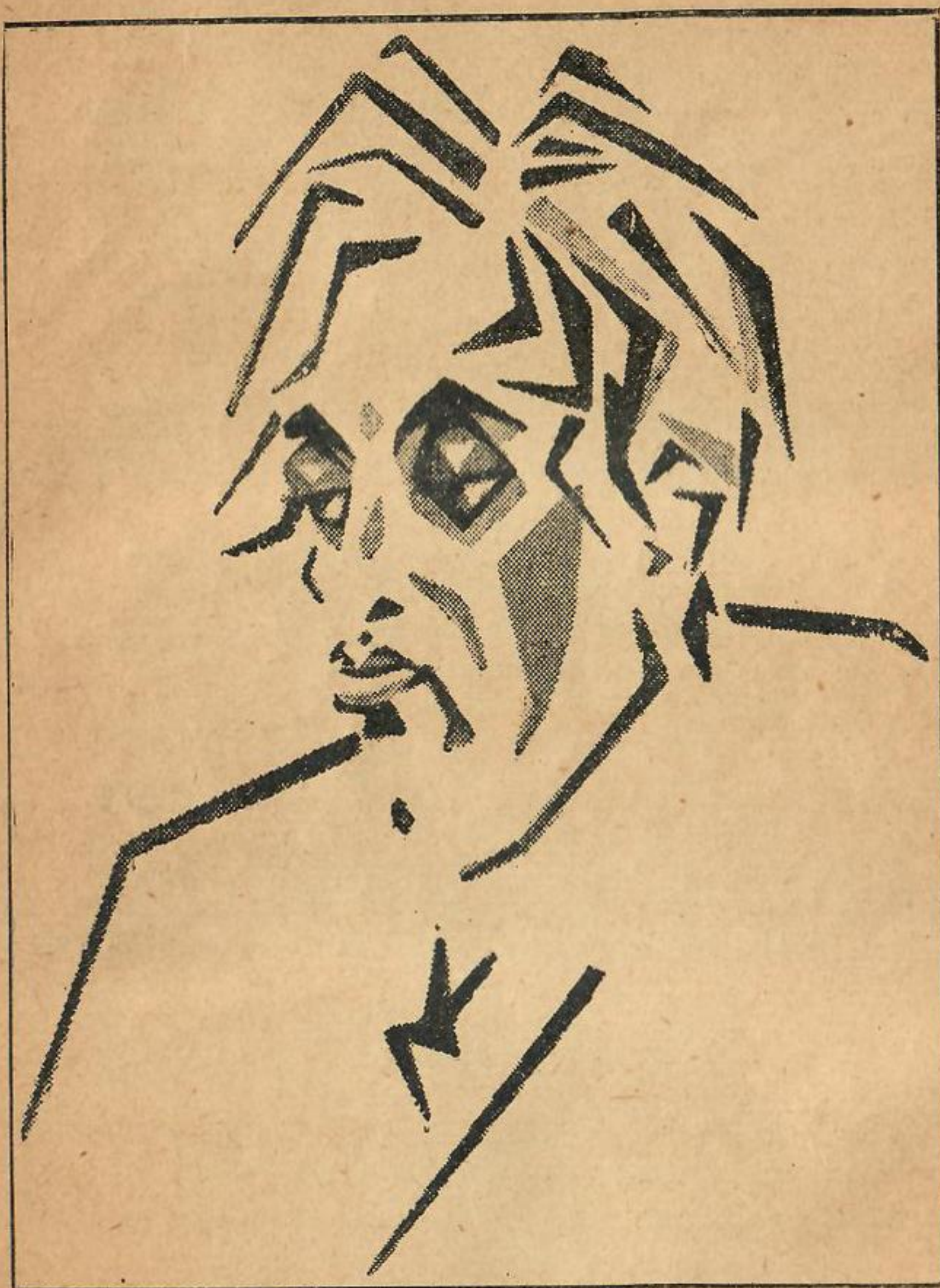
LA mañana maestra de escuela le ha provisto
Una cartilla rota que él va deletreando
Cuando el Sol no le engaña jugándole a los naipes
Con el verde flotante de la espuma
Y el lanchón solitario
En la vidriera móvil de su cuerpo de nubes
Como un vejete que se cree muchacho!

La tarde es un bazar de focos de colores
Colgando sobre el río crucificado y mudo
La tarde niña quiere entretener al río
Que es un pobre mendigo que se acuesta desnudo.

Y le canta y lo besa
En el pecho velludo.

Ah Corazón, y ahora con la sombra le pone
Un pantalón ilógico que llega hasta el Crepúsculo.

Mirad: ¡La Noche quiere que el río se levante
Mañana antes que nazca la claridad del Mundo!



FLORENCIO SANCHEZ, POR BRAVO

Exposición Bravo

—Bravo: ¿por qué dibuja Vd. esas barbas?

—No sé — nos dice Bravo.

Tiene que ser así. Si Bravo supiera el *cómo* y el *por qué* de la barba de "Quiroga" o de "Chelia", primero: no sería artista. Segundo: no las habría dibujado de esa manera, como no habría hecho ninguno de los dibujos que hay en el *Chandler*.

Para ser intuitivo no hay que ser artista. Perogrullo nos ayuda: Pero para ser artista hay que ser intuitivo. El silogismo sigue: Bravo es artista, luego...

Pero no; dejemos tranquilo al silogismo. Hay algo más verdad que la verdad lógica de esa cadena de eslabones desenganchados: que Bravo es intuitivo, profunda, ciertamente intuitivo. Fragmenta como se le ocurre el rostro humano: "Froes", "Linares Rivas", o lo borra dejándole apenas los ojos y una intención en las líneas ausentes: "Chelia", "Roberto Smith", "Muiño". Le reparte el rostro a cada sujeto en pequeños triángulos de sombra o más claros, que no sólo dan el relieve correspondiente a cada punto, — los dibujos de Bravo tienen un relieve vigoroso, — sino que integran la sensación total.

No hace eso siguiendo las líneas de cierta explicación teórica formulada *a priori*, sino porque: *no sé, tiene que ser así*.



Sí, es artista Bravo. Somos nosotros, el espectador, quien va a decirle a él no por qué dibuja así, sino lo que consigue dibujando de esa manera. De esas maneras. Porque Bravo se renueva, se supera, crea en cada dibujo. Cada uno ha sido para él una realidad humana que se le ha presentado y que él ha conseguido captar en los mejores trazos, con las más simples líneas, con la naturalidad más grande. Sólo tiene de común una virtud charrúa: la tristeza del rasgo. No afecta esto — en ese caso Bravo no habría hecho nada — al retrato, propiamente dicho. Es algo sutil que se escapa de cada dibujo. El rasgo es serio. Serio en la descomposición matemática de la línea.

Otra cosa: lo de antes, las barbas. Bravo ha hecho unas barbas originales. Insistimos en esto de las barbas, porque es lo mismo que insistir en cualquier otro detalle del dibujo. Combina la imitación del grabado en madera, duro, neto, fuerte, a la línea recta quebrada que se corta de pronto, dejando la insinuación de un rotundo perfil o de infinidad de características del retratado, que se hacen presentes por la virtud de esa línea que falta. El espectador sigue las líneas ideales que integran la visión.

¿Cuál es el valor de Bravo?

Su intuición. Es original por ella. Y sólo por su expansión es artista.

¿Qué valor tiene Bravo para nosotros?

Ya lo hemos dicho. Artista puro, inquieto, que se renueva, buscando un rumbo definitivo que pronto ha de hallar, el mejor, el que le sirva para la más perfecta expresión de su talento creador. Bravo es muy joven. Posee un concepto moderno que va orientándose en un cubismo, que no tiene nada de cubismo. Es algo más humano. Domina los planos, domina la figura como lo prueba con las magníficas cabezas de Botana, Dieguez y Riganti. Sabe crear. Tiene la simplicidad de la línea.

R. S.

Reconstrucción de Papini

Io sono della scuola di Biaggio Pascal: nell'autore cerco l'uomo... L'uomo ch'è stato grande nell'arte m'interessa anche fuor dell'arte e mi piace vederlo in viso lunghi alle pagine.

Papini— L'uomo Carducci.

Del Pesimismo a la Magia

MISERIA y soledad — los dos clásicos venenos del hombre — corroían el cuerpo y el — espíritu del inquieto niño florentino con el más acendrado de los pesimismos: el pesimismo que podríamos llamar “fisiológico”, el pesimismo resultante del cotejo de nuestras condiciones intelectuales y morales, y de nuestra situación con las ajenas; mero sentimiento de envidia que se *sistematiza* merced a la conciencia de superioridad y al orgullo de una presunta sapiencia. Pesimismo que termina por encontrar descanso en Schopenhauer, suavizándose y tornándose romántico hasta caer en el enfermizo ascetismo de la adolescencia.

Surge entonces imperioso el deseo de cambiar, de ser otro, olvidando que ser completamente otro — y no se puede ser otro sino completamente — es dejar de ser; aspiración que se reduce, en realidad, a menos: a que, siendo como somos, el mundo circundante pula sus aristas para no sentirnos desgarrados al agitarnos en él. Queremos ser como somos, y cuando la adversidad parece conjurarse en contra nuestra poniendo en peligro la integridad del Yo es cuando la protesta y la queja acuden a los labios: en el fondo, el niño florentino se siente orgulloso de ser como es, y no quiere ser de otra manera.

Tras la renunciación consiguiente a la conciencia de la inutilidad de los esfuerzos para imponer la voluntad del Yo, acudimos a la fugaz

y vanidosa consolación panteísta, al halago del Yo impotente disolviéndose en la divinidad: al asiatismo espiritual... Es, en efecto, la caída en las religiones de tipo asiático y las filosofías de tipo alemán, “que matan en los jóvenes toda libertad de espíritu y toda esperanza de genio personal”. Buscamos, al mismo tiempo, en la biología, la antropología y la psicología respuesta a las preguntas “qué es, qué vale y qué puede el individuo”, intentando, mediante los datos que esas ciencias nos suministran, una demostración positiva del pesimismo, y terminando por aceptar una substancia universal. Aparentemente todo está resuelto, pues nadie más convencido que un monista de tener en sus manos la llave del universo; pero siendo necesario precisar ese concepto de substancia universal, nos preguntamos: ¿es la materia?... ¿No podría ser el éter, la energía,... *la idea*?

Veamos: ¿Qué sé yo del mundo sino lo que de él concibo?; ¿qué otra realidad puedo afirmar más que la de mis hechos de conciencia?

Se produce entonces la disputa entre los personajes berkeleyanos, e Hilas vuelve a ser derrotado por Filonús. Y progresivamente el panteísmo conduce a otra filosofía... de tipo alemán: El mundo existe porque yo lo concibo; hay otros Yo, y esos otros Yo conciben también un mundo — distinto o igual al mío, no importa — pero lo conciben en función de mi mente: el mundo y las mentes que conciben el mundo, *todo* existe porque yo lo concibo; el mundo *está* en mí; el mundo *soy* yo, lo hago yo: Yo soy Dios.

Por segunda vez creemos haber llegado; ahora más firmemente pues nadie puede objetarnos la verdad única que haya alcanzado la filosofía: sólo una realidad es afirmable, la de los hechos de conciencia. Y es entonces cuando se experimenta algo así como “lo que experimentaría Dios si en realidad existiese”.

Pero si esta mi mente maravillosa lo puede

todo, si ha creado el mundo, también mi voluntad debe poderlo todo, y el mundo debe obedecerle. La voluntad es ahora el centro del espíritu: hay que someterla a prueba. Panteísmo e idealismo, si la voluntad no sale airosa, se convertirán en dos simples cobardías del espíritu impotente para alcanzar la verdad.

La Realidad se Desquita

Mi voluntad qué puede? La respuesta surgió empapada en amargura: Nada... pero no: no puede porque no quiere poder, pero puede querer poder. Si quisiera poder querer, podría... Oh! No! Era inútil toda tentativa de remontar la asíndota de estas subsunciones infinitamente continuables.

Mi voluntad nada ha podido. Yo he sido impotente, pero sé que otros han domado el mundo: santos y fakires, esos familiares del milagro — la aparente ruptura de las pretendidas leyes naturales — han demostrado que la voluntad, queriendo, puede, y lo puede todo.

Y el niño florentino hecho hombre se jugó su carta decisiva. Abandonó la ciudad, como un Dios atormentado a quien asaltara la duda de su divinidad, para ir a fortalecer la certeza agonizante. A solas en su casa de la campaña toscana, obsesionado por la visión de Artephius y Cipriano, de Reuchlin y Simón, de Paracelso y Genoveva, de Fabre de Olivet y Eusapia Paladino, inicia sus experimentos: materializaciones, insensibilidad, levitación... homúnculus, palin-genesia. Nada!: la teoría del milagro era de una lógica incontrovertible, pero la realidad no quería someterse.

Un día despedazó los chirimbolos de que había esperado ver surgir la prueba que justificara su infatuación de hombre-Dios, y entre las risas despiadadas de Eliphas Levi y bajo la mirada compasiva de Allan Kardec, volvió, vencido, al mundo que había creído suyo.

La realidad era vengativa y se había tomado su desquite.

Pero Papini no Perdon

DESDE entonces, al despertarse, todos los días lo hizo con unas ganas tremendas de "fare ai pugn". Terminada con *Pragmatismo* su especulación filosófica, inicia la época de las polémicas formidables contra todo el mundo, contra todo el arte, sin aliento ni vida, de su medio. Se hace su culto del coraje: el coraje de ser cada vez "más bufón, más ridículo, más payasesco, más loco, más maniático, más delirante, más furioso". Se embarca en todas las polémicas en que halla motivo para meter ruido, importándole tal vez poco la mayor o menor sinceridad que a ellas lleve, preocupándose sólo de remover y agitar el ambiente; "carduciano di stretta osservanza", en el recrudecimiento de su innato furor polémico se convierte en el decapita-títeres más temido de Italia y, en medio del pánico general, pulveriza la pedrería de baratillo de D'Annunzio y embiste decidido contra el pontificalismo conceptualista del napolitano. Figura en todas las escuelas de vanguardia, las defiende feroz, pero también fugazmente, para retirarse con estruendo. Y al calor de la disputa se temple su prosa hasta convertirse en la prosa más llena de vigor, en la prosa más italiana que sea dable admirar en los escritores de la península...

Hecho un "Gorgias de café que para vengarse de la certeza perdida y del orgullo humillado se divertía en disolver y agostar la fe de los demás", derribó uno a uno los ídolos propios y ajenos, sin sospechar que, terminada la obra, habría de hallarse solo, sin nadie ya a quien juzgar... Y sañudo e implacable se juzgaría a sí mismo.

Y Quiso Estar a Mano con Dios

EL hombre que quiso ser Dios se propuso vengarse del espíritu sumo yendo a des-

entrañar su misterio. Era una burla sangrienta: humillar a ese altivo Dios inalcanzable, tratándolo de igual a igual para vencerlo y someterlo hasta que implorara perdón.

Fueron los seis días de fiebre intensísima en que escribió sus *Memorie d'Iddio*. Habiendo vencido a los hombres en polémicas que no parecían ser más que la preparación para la gran disputa, se aprestó a arremeter contra Dios: era la más grande osadía de ese hombre que no quería resignarse a su derrota. Puso su espíritu en la tensión sobrehumana de los trances decisivos, y comenzó su venganza a la vez que su oculta defensa:

Quisiste ser Dios; no pudiste, pero no importa, pues no valía la pena, ser Dios. Mira lo que Dios es...

Dios tiene una sola universalidad, la universalidad del sufrimiento, cuya manifestación puede hallarse en el Cosmos, ese "discurso jamás interrumpido" que es un "anuncio ora sereno, ora doloroso: una confesión entrecortada de llanto y rechinar de dientes". Dios sufre todos los dolores, es síntesis de dolor, dolor quintaesenciado, en su suma perfección; Dios no es nada más que un espíritu atormentado por todos los escrúpulos derivantes del rabioso autoanálisis que constituye su obsesión; Dios es un Dios que sufre, se arrepiente y llora; un Dios que, habiéndolo creado todo, ha creado su propio dolor y su gran pecado: el dolor de los hombres, la creación. Y ese pecado sólo es remisible mediante el perdón de los hombres...

Ese Dios no es más que Papini pintándose a sí mismo al intentar reproducir la angustia de la conciencia suprema. Es Papini dando la explicación de su miseria y su fracaso en un pasaje digno de Pascal: "Todos vosotros habéis buscado rehuir el dolor: he ahí vuestro pecado, he ahí vuestra culpa, y he ahí por qué el dolor no ha huído de vosotros..."

Pero, exclama Dios, yo os he dado ese dolor; yo, que pude no dároslo... *Perdonadme...* — Esa era la venganza incubada al calor de la brega cotidiana contra los hombres; Dios al pedir per-

dón a la humanidad parece dirigirse a Papini y decirle:

—Tú, que quisiste ser Dios: mira cuán poca, cuán miserable cosa es ser Dios... Perdóname, apiádate de mí.

Dios implora, y como la plegaria "consiste en pedir algo a alguien que no tiene necesidad de restitución", la venganza estaba consumada.

Literatura Suicida

EN la época que él mismo señala como una de las más terribles, de las más revueltas de su vida, escribió *Parole e Sangue*, con "la volontà di tradurre in miti quasi realisti i miei vaneggiamenti ghiribizzosi piuttosto che di fare opera d'arte". Y en realidad Papini jamás se propuso hacer "obra de arte", nunca fué un escritor, un *literato*; fué siempre primero hombre, después artista. Su inspiración es el trance de la parturienta: "siente llegar el parto y no puede no quererlo" (Croce). Todas sus páginas son *sfoghi* calenturientos, rabiosos, incontenibles. Su característica es, pues, el lirismo, pero un lirismo que trasciende al Yo y se universaliza en la potente objetivación del genio.

Su literatura es como aquellas cartas de amor verdaderamente apasionadas, de que habló Maupassant: más peligrosas para el que las escribe que para el que las lee; es una literatura suicida. En toda ella arde la desesperación del *último cristiano* — el protagonista del relato que cierra el libro citado — arrojándose por la ventana después de matar al cura y a la fámula.

¿Cosa volete da me?... ¿Qué queréis de mí?... La lamentación neroniana ante la turba ciega y obtusa le arranca siempre el mismo grito; le arranca siempre *parole e sangue*, la imprudencia de la multitud que va a quebrar las ramas del árbol en que se alberga su alma de suicida, su alma gemela a la de Pier della Vigna.

Si della scheggia rotta usciva insieme parole e sangue...

(Inf. XIII—43)

Parole e sangue fué escrito cuando Papini hizo la experiencia del pragmatismo: de ahí el tormento de esa literatura...

Antimismo

EL pragmatismo como sistema teorizaba y no podía no valerse del concepto; Croce tenía razón: la religión es mutismo, puesto que pertenece al espíritu práctico y no al teórico. Después de hablar de la experiencia religiosa, había que vivirla, que *hacerla*. Pero toda la teorización previa era un germen nocivo: por dogmática que fuera llevaba implícito un reguero de dudas: ninguna fé más atormentada ni de mayor propensión herética que la del profesor de teología; ninguna fe más consolidada que la del creyente "porque sí". Fe conceptual (artificial, ficticia) la del primero, fe vívida (orgánica, substancial) la del segundo.

Papini creyó poder y quiso poder, pero no pudo. No basta, pues, creer y querer para poder... Resultaba así necesaria la revisión del pragmatismo adoptado y propulsado.

El hecho mismo de creer es ya una forma de manifestación de aquella fuerza que tenemos creencia de poseer; es, pues, una prueba de que la poseemos, en parte, antes que la fe. "La fe carece de poder creador directo, limitándose a suscitar acciones que transformándose en hábitos crean a su vez otras acciones y otros hábitos modificaciones de los anteriores". No salimos, a pesar de todo, del *abêtissez-vous!*.... Y el pragmatismo es una mistificación.

Rechazado éste, ya nada quedaba por tentar pues se habría llegado al punto de partida; pesimismo, impotencia. Hubiera sido necesario recomenzar!...

No. Paralela nente a la especulación filosófica se iba desarrollando el proceso del descuido del tercer *aspecto* de la personalidad ahogado en el entrevero del bregar diario en que estaban empeñadas la inteligencia y la voluntad. El sentimiento, cansado de su sumisión, tiene la viara-

za de hacerse oír, y hasta intenta convertirse en dueño absoluto del espíritu. El sufría las repercusiones de las tentativas especulativas y volitivas, condenado a pasividad, pero moldeábase al calor que por reflejo recibía.

Papini ni siquiera le hizo el don de un amor. En él, como en Carducci "la donna restó in margine alla sua vita, non Beatrice ma neppure Tormentatrice". Apenas si el amor pasó por su espíritu como algo que le terminara por convencer de *Los inconvenientes del buen corazón*. A ello—¿por qué no decirlo? — contribuyó grandemente la fealdad de su cara — recuérdese la descripción que hace Prezzolini, — acentuada por la expresión estúpida que le prestaba el esfuerzo de los ojos miopes.

Vivió sin amores. Apenas si puede exceptuarse el cariño grande, sí, pero fugaz, de uno que otro compañero de infancia y de ensueño, como el Giuliano que inspiró las más hermosas páginas de *Un Uomo Finito*. "Yo he permanecido solo, y no amo a nadie, ni siquiera a mis recuerdos: los escribo para librarme de ellos". Papini fué siempre un *envenenado*, a pesar de todo lo que se diga para demostrar lo contrario: envenenado, porque pobre y solo; solo, porque pobre y envenenado; pobre, porque envenenado y solo. Fieramente orgulloso, quiso vivir para sí, y no permitió que nadie entrara en su vida "ni vestido de esclavo".

Toda su sensibilidad recibía pábulo, pero nunca directamente: se acrecentaba por lo que buenamente le dejaban los ogros de la voluntad y la inteligencia. Si por éstas fué un formidable hombre de acción, por aquélla un contemplativo. El Tenorio — hombre de acción en función de su emotividad — hubiera sido, en Papini, un absurdo; el muchacho florentino no sabía de celos y cariños que no fueron celos y cariños intelectuales: "Quisiera hacer comprender que la pérdida de la fe o la conquista de una verdad metafísica son acontecimientos tan trágicos y dramáticos como la fuga de una amante o la conquista de una dama. Quisiera hacer compren-

der cómo esta más profunda y misteriosa vida del espíritu, hecha de ideas absurdas, de problemas insolubles, de dudas extraordinarias o de certezas inexplicadas, esta vida que no es de todos, pero que es más intensa y más elevada que la de todos, esta vida que parece tan fría y silenciosa puede estar por completo embargada de pasión y de heróico furor, de intrigas y de traiciones, de sorpresas y de milagros, de aventuras maravillosas y de *soluciones inesperadas*".

¿En última instancia, en la vida del espíritu, se trata de *saber*? ¿No "se trata de sentir, de intuir, de gozar, de amar?...". Era la aspiración que, por "antimismo", lo llevaría a ser distinto de como era... Ahí estaba la campaña toscana de su infancia: ¿no se podría volver a ella?

La reacción, o, mejor dicho, el regreso, la vuelta se efectúa en un desborde de amor a la naturaleza, amor que más tarde — ya realizada la conversión — llevaría al florentino a hacer una edición comentada de *I fioretti*.

Resurge en ese amor el panteísmo inicial. Con idéntico punto de partida se comenzaba un nuevo ciclo. "Cuando hablo de la campaña entiendo... un abandono, aunque sólo sea ideal, de las costumbres y las concesiones ciudadanescas y cerebrales, de los libros y de los conceptos, de las polémicas y de las discusiones, de los aires catonianos, censorios, puritanos y revolucionarios, para volver, como niños, a extenderse en tierra, sin preocupaciones, a mirar con serenidad el gran cielo sereno, a escuchar con amor al ruiseñor que repite su melodiosa y amorosa frase". Eso dice en *Maschilità* — ¡hombría! —; la contemplación mística del universo — alguien ha dicho que la actitud más estética es la del hombre que contempla; podemos agregar que es la más viril — restaura el espíritu. La naturaleza devuelve el vigor corporal al florentino, que en la campaña *vive*: en el trágico cotidiano de las martingalas ciudadanas, en la decantada

acción jamás se vive, y apenas si se está en un continuo y doloroso *deseo vivir*.

Pero el vigor físico adquirido, el equilibrio orgánico no hace en definitiva más que prepararlo mejor para el tormento que implicará la reanudación de la a pesar de todo añorada *bre-ga*.

Estamos, sin embargo, ante un misticismo inobjetable. *Maschilità* termina con estas palabras: "El filósofo verdadero, el filósofo máximo *es aquel que calla*, aquel que persigue de verdad en verdad una síntesis siempre provisoria y sustituible, que crea, de sistema en sistema, una complicación siempre menos superable, y ve en la negación misma algo que tiene necesidad de ser negado; *el pensamiento puro es indecible como la poesía más celeste, como el éxtasis más divino, como el Dios inefable de los místicos*".

Si el conceptualismo quiere condenar a silencio a la actitud mística, ¿qué puede objetarse ya si el místico reconoce que el filósofo máximo es aquel que calla; si reconoce que "escribir un libro está demasiado en contraste con la humildad profunda, con la renuncia absoluta que es necesario poseer para ser místico completo?...".

Papini, consecuente con esas afirmaciones expresas del más puro cuño místico, reduce notablemente su producción. Fué esto en el año 15, cuando ya había sido lanzado *Il tragico quotidiano*, *Il crepuscolo dei filosofi*, *Il pilota cieco*, *Memorie d'Iddio*, *Vita di nessuno*, *Parole e Sangue*, *24 cervelli*, *Un Uomo finito*, *Pragmatismo*, *Buffonate*, *L'altra metà*.

Sin embargo, ni aun en esta su manifestación segunda de amor y respeto infinitos ante el espectáculo del universo, admite todavía — definitivamente, no la admitirá jamás — la vida de quietismo contemplativo. Sigue odiando el reposo y la beatitud, sigue odiando a los tranquilos: "vuestra felicidad es tal que asusta, y yo tiemblo por vuestra vida futura, porque el cielo no fué prometido a los beatos de la tierra".

Faltaba *Stroncature*, faltaba *Testimonianze*.

Futurismo en Fechas

PAPINI reconocía como precursores del futurismo a Voltaire, a Baudelaire, a Leopardi, a Mallarmé... a Nietzsche; endilgaba, en cambio, a la genealogía de Marinetti los nombres de Rousseau, Hugo, Zola, Verhaeren... D'Annunzio. Es decir, Papini jamás creyó en Marinetti; futurista, sí, lo fué... durante *tres meses*: en febrero de 1914 abandonó el futurismo declarando que su *spiritaccio* laico no quería dejarlo en paz; ¿y cuándo se hizo futurista?: en Diciembre de 1913. Había, a principios de ese año, elogiado el futurismo, porque veía en él un coraje y una voluntad febriles, pero declarando que no era futurista; terminó por serlo — si lo fué — porque el futurismo era agresividad, porque su unidad consistía “en una especie de impulso sentimental de redención, más bien que en un conjunto de teorías fijas”. De ahí que considerara su *Crepuscolo* como un ensayo de filosofía futurista; pero búsquese, en la treintena de obras que escribió, una sola que sea futurista, y no se la hallará.

Tres meses, apenas, le bastaron para convenirse de que el movimiento no conducía a nada substancial ni proporcionado con la teatralería de sus secuaces. Más adelante, en Febrero del 19 explica su *futurismo*: “Como todas mis otras experiencias, contribuyó a refrescar mi espíritu, y benefició, creo, al futurismo mismo”. Y no tardé en abandonar la farsa, retrayéndome “a trabajar solo, como antes, dejando que los agrios muchachos desocupados y sin ideas se alistaran en el confuso ejército”.

Dos Experiencias Mas

PAPINI fué modernista, como era lógico, dado su pragmatismo. Trabajó en Fogazzaro y con Prezzolini.

Fogazzaro volvió a la ortodoxia, Prezzolini se

convirtió al idealismo. Papini siguió... experimentando.

Papini hasta fué sindicalista!

A Través del Dolor

VIVIO todas las experiencias de su época, en busca de la verdad. Era necesario hallarla para aquietar la mente atormentada. La verdad carece de utilidad ulterior, pero tiene utilidad en sí, en la coherencia del funcionamiento lógico que la logra. Acallada la inquietud derivante del desacuerdo de la razón consigo misma, tal vez se lograra la paz definitiva.

Y si así no fuera, si el hallazgo de la verdad ni siquiera significara esa utilidad en sí, poco importaría. “Que la verdad sea inútil no es razón para rechazarla; y que sea triste es razón de más para buscarla”.

¿Por qué rehuir el dolor? El hecho de ser materia consciente no otorga al hombre el derecho a la felicidad. La característica esencial de la vida considerada como principio de progreso, como germen de contingencia, nuncio de una libertad remota ideal, es la tendencia continua a la superación. El hombre es materia sometida al mecanismo, pero es espíritu, libre o deseando ser libre: es la doble forma, adherente e inherente, de Tomás, que implica por un lado la causalidad fenomenal, y por otro la libertad moral, de la oposición de las cuales surge la sola posibilidad de una libertad restringida. El imperativo tiende a ser categórico, pero no puede dejar de ser hipotético: la superación de éste, ésa es la vida y ése es el progreso.

Vida, progreso, significan dolor. Cuanto más aceleradas sean las gradaciones del ascenso para superar ese dualismo substancial humano, tanto más dolor habrá que experimentar; cuánto más lejano el ideal a alcanzar, tanta mayor aceleración para llegar a él. Y si ese ideal se coloca en lo desconocido, en lo infinito, en las regiones del espíritu puro, tanto mayor el vér-

tigo que dominará al que intente la consecución de lo que no divisa.

Pero debe comenzarse por superar la inmanencia, el subjetivismo egolátrico. No puede salirse de la conciencia, cierto, pero ¿no existe una posibilidad de *objetivación* de sus hechos? La conciencia crea, y nada impide crear un ente superior que adquiera vida propia y extraconciencial: como los hijos, que no por ser engendrados por los padres dejan de existir con éstos. Si ese ente *trascendente* se impone como necesidad *universal* y adquiere *personalidad*, tendremos Dios; y la sumisión al principio director que posea esas tres condiciones será la que obligue a un más rápido aceleramiento de ascensión.

He ahí descubierto un nuevo campo en que tal vez pueda hallarse la verdad, pero no la verdad fría del conocimiento puro, sino la verdad *integral*: verdad lógica, adquirida por el hombre en calidad de sujeto cognoscente, y verdad vivida, experiencia, comunión, KOIMONIA, (no ya simple forma de conocimiento intuitivo—mero antecedente del lógico).

Sólo alcanza a saberse aquello que se conoce y se *es*. Del dolor ageno, por ejemplo, yo no puedo afirmar que poseo la verdad, sólo lo conozco como objeto de mi conocimiento; pero de mi propio dolor tengo verdad plena pues es objeto de mi conocimiento en cuanto *sé* que sufro, y es objeto de mi experiencia en cuanto *siento* que sufro. Por eso "para los creyentes los conocimientos más seguros son aquellos que se refieren precisamente a cosas de que los otros reconocen no saber nada"; y es porque el no creyente está en la situación del ciego a quien se le quisiera explicar qué *es* lo rojo: el ciego podrá argüir que no existe conocimiento que no pueda ser expresado, pero queda el recurso de contestarle con el formidable argumento de San Agustín...

Sólo cuando el espíritu advierte que tan verdad como lo que piensa es lo que siente, encuentra el camino. (Hablamos sin cesar de la unidad del espíritu, pero procedemos siempre co-

mo si las *facultades* en que por comodidad didáctica lo hemos dividido correspondieran a la realidad. Entonces se vuelven repetidos aquellos momentos que atravesaba Papini: "Siento acudir a mi boca palabras que jamás he dicho, y siento quemarme el corazón pasiones que no tuve nunca, y exaltarme el alma entusiasmos imprevistos por cosas que antes no comprendía... En contacto con las cosas, en comunión con Dios... ya no hablo yo en aquellos momentos, sino que alguno habla en mí en voz alta, y parece que dentro de mi corazón se abre una fuente que corre lejos a aplacar la sed de los peregrinos de todos los caminos".

Ahora el universo es pensado y vivido; ahora la *comunión* le descubre una nueva perspectiva. La naturaleza se enriquece deslumbrando al espíritu que vuelve al culto apasionado de lo circundante. El paisaje ya no es un espectáculo pasivo, ya el espíritu no puede limitarse a *contemplarlo*; ahora la naturaleza habla, habla con "una voz que repite insistentemente ciertas preguntas... una voz desesperada, cansada que invoca e implora de nosotros una respuesta". La naturaleza es el poema en que nos habla la divinidad: "Las estrellas fueron mis versos, los sistemas solares mis estrofas, y los fieles cometas los imprevistos ritornelos de un canto sin fin..." (Esto le hacía decir a Dios en las Memorias). *Natura latrat*.

La vida ha reivindicado sus derechos, no sin antes convulsionar al espíritu, cumpliendo con el que parece ser su lema: *Nemo me impune lacessit*... Basta ya de argumentos onto-teológicos. Ha llegado el momento en que se comienza a estar poseído por "aquella luz interior que envuelve y revuelve el intelecto de los *filosofantes*".

Razón y Fé

SE iba a efectuar el salto presentido en la desesperación del escéptico: "el escéptico es en definitiva un creyente, ya que no se contenta con las verdades fáciles y comunes;



en él son más probables, por contraste, aquellas crisis llamadas conversiones, en las cuales, del fondo de la más completa negación se salta a la más absoluta afirmación". Ya los mismos procesos mentales interesan como procesos vividos y no sólo como sistemas apersonales de contextura lógica. Antes el pensamiento era la "marionette" que no concibe al titiritero y se cree libre: ahora se humilla, pierde su infatuación y abandona las demostraciones rigurosas y absolutas.

La verdad es una y por lo tanto inmutable; esta convicción lleva a desechar la verdad científica, restringida y condicional, susceptible siempre de modificaciones y rectificaciones; la ciencia excluye aquello que su impotencia no puede explicar: los primeros principios, las causas finales... El dogma religioso, rígido e incommovible, ofrece mayor conformidad al espíritu ávido de desentrañar la verdad absoluta del ser y del mundo; y por último, la religión nos hace vivir la verdad, la ciencia nos la *enseña*.

Papini, ese "sinistro camaleón de la Zoológica del espíritu" — como se califica en el jugoso ensayo de autocrítica que cierra *Testimonianze* — no podía conformarse con la ciencia, con la filosofía, que, "tal cual está constituida hasta ahora, podrá bastar a los hombres que no se proponen efectuar grandes cambios en el mundo, sino más bien adaptarse a las cosas que existen". El mísero papel que Croce atribuye a los pseudo conceptos — los matemáticos sirven para "numerar y contar" lo conocido — era extensivo a toda la filosofía. *Del futuro non si da conoscenza*: he ahí la confesión de impotencia! El espíritu, que se siente actor, que no ha renunciado a sus tentativas de dominar la realidad, que es voluntad — y la voluntad sólo se concibe en función del futuro — no puede detenerse ante él, pues lo sabe rico de la infinita virtualidad de lo posible, de que el pasado carece... Por algo uno de los más vibrantes discursos de la fugaz campaña futurista de Papini, estaba dirigido *contra Roma y contra Croce*.

El espíritu formula la oración fúnebre del pa-

sado y quiere cruzar el limen del misterio: "Abajo las metafísicas y bienvenidas las religiones. Aquéllas nos dan los áridos contornos conceptuales del mundo; éstas nos ofrecen las perspectivas cálidas y reconfortantes *de vidas que no pueden ser interrumpidas*, de valores que no puede ser negados..."

Quiso ir a Dios (quiso ir, luego ya había ido a él: "Console toi, tu ne me chercherais pas, si tu ne m'avais trouvé"). ¿Cómo?: a través del evangelio, despojado ya "de la petulante animosidad volteriana de los primeros años". La lectura de los episodios cristianos era alternada con la de los clásicos orientales. ¡Y cuánto no habrían de poder coadyuvar a la obra el optimismo de Confucio y la saña implacable de Lao Tsen, el dragón de fuego!: Tener poca fe — advertía el Tao Te King — es no tener fe!

La fe se lograría pues ya no se tenía miedo de responder a la razón con la sublime frase atribuida a Tertuliano. Faltaba la esperanza, pero ésta era sospechosa de utilitarismo pragmático. La filosofía estaba viva todavía y acudía al refugio que le había reservado Montaigne: No me deseches, — parecía gritar — yo te preparo a morir; yo te enseño ahora que "si puedes ver claramente tu infelicidad y tu destino y puedes contemplarlo sin espanto y casi con entusiasmo, significa que tu grandeza te coloca por encima de todo, y que entonces vale la pena vivir, aunque más no sea por gustar cada día *el sabor de la muerte sin villanas esperanzas*".

Había que seguir adelante. ¡Apenas si había sido superada la *fría serenidad* de Marco Aurelio!

Escrúpulo y Desprecio

SI, como dice Boutroux refiriéndose a los espíritus religiosos, "la reflexión sobre sus propios actos, sobre sus pensamientos, sobre sus secretos designios los aflige de una enfermedad cruel entre las crueles: el escrúpulo", y si en ellos "el apetito de la religión se manifies-

ta por la inquietud, el descontento consigo y con las cosas" ¿quién más predispuesto que Papini para convertirse?

Nadie ha llevado el espíritu de autoocrítica — que los más rehuyen por la apariencia esterilizadora que reviste — más lejos y hondo que Papini; nadie como él ha experimentado la extraordinaria voluptuosidad de la franqueza consigo mismo. Ante *Un uomo finito*, todas las confesiones, desde las rastreras del ginebrino hasta las cínicas del gran artífice de Florencia, parecen tibias autodefensas; ninguna está poseída del desgarrador tormento que dictó las páginas de Papini: Rousseau puede despertar en los espíritus abúlicos simpatía y en los pulcros suscitar asco Cellini, pero nada en ellos consigue *desesperar* como ese relato apasionado de las vicisitudes de una inteligencia extraordinaria en busca de solución para los más arduos problemas, vicisitudes analizadas con el calor y la vehemencia de quien ni se siente acabado ni necesita conmiseración, sino que atraviesa aún crisis dolorosísimas y se sabe aún con vigor suficiente para inmergirse desafiante en el torbellino de la vida activa. La desesperación, esa desesperación que "a los veinte años es una necesidad", esa desesperación que lo llevó, tal vez, como al *Ultimo cristiano* a emborracharse a solas, encerrado en su cuarto, subsiste cuando está por alcanzar la fe, aunque es muy otra que la producida por el contraste con el estrecho medio en que hacía sus *Stronature*.

Y Papini experimentaba también hacia sí mismo un profundo desprecio ("de una sola cosa estoy orgulloso: del sincero y profundo desprecio que tengo por mí mismo") que le hacía luchar contra su propio espíritu.

Desprecio hacia sí mismo, desprecio hacia las cosas... En definitiva lucha ininterrumpida: contra él o contra las cosas, poco importa, siempre lucha. Por eso toda la obra de Papini tiene un inconfundible sello personal e individualista, está casi toda escrita en primera persona.

La Misión Encomendada

CONCLUYÓ entablando la lucha decisiva contra sí mismo. La lucha contra los hombres y las cosas es siempre lucha en un espíritu, está siempre en función del Yo que lucha. Pero el Yo, vuelta a vuelta cobardado por *algo* en su acción volitiva, termina por sobrecogerse y experimentar una profunda sensación de respeto ante ese *algo*; respeto — "sentimiento intelectual", "fe racional" como le llama el filósofo de Königsberg — que constituye la base de la religiosidad.

El Yo, en seguida de su endiosamiento, se siente *sumergido* en algo superior, y, aunque al principio se obstina denonadamente en hacer subsistir sus conquistas, cede luego a medias considerándose *parte constitutiva*, y admite una especie de panteísmo espiritual, para terminar doblegándose definitivamente.

Ya la misma vida pierde su valor, delegándose en el principio supremo, hasta el punto de que la visión de su supresión próxima deja de aterrorizarla: "el sentido de la muerte, como el de la vida están en la muerte y solamente en la muerte". Es entonces cuando se advierte, mejor, se sospecha que la niña que hacía su ramo de flores para ofrecérselo a la *Madonna* era la única conocedora del "para qué" de la vida: Vivía para prepararse a la muerte.

Pero, ¿se vivirá *para no vivir*?... ¿No habrá algo que realizar, sino para nosotros, para alguien, encomendado por ese mismo *alguien*? ¿No afirmaba el espíritu que "naciendo nos hemos comprometido a realizar una obra" y "¡Ay del que no la realice!"?

Papini se creyó siempre destinado a "conducir la especie humana de la bestia al hombre y del hombre a Dios; inaugurar una nueva época en la historia del mundo: fijar la égira mística de la humanidad".

El Compás de Espera

El. Yo vencido, experimenta hacia sí todos los desprecios, la exaltación de los cuales conduce a la invocación del dolor que ponga a prueba el temple alcanzado: "Caigan sobre mí todos los dolores y os mostraré quién soy". Palpita todavía el orgullo del que se siente profeta, pero germina el ascetismo: "Si ascetismo quiere decir rebelarse a ciertos instintos bestiales y crear en nosotros hábitos superiores — exclama en *L'uomo Carducci* — entonces la humanidad en sus mejores individuos y momentos fué ascética, es decir, cristiana". Y se aspira al sacrificio y a la santidad: "quien por lo menos una vez en su vida — dice en la misma obra, que es su obra más sana — no sintió deseos de ser santo, es un puerco". Cuando se siente "el cuerpo ensangrentado y la lengua más suelta "es dable emprender el camino hacia el verdadero destino". ¿Qué falta? La súbita luz que destaque los contornos de las aspiraciones borrosas por la bruma interior. Se tiene, sí, el deseo vehementísimo de esa luz: "quiero una certeza cierta, aunque sea una sola; quiero una fe indestructible, quiero una verdad verdadera, aunque pequeña, aunque mezquina: una sólo!, pero una verdad que me haga palpar la substancia más íntima del mundo". Creer era una necesidad imperiosa para descifrar el misterio del tremendo proceso; necesidad, y voluntad ahora robustecida tras el fracaso en la experimentación objetiva. El pragmatismo no le había enseñado a hacer milagros en la naturaleza, pero le había conducido a realizar su propio milagro; había fracasado al querer destruir la creencia en el rígido causalismo universal — ¡la mesita giratoria era tan poca cosa! — pero había hecho vivir una experiencia fructífera: las prácticas ocultistas y medianímicas no son factores despreciables en los procesos de conversión. De él se había partido y se llegaría, a pesar de su fracaso exterior, a la fe en ese buscado principio trascendente y personal...

Cuando en la búsqueda desesperada por todos los campos de la especulación nos hallamos ante el tajo insalvable de la duda, terminamos por ser presa del vértigo. Y en el arremolinamiento de las cosas, al que corresponde el de los sentimientos y de las ideas, llegamos a aprehender nociones inalcanzables en la calma del razonamiento. Rojo el espíritu por el fuego interior, está más que nunca predispuesto a la fusión unitaria que es su esencia.

Frente a la revelación del enigma se produce el compás de espera en que se clarifica la umbrosa conciencia hasta adquirir diáfana luminosidad.... Y una figura de hombre doliente — siempre en secreto amada — surge de las sombras y adquiere poco a poco nitidez de contornos: es la figura nimbada del más divino de los hombres, aureolado de claror nunca visto, que obliga al florentino a cerrar los ojos y llevarse a ellos las manos trémulas de inquietud desconocida.

L'homme N'est Grand Q'ua Genoux

Y aquel "hijo de padres ateos, bautizado secretamente, educado sin sermones y sin misas" se encaminó una mañana a San Marcos. Desde entonces día a día penetró a la basílica, extraviados los ojos llenos de asombro que en la penumbra de las naves buscaban la luz...

Una noche de invierno las campanas lo despertaron: había sonado la hora: "acudió a mis labios, sin saber por qué, el Ave María que ya no decía desde hacía tantos años, y que creía no poder recordar hasta el final..."

Ya Jesús se ha hecho carne de su espíritu.

Sale en busca de los hermanos en fe y al no encontrarlos, el eterno *stroncatore* vuelve a hacerse oír: *¿Dónde están los cristianos? ¿No hay cristianos!* La queja tuvo respuesta: era la del ferviente devoto que ascendiendo de rodillas la Santa Scala había, algunos años antes, dejado abajo su *cadáver*: ese mismo cadáver que toda-

vía arrastraba Papini penosamente, el cadáver insepulto que requería ser abandonado en las torres del silencio del espíritu para ser devorado por los buitres. Era la voz de Giuliotti, que descendía de lo alto como una imprecación de patriarca, estremeciendo al florentino: Tú tampoco amas a Cristo, pues no eres católico, y no siéndolo no puedes "comprender ni sentir el cristianismo". "Tienes que aprender a hacerte la señal de la cruz, aprender a arrodillarte... aprender, en fin, a combatir únicamente por la verdad de la Iglesia, que es la verdad de Dios". Queda todavía en tí el estúpido racionalista malabar del sofisma, imbuído por todas las mentiras; sólo serás cristiano cuando te hayas convencido de que es más fácil dudar de nuestra existencia que de la fundación de la Iglesia por obra de Cristo". Has de imponerte ese deber, y esperar: todavía no ha llegado en tu vida la noche divina que Benedetto transcurrió en el Sacro Speco. Tú, antes de ponerte a la obra que te sé encomendada por el padre, has de sentir tu cuerpo entumecido bajo la nieve y tus vísceras removidas por el borborigmo de la gracia. "El mismo sacerdocio parece estar a la espera de una gran voz católica que lo llame al triunfo o al martirio. Pero antes es necesario que caigas de rodillas: hazlo!..." "¡Tú serás el Veuillot de Italia!"

Es p a n t o s o

Canto de Amor

Aquel "astroso vagabundo sin timón" de otra, que no tenía la piedra de una certidumbre sobre que reclinar la cabeza, que no tenía ni un trozo de mundo a qué aferrarse", comenzó pacientemente la obra a que se sintió destinado. La ruda voz amiga, constriñéndolo implacable, le impuso la labor entrevista en crisis anteriores, a las que se refería cuando exclamaba: "No creía en Dios, y sin embargo, me sentía por momentos como un Cristo que debiese a toda costa empeñarse en otra redención; no creía en la

providencia y sin embargo me veía en el futuro como el Mesías y el Salvador de las gentes. Eran voces que me hablaban dentro: eran voces subterráneas que parecían venir de otro hemisferio, de otro planeta".

Era necesario comenzar por la evocación—en acción de gracias — de la figura de Dios hecho hombre: Sería, a la vez que el primer acto real de contricción, el primer propósito de enmienda valedero.... Había que revivir una a una las páginas del Nuevo Testamento hasta sentirse posesionado por la sublime locura de la cruz. Nada de la placidez enfermiza del que Eça de Queiroz llamara acertadamente "dulce Vicario de Nuestra Señora La Razón". La evocación tenía que ser ruda e impetuosa, para sacudir a los hombres: era necesario para ello escribir un libro cálido y agresivo; había que desechar los libros escritos "sin pulso, sin fuego, sin tumulto de alma". Había que hacer un libro *de piedra y no de miel*.

Así escribió la *Storia*: el canto que sentía germinar desde la adolescencia: aquel "canto contenido", aquel "canto más respirado que dicho", "más presentido que manifestado", el canto que no quería cantar. Aquel canto que sería "*un espantoso canto de amor*" (*Cento Pagine di poesia—C'è un canto dentro di me...*)

El reconocimiento al padre, Abba, sería luego el pórtico triunfal abierto en la roca del mundo por la férrea mano del *Omo Salvatico*.

Conclusión

PAPINI morirá católico: de otra manera no se explica que el autor de *Tizzi e fiamme* sea su colaborador.

Atribuir la conversión de Papini a chochez es ridículo: Papini nació en 1881.

Acusar al florentino de haber hecho un buen negocio — ¡ha dolido que la Historia rindiera medio millón de liras! — significa ignorar que Papini vivía espléndidamente desde hacía años, con el producto de sus obras.

Acusarlo de deseo de popularidad es pueril: de haber muerto a los veinte y cuatro años tan sólo, Papini habría pasado a la historia de la filosofía por sus estudios sobre pragmatismo (a esa edad debía escribir un volumen pedido por el editor Alcan, que habría de ser prologado por Bergson—de quien, como de Berkeley, fué traductor; — William James dedicó un ensayo al estudio de Papini). Recórrase la enorme lista de sus obras y la más enorme aún de revistas y periódicos — italianos, franceses, ingleses, norteamericanos, españoles, rusos, austriacos — en que colaboró... Y no se olvide que en 1902 (!) ya le escuchaban auditorios como el de la Sociedad Italiana de Antropología.

Conviene además, como dato ilustrativo, leer algunos de los artículos del *Dizionario*, entre ellos *Abiura*. Y sería provechosísimo volver a su artículo "*dov'è il volta faccia*" (pág. 53 de *Esperienza Futurista*.) Piénsese, además, en la producción posterior a la *Storia*: un tomo, de 550 páginas, del *Dizionario*, una *Antología della poesia religiosa italiana* — en que figuran antiguas composiciones desenterradas de infolios desconocidos, por él descubiertos, — una edición comentada de *I Fioretti*, otra de Manzoni; sigue, en fin, trabajando en su *Dizionario*, en una

Historia de la Virgen, y en otra obra que se titulará *Pane e Vino*.

Recordar las anteriores experiencias de Pápi ni y esperar la retirada ruidosa, es lo que todos hacen. Conteste a ello Borgese. (*Tempo di edificare*, pág. 133): "El cristianismo existe desde hace dos mil años y no da señales de pasar de moda. *Non é mica il futurismo o le parole in libertà*".

Y, concluyendo, a los admiradores de la psiquiatría, que no se olvidaron del ingreso de Huysmans al convento de Legouvé, — ignorando que el catolicismo de éste, como el catolicismo esteticista y vergonzante de Barrés, estaba en gran parte motivado por el fasto ritual, elemento ajeno por completo al caso de Papini — a los admiradores de la psiquiatría, pueden sí, serles suministrados algunos datos que corroboren la hipótesis de que Papini es un vulgar psicópata: La siguiente frase suya, muy anterior a la conversión: "¿Cómo negar algo a un amigo alienista, cuando se sabe que tarde o temprano debemos transcurrir los últimos años bajo sus curas experimentales?" Y esta otra, igualmente antigua: "Los verdaderos cristianos obedecen a las locuras".

V I C E N T E F A T O N E

Casi Bibliografía

DEJANDO a un lado sutilezas y matices, creo que los libros que estando a nuestro alcance no leemos, podemos separarlos en dos montones: aquellos cuyo contenido decididamente no nos interesa y aquellos cuya índole se nos aparece algo así como una réplica de algo ya conocido.

Estos son los más temibles por pegajosos y por zalameros. Adulando gustos y adaptándose a los pliegues del espíritu, favorecen nuestra pereza, adormecen el afán de lo nuevo y cimentan reputaciones. Que pueden estar muy bien adquiridas, pero que no están bien mantenidas. La reputación artística debe ser fruto de perenne conquista, de diario esfuerzo, de perpetua superación. Repito: el más doloroso de los plagios es el plagio de sí mismo. (¿Fué así como se dijo esto? Si no fué así, andará cerca).

Pero he aquí que hay un modo más intrincado de autocopia: copiarse a través de un modelo que no es uno mismo. Ya no hablo de los que repiten a otro, asunto "hors de la littérature". Hablo de autores inteligentes, con ideas propias — propiedad relativa por definición — que, seducidos por alguna serpiente literaria, no aciertan a librarse del maleficio.

Hubo una época en que el cisne y las princesas de Rubén, languidecían en todas las estrofas posibles; hubo otra época — el optimismo me impone emplear el pretérito — en que las greguerías proliferaban como el bacalao o el arenque. Ambas pasaron. ¡Salud!

Pero... Anatole France no pasó. La claridad de su estilo; la sencillez de su ironía y más que nada, la elegancia de su escepticismo — buen tono y ductilidad — alucinaron ojos jóvenes en cuyas retinas quedó pintado para siempre el miraje de tal maravillosa facilidad. Más refinado que los otros, su veneno era soportable sólo por naturalezas finas; en las bastas o rebotaba o se embataba. De ahí que las víctimas sean más de lamentar y que el tóxico se infiltrara hasta los núcleos de las células. Como los fumadores de opio, los estigmatizados no se consideran tales; por el contrario, satisfechos de sí mismos, continúan el gesto y perpetúan la actitud del maestro. Sus libros dejan escapar el perfume de las cosas viejas y queridas; de esas que dan a los recuerdos contextura de presencias.

Entretanto la vida galopa y pasa. Nuevos modos, nueva retórica, si se quiere; pero nueva. Los "afrancesados" cierran los ojos, se ensimisman y... lo de

Chesterton: pretenden alimentarse chupándose el dedo. Claro está: pierden las fuerzas y quedan atrás. De vez en cuando agitan, ofreciéndolos, objetos quizás preciosos. Pero... ¿a qué contemplarlos si nos los sabemos de memoria?

Por todo lo cual, algunos no leemos ya a Gerchunof y, menos aún, a Cancela. Me imagino que no les preocupa ni dos centavos.

Igualmente; gracias.

Nuestro Próximo Número

Sobre Bergson

Como lo anunciamos en su oportunidad próximamente se publicará un número especial de nuestra revista, en el que se estudiarán los diversos aspectos de la filosofía bergsoniana: contamos desde ya con la colaboración de: Carlos A. Rodríguez, Vicente Fatone, Carlos M. Onetti, Carlos A. Amaya, Jorge Luis Borges, Manuel J. Cruz, Roberto Smith, Eugenio Montes, Alberto Palcos, Moises Whonisch, Miguel A. Virasoro, Homero M. Guglielmini y otros mas. Por otra parte, nos permitimos formular desde estas páginas una amplia invitación a todos los jóvenes que quieran contribuir a la crítica del maestro francés.

Nuestro Teatro

VISITADOR ocasional del teatro criollo, el cronista ha aprendido a cruzar silenciosamente las gruesas columnas de luz de los vestíbulos teatrales, sin levantar la vista hasta las siluetas de actrices más o menos bonitas que exigen la curiosidad del posible espectador.

No es que sea escéptico. No puede serlo. El cronista ha ocupado su silla en la platea y ha contemplado con interés el desarrollo del juego escénico. Siempre ha querido encontrar algo y para ello ha gastado vanamente su vista y su oído.

El cronista ha revistado dramas, sainetes, revistas, comedias, relatos gauchoescos, etc., y ha comprobado, al fin, que el peor teatro nacional es el mejor y único teatro nacional.

Oyó hablar, hace tiempo, del *teatro honesto*. Oyó hablar, también, del *género chico nacional*, y, últimamente, insistió en sus oídos el elogio frenético de la *revista*.

En su medida, el cronista ha tratado de conocer esas manifestaciones teatrales de nuestro ambiente. Y encontró que el *teatro honesto* es una deshonesta apropiación de antiguos argumentos, personajes y sistemas europeos; la revista una reedición pavota de los felizmente desaparecidos espectáculos de *variété*, donde todo está hecho por mediocres — salvadas las perdidas carnes de las actrices... — y el *género chico nacional* un bodrio donde a veces, superando la intención grotesca del autor, logra delinearse netamente un tipo de nuestro ambiente arrabalero.

No hay una inquietud, no hay un afán de belleza superior, no hay un indicio de teatro nuevo. Pobre, mediocre, inútil, el teatro criollo no vale, en verdad, el fabuloso dinero que produce.

Pirandello, Fausto María Martini, Rosso di San Secondo, Kayser, Andreiev, el *Teatro Popular* ruso, no han servido para orientar a nuestros autores. Verdaderamente lamentable es consignarlo.

Poesía Americana de Vanguardia

Poesía del Volantín

VOLANTIN de los niños, alto, sobre los pueblos, designas tu subida.
Tulipán de papel, sujeto con humo, te caes hacia el Este.

Subí la loma, orillando el cielo.

Ah, más libre que mi alma, errante, solo.

Pasé el invierno detrás de una ventana

y un sol de rocío de repente se paró de la hierba.

De otra parte, de las ciudades, lejos, lejos de aquí.

Sin embargo, orillando el cielo, surgiste en la colina.

Bailas grave y audaz, como enfermándote.

Hermano de la flecha, asustas las abejas y trepas a tu arco de hilo.

Viento, viento sin presencia, tiendes la cuerda que sostiene el juguete y encumbras esa frágil alegría.

Mariposa sin suerte, vacilante, ante todo.

Publicas la primavera, más arriba de los manzaneros blancos.

Gota de color, flor hechiza, entusiasmo de todo.

Yo grité sobre la loma, huía lejos hacia donde arranca la campanada, donde mi amiga está con su triste sonrisa,
o más allá todavía, porque nadie me espera.

Vienes de lejos, corazón mío, y aun te alejas.

Te miro, enredado en la hierba, mirando hacia los bosques y te reconozco.

Aquí juegas, abres tu abandono en abanicos.

Sin embargo, encendida la luz, y la mano en la frente.

Para qué decir "esto fué así", "esto se ha muerto".

Es que renace de entre cicatrices la raíz enterrada.

A quién pertenece el blanco viento? Grité solo en el bosque.

Triste, libre de todos, defendiste tu alma.

Tristeza para qué decirla, y huyendo, huyendo siempre.

A tí, te asocio, compañera,
mi mujer dulce.

Era, sin duda, la que el viento quería arrastrar,
detrás de su trineo, entre mariposas difuntas.

Lejos de la colina, atajando cielo, de pronto vacilas.

Lejos, lejos y ardiendo, alto sobre los árboles.

Tulipán de papel, sostenido con humo en el viento apresurado.
Giras entre sus aspas pesadas de silencio.

PABLO NERUDA.

El Granero

BUSCANDO huevos de gallina
por los rincones del granero
hallé los senos de mi prima.

La Serenata

A GUITARRA
L tiene embobadas a las estrellas
con las historias de amor que narra.

El Rebaño

PASAN las ovejas cubiertas de lana
el pastor las sigue desgarrado y mudo.
A ellas Dios las viste,
al pastor el Amo lo deja desnudo.

El Médico

I

BARBA canosa, lustrosa levita.
Narrando sus viejas memorias
olvida cobrar la visita.

II

Acude a los enfermos de sombrero alto
como si fueran rumbo al camposanto.

Semana Santa

L LORA, la chirimía
y Jesús, por oírla, prolonga su agonía.

Mi Hermano

GORDITO, tu hinchazón
es porque no te cabe
por grande el corazón.

M í a

A LA sombra de mi chambergo
hago la vendimia de sus besos.

Por las callejas solas
el Otoño nos sale al encuentro.
Siempre
nosotros pasamos sin verlo.

Ella tiene en sus ojos de almendra cautivos
los horizontes marinos.

Su corazón de música es el puerto
para todas las naves de mi ensueño.

Y será en su alegría
que beberán el agua de tristeza
mis versos y mi vida.

Por no quebrar su imagen reflejada
es una charca muerta
mi alma.

Y así puedo guardar el tesoro doliente
de su frivolidad y su elegancia.

Cuando se marche
se irá mi juventud entre sus manos.

Mucho antes de encontrarla
todos los caminos me decían la canción de sus labios.

SALVADOR REYES.

C r u z

LA TARDE está colgando sus lámparas de sombra.
La tarde es una charca de silencio
y mi alma se disuelve entre sus sombras.

Pero tú, desde allá,
desde la alta torre de tu recuerdo,
como una lámpara lejana
cimbras tu luz
y a tu alrededor da vueltas mi vida

como la rueda del crepúsculo.

La noche descende, cargada de estrellas,
por los altos caminos de la eternidad;
resbala hacia la tierra
agitando su bandera negra.
Y entre todas estas cosas,
mis pensamientos son flechas
que parten y retornan a mi corazón.
Abro los brazos y me siento
crucificado en tu recuerdo.

GERARDO SEGUEL.

P o e m a

L UNA de los turistas
suave como un nido de plumas

Alas de la noche
donde canta la primavera
y dan vuelta
los ojos de la soledad

Construyo caminos
y amarro países
con el humo de los sueños

Sobre los continentes
llueve la esencia de mi fortuna

Estar aquí
y allá
pero las fronteras atajan
mis trenes revolucionarios

No obstante en el viento
echo a volar mi canción
por la ventana del Este.

Desdoblada va mi vida
hacia la cruz de los polos

¿Quién dibujará mi sombra
en los espejos de Europa?

Sobre mi corazón cae como un ruego
el perfume de las distancias.

J. MORAGA BUSTAMANTE.

H i j o

L AS ventanas cerradas
y algunas decoraciones deshojadas
La noche viene de los ojos ajenos
Al fondo de los años
Un ruiseñor cantaba en vano.

La luna viva
Blanca de la nieve que caía
Y sobre los recuerdos
Una luz que agoniza entre los dedos.

M e d i a n o c h e

S E DESLIZAN las horas
Como las gotas de agua sobre un vidrio
Silencio de medianoche
El miedo se desenrolla en el aire
Y el viento
Se esconde en el fondo del pozo
Oh
Es una hoja
Se piensa que la tierra va a acabar
El tiempo
gira en la sombra
Todo el mundo duerme
UN SUSPIRO
Alguien acaba de morir en la casa.

VICENTE HUIDOBRO.

H e c h i z a d o r a

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

H U M O S de los cielos, navíos que se van, alas de los pájaros,
todo lo que atraviesa el arco de la vida hacia ti fluye.

Hechizadora, desde el fondo de tus ojos la eternidad me sorprende
Te he querido en un huracán de cumbres, desorbitado.

De pié sobre el mundo cernido de estrellas como un ciego
solo supe alargar mis brazos a tu corazón lento de heridas.

En la suavidad de mis canas que no verán al hijo
deja que tus miradas se queden hasta que muera.

Ya nada fuera de ti me llenará de asombro
porque todo está en tus ojos y en la elegía de tus brazos.

Acércate a mí como el musgo a la tierra. Soy triste
pero nuevo constelaciones en la noche llovida de sueño.

Cíñete a mí, hechizadora. Detrás de tus hombros el día
liberta en el viento rosado su pájaro de oro.

S e m i l l a

CUANDO te sienta mía como estas rayas de mi mano
o como este latido del universo en mis pulsos

entonces ¡oh amparadora de mi día, encima de mis cumbres
encenderé la vasta hoguera de mi muerte!

Semilla que aventé llorando sobre todos los surcos,
pájaro que lancé desde la herida de mi mano,
todo será de luz como en inmensa catedral de incendio.

Y yo no sufriré por no tener un hijo
que pudo llevar la suavidad de tu voz.

Solo con tu amor, viviendo debajo de su cúpula
desenvolveré las playas de mi corazón maravillado.

En él fulgirás tú elevada sobre la campana de mis islas
que resuenan como los escudos en la lluvia de las lanzas.

Cuando te sienta mía como una cicatriz que permanece
entonces desde el huracán de estrellas que te persigue
danzaré como los mundos hasta que Dios me desmenuce.

La Hora Cero

HORA en que a los relojes les duele las 12 de la noche.

Apéndice del tiempo
mejor para las evasiones de la vida.

Segundo infinitesimal,
interminable como muchas horas cosidas unas a otras.

Punto seguido para que hinchen el pecho las distancias.

Apice de movimiento, imposible de fotografiarse,
porque con él fracasa hasta la cámara ultrarrápida.

Trampolín de la nada
en el que los minutos se paran a tomar aire,
ávidos ya de ruta.

Momento adulto, tan mayor que se sale de la cuenta,
único que hay de fugacidad permanente.

Esquina por donde dobla el día
hacia la posibilidad de otro paisaje.

Trampolín de la eternidad en el gimnasio de los orbes.

Agujero hecho en las paredes de la noche
por donde saca la cabeza un pedacito de aurora
para ver si es temprano todavía.

Medida infinita
con que descifrar la anchura del latido del mundo.

Hora cero,
sólo es verso el nacido en los brazos abiertos de tu instante.

ALBERTO HIDALGO.

Prisma

YO SOY un punto muerto en medio de la hora,
equidistante al grito náufrago de una estrella.
Un parque de manubrio se engarrota en la sombra,
y la luna sin cuerda
me oprime en las vidrieras.

La ciudad insurrecta de anuncios luminosos
flota en los almanaques,
y allá de tarde en tarde,
por la calle planchada se desangra un eléctrico.

El insomnio, lo mismo que una enredadera,
se abraza a los andamios sinoples del telégrafo,
y mientras que los ruidos descerrajan las puertas,
la noche ha enflaquecido lamiendo su recuerdo.

El silencio amarillo suena sobre mis ojos.
Prismal, diáfana mía, para sentirlo todo!

Yo departí sus manos,
pero en aquella hora
gris de las estaciones,
sus palabras mojadas se me echaron al cuello,
y una locomotora
sedienta de kilómetros la arrancó de mis brazos.

Hoy suenan sus palabras más heladas que nunca.
Y la locura de Edison a manos de la lluvia!

El cielo es un obstáculo para el hotel inverso
refractado en las lunas sombrías de los espejos;
los violines se suben como la champaña,
y mientras las ojeras sondean la madrugada,
el invierno huecoso tiritita en los percheros.

Mis nervios se derraman.

La estrella del recuerdo

naufrajada en el agua
del silencio.

Tú y yo

coincidimos
en la noche terrible,

meditación temática
deshojada en jardines.

Locomotoras, gritos,
arsenales, telégrafos.

El amor y la vida
son hoy sindicalistas,

y todo se dilata en círculos concéntricos.

MANUEL MAPLES ARCE.

T e a R o o m

EN EL saxophon de la orquesta
un negro imaginario
estrangula la tristeza.

Todos hemos perdido la nostalgia
con el mismo desdén
con que se pierde una moneda.

Hasta la ceniza
se embruja dentro de las pipas
haciendo una voltereta.
Charlamos.

Nadie se entiende.

Quién conoce el Senegal?

Hay una mujer a mi lado.

El mundo se divide
en sus ojos tan largos.

En sus pupilas nunca
anidará la tristeza.

Frente a ella
yo traigo del Africa mi ginebra
y me la bebo aspirando las arenas.

Me observa.

Advierte que yo he diluído
en el licor una estrella.

Recuerda.

Talvez ha sido romántica
y tuvo una historia ardiente
en el oasis de su tierra.

El músico negro
se hunde
en el silencio.

Ella se ha ido.

Nadie movió las puertas.

Ella se ha ido
sin volver la cabeza.

El jazz-band
sobre los espejos de humo
se arrodilla y piensa.

Yo conozco el Senegal
y
voy tras ella.

Alguien toca la tiorba
debajo de las palmeras.

Oh Dios,
oh Dios,
quién estará llorando
allá
en
Gineá...

MANUEL HÜBNER.

C e m e n t e r i o

EL HOMBRE que inventó los ángulos
en su propio laberinto
fatiga sus pasos.

¡Horizonte, curva, dos puntos
y el camino más corto!

Pero siempre dos puntos
y una distancia.

¡Si naufragásemos! Andamos
como Jesús sobre las aguas
y el camino m s corto!

y asoman mástiles
de los que ya se hundieron
en este mar.

Ciudad

CARRETES de hilo
para enhebrar la sed infinita
sobre los techos.

Huecos en la carne
de los edificios
para el dolor de adivinar el aire remoto.

El suelo se pega a nuestros pies
aunque ascendamos
como se aspira
para expirar.

Broches de sol absurdo
en la pared
como en estantes hay
vida en hojas interrumpidas.

SALVADOR NOVO.

Lumbre

Ha muerto el calendario
Engrillado de fiebre
reposa enfermo el cuerpo
Nadie sabe esta noche que existe el cielo.

El cielo es mío
A nadie arrendaré una estrella
La ventana abierta se entrega
al bullicio nocharniago
En vez de alma los niños llevan
risueña una corneta
Bruscamente
el corazón despierta
coge el gabán y el chambergó
y se dirige cielo abajo hacia la ciudad en fiesta.

ALBERTO ROJAS GIMENEZ.

Colonización

A PENAS hay un límite ilusorio
 en el vago horizonte
 para cerrar esta línea interminable de la pampa
 que bajo las ruedas del tren se deshace
 en un polvo de asfixias.

Estaciones, casas, pueblos, árboles,
 todo numerado
 y con nombres para saber como se llama.
 Pueblos que no tienen rostro
 y en el río que corre
 se desconocen al mirarse.

Pueblos que apenas son un pedazo de carne
 arrancado a la ciudad

Pueblos donde los campesinos
 tienen aun sus billetes de viaje
 y no son leños de mil años
 los brazos que se siembran en la tierra

Pueblos que han perdido el tren
 en que querían irse a cualquier parte.
 A apoyar en algún cerro,
 a mirar una cascada,
 a bañarse en el océano
 o a ahondarse en la urbe
 en un suicidio millonario.

Pueblos que por ser graneros
 no han podido ser trigales,
 cómo sienten su abandono
 cuando se marcha un anhelo joven
 tras todo lo que está lejos,
 en el tope del último carro.

E. BUSTAMANTE Y BALLIVIAN



Estas poesías fueron tomadas del Índice
 de la Poesía Americana, antología poética
 que Alberto Hidalgo compiló para la Socie-
 dad de Publicaciones El Inca.

Paul Valery y una Filosofía del Método

Consideraciones Prelimina- res: Método y Espíritu

EL acto de crear, siendo actividad espiritual que agota el contenido del espíritu, su análisis toca a la esencia misma de éste, que es la de ser actividad que se supera engendrándose a sí misma en cada momento.

De aquí la trascendencia, que en un momento dado, puede adquirir el análisis de la obra de arte, en cuanto es análisis de su generación más que de su realización. Análisis que es necesariamente autoanálisis, y retorno del espíritu sobre sí mismo; ya que cualquiera sea el camino adoptado, éste sabe, que ha de conducirlo, por todos los recodos y a través de no importa cuáles peripecias, hasta ese único país de promisión que es la propia intimidad de sí mismo.

La pasión del análisis, llevada a su extremo, embarca así la conciencia en un proceso reconstructivo inverso de su acto creador, a cuyo término se halla a sí misma; pero no ya, según veremos, como realidad sustancial, sino en su única realidad verdadera que es realidad de función. Estudiar el método de Leonardo deviene muy pronto para su apologista ferviente, penetrar el espíritu de Leonardo en su realidad más general, es decir, en su realidad universal de espíritu. Concebido el espíritu como función, espíritu y espíritu creador son términos sinónimos, sus contornos se superponen en coincidencia absoluta. La tarea del analista se profundiza así en perspectivas inesperadas, y su ambición rebota de escollo en escollo agrandándose como un eco. Deducir el método de Leonardo, así como el de cualquier otro creador potente, equivale a deducir el método del espíritu en sí, o mejor dicho, el método del espíritu universal *actualizado* en Leonardo.

Note et Digression

VIENTE y cinco años después de publicada la primera "Introduction", aparecen estas "Note et digression", que son al decir de un crítico agudo, "como el reflector potente que el artista dirige con mano experimentada sobre todas las partes de la vieja tela"... Veinte y cinco años durante los cuales el espíritu del autor se ha madurado a sí mismo, fertilizado sus intuiciones pro-

fundas, multiplicado sus atisbos, hecho instintos sus verdades; y en los que el espíritu dirigido sobre su propia actividad no ha cesado de ahondar en sus perspectivas iniciales, de construirse a sí propio sobre los cimientos de sus principios incommovibles.

Desandar la pendiente, desmontar la férrea armazón lógica de su espíritu, pieza por pieza, resorte por resorte, engranaje por engranaje, es tarea que debía tentar apasionadamente al analista exaltado. ¿El pretexto? No importa la verdad del pretexto, cuando se obedece a una necesidad del espíritu. Pero en este caso el pretexto debía ser esa admirable "Introduction a la Méthode de Leonard de Vinci", que se alza a la entrada de sus 23 años como un *Arco de Triunfo*.

Introducción a Paul Valery

JAMÁS espíritu más característico de continuidad se ha dado en la historia del pensamiento universal: no torrente que se desborda sino diáfano surtidero que se solidifica adiamantándose en su pensamiento. ¿Espíritu cristalizado entonces? Pero la dialéctica moderna ha henchido el término de intuiciones que repugnan a su sensibilidad dinámica, y a las que es preciso superar si queremos acercarnos al verdadero significado de una vida espiritual tal como aparece para Paul Valery. Cristalización sí, pero como proceso, no como estado; proceso que se llena de rico contenido vital; proceso interno e inacabable de perfección, de purificación y eliminación de todo lo extraño; tendencia a ser más él mismo, a ser más íntimamente su realidad esencial. Espíritu no cristalizado entonces, sino en perenne proceso de cristalización.

La "Introduction a Leonard" nos da inmediatamente todos los temas de *variación*, o casi todos, sobre los cuales va a aplicar después el autor su actividad espiritual infatigable. Su situación simbólica a la entrada histórica de su vida real, ilumina su situación ideal como introducción a la vida intemporal de su espíritu.

Inspiración y Análisis

PERO el análisis de la propia inspiración somete al espíritu, a un estado de acuidad crítica, de lucidez reveladora que ahoga toda vanagloria de sí mismo: "Arrivé a l'ennième coup de la partie d'échecs que joue la connaissance avec l'être, on se flatte qu'on est instruit par l'adversaire"... La inspiración deviene un estado potencial que el espíritu se crea a sí mismo, desechando toda conjunción misteriosa. La verdadera fuerza creadora es fuerza retentiva, auto-

análisis, crítica interior. La libertad real del artista es la libertad que se pone a sí misma como postulado del espíritu en su contenido integral. Libertad que se conquista trabajosamente en cada momento. Libertad en cuanto es fundamentalmente, poder de selección, no de expansión ciega e inconsciente. La libertad espontánea, implicando un estado de inercia del espíritu autocrítico, — que es el espíritu comprendido en su realidad más general — es sólo, libertad aparente; su incondicionalidad absoluta con respecto a sí misma, la libra a la dependencia absoluta del acaso. Nada que repugne tanto a la sensibilidad del autor como esta dependencia forzada de su íntimo yo creador, a las insinuaciones misteriosas de la vida profunda, que la “pérfida facilidad” gusta revestir de aureolas casi divinas. Su pasión le lleva a preferir una página “visiblemente gobernada”, a la obra maestra irreflexiva: “L’esprit nous souffle sans vergogne un million des sottises pour une belle idée qu’il nous abandonne”. Riqueza involuntaria, perjudicial, demagógica y vana. El cálculo de posibilidades es visiblemente desfavorable al éxito final. El alma del verdadero artista, es alma que combate contra lo más íntimo de sí misma, desdoblándose en “fuerzas” diametralmente opuestas, donde la inspiración embriagada de sí misma y la engañosa facilidad son enemigos internos, inconciliables, multánimes y proteicos, que ha de vencer continuamente para verlos continuamente renacer bajo sus golpes.

El análisis crítico se identifica así subconscientemente en el espíritu del autor, — fuertemente disciplinado por ese íntimo ideal de exactitud extrema que su continua intimidad con las ciencias matemáticas, ha contribuido a hacer eminente y concreto, — a lo que en estas se denomina cálculo diferencial, o al llamado, método de “abstracción extensiva”, de Whitehead, que es en realidad el método universal del conocimiento como proceso histórico.

El espíritu en bruto propone una infinidad de soluciones a cada problema estético; la tarea de la conciencia crítica es la de una continua eliminación de soluciones inexactas, que se sustituyen hasta el infinito.

Un proceso aproximativo semejante, — a pesar de su falta de fin concreto, de una posible exactitud que agote y limite su ideal de perfección, — sólo puede salvar a la obra de arte de ser una expresión del espíritu mutilado — pecado original, según el autor, de toda creación estética, — o lo que es peor aún, una simple magnanimidad del *azar*: nos plus grandes lumières sont intimement mêlées a nos plus grandes chances d’erreur..., et la moyenne de nos pensées est, en quelque sorte insignifiante”. Sólo la conciencia, que es el yo en su realidad más íntima y absoluta, es susceptible de ejercitarse y perfeccionarse. Con ella tocamos ya una realidad espiritual verdadera. Y su idealidad funcional se identifica a la realidad general del espíritu. Penetremos ahora con espíritu inda-

gador en el análisis de esta conciencia, con lo que penetraremos en la parte más sustancial e íntima del pensamiento de Paul Valery.

Una Teoría de la Conciencia

FRENTE a la variabilidad irreductible de nuestro yo orgánico; acongojado por todos los intereses; arrastrado por las fuerzas ocultas del misterio, las pasiones, las ansias de la vida y la muerte; sujeto al dolor como al placer, y a la alegría y a la tumba; a las disoluciones del sueño y de la demencia como a la suprema parálisis de la hipnosis; a las vicisitudes de la memoria y a la tiranía de las ideas que se fijan; a las desintegraciones morbosas del ser y a las superposiciones y anormalidades de la personalidad; ahogado en el sentimiento o turbado por el sensualismo; ya aherrojado en su externo, ya anarquizado por las fluencias disolutivas del subconsciente, con sus impulsos incongruos, sus violencias inspiradas, sus tentativas alógicas; o tendido a la acción y abrazado a su acto como a único soporte de existencia; cosa entre las cosas; accidente entre accidentes; "jeu de l'amour et du hasard"; que podría no ocurrir u ocurrir de muy diferente manera: Paul Valery, contrapone, en lo más profundo del yo, la *conciencia pura*, permanente e inmutable, representando un grado de realidad superior, donde las inquietudes y exaltaciones de la vida se aplacan en *claridades subyugantes*. "Comme l'oreille retrouve et reperd, à travers las vicissitudes de la symphonie, un son grave et continu qui ne cesse jamais d'y résider, mais qui cesse a chaque instant d'être saisi, le moi pur, élément unique et monotone de l'être même dans le monde, retrouvé, reperdu par lui-même, habite éternellement notre sens; cette profonde note de l'existence domine, dès qu'on l'écoute, toute la complication des conditions et des variétés de l'existence".

Esta conciencia, completamente abstracta de todo contenido determinado, es la forma de la *universalidad* más general, el pensamiento en cuanto sujeto, norma en sí, forma vacía, *pura relación* inmutable entre los objetos más diversos. El problema de todo espíritu superior, es el de sustraer su contenido esencial a las luchas de las verdades ordinarias, absorbiéndose en la soledad metafísica del conocimiento puro; que es, no ya proceso centrípedo de las cosas al yo pasivo, sino dialéctica autónoma del pensamiento, desprendido de todo lastre de objetividad. Anulación superior del individuo en una conciencia universal, — de la que la conciencia del hombre de genio, como la del imbecil, son concreciones limitadas, similares, incidentales e imperfectas —; que marca el proceso preliminar que absorbe al espíritu ansioso de *universalidad*. Ella señala el fondo común en el que se identifican los más dispares cerebros, y la

unidad profunda donde las múltiples manifestaciones del yo temporal, se coordinan y jerarquizan. Su análisis nos ilumina, sobre el verdadero sentido y poder de la inteligencia, tal como se presenta en espíritus altamente privilegiados de universalidad, como el de Leonardo, por ejemplo, cuyo esfuerzo de superación a las contradicciones *superficiales* del espíritu, se había elevado hasta ese grado de *todopoderosa unidad*, "a partir de laquelle les entreprises de la connaissance et les operations de l'art son également possible".

Posición central, que señala el punto de más íntimo contacto con su apoloquista exaltado; y que nos coloca desde ya en el núcleo esencial de la ideología valeriana, representando la actitud ideal, en función de la que, todo el nihilismo aparente de su pensamiento, adquiere un significado positivo y creador.

Ella explica sus disgustos exigentes, como su repulsa a toda exaltación y a toda febrilidad no razonada, sus impotencias fecundas y sus disconformidades implacables, sus anhelos, sus luchas, sus largos silencios preñados, sus paciencias heroicas y sus aislamientos ambiciosos; el escepticismo clarovente de su pensamiento, como su fuerza oculta e irrestringible... Todo el proceso de su vida espiritual se resume en esta tensión a elevar su yo temporal, hasta esa unidad superior, a la vez universal como potencia y universal como esencia; todopoderosa y omnipotente.

Acto Creador, Acto Constructor

EN efecto, los fenómenos todos del universo, la vida como la muerte, el pensamiento y la acción, y la figura misma de nuestro mundo real, son, para el pensar concreto de Paul Valery, formas subordinadas, pasajeras e insustanciales, de la que la conciencia pura, posee la clave y todos los elementos de "grupo infinito". La realidad objetiva no es más que una solución, entre otras innumerables posibles, del problema universal. La conciencia elevada a una plena compenetración de sí propia y despojada de toda incidentalidad, se siente como espíritu eterna e inmutable; comprende que las cosas podrían ser diversas de lo que son, sin que ella cambiase fundamentalmente; ya que corresponde "non a un monde mais a quelque système de degré plus élevé dont les éléments soient des mondes". Ella se siente susceptible de combinaciones infinitas; y no reconoce fuerza o impedimento externo capaz de limitar su poder de realización; pues que impedimentos, contradicciones y fuerzas opuestas, son factores necesarios al ejercicio de su dialéctica constructiva, el andamiaje férreo que hace perenne sus creaciones.

En su conocimiento reside la fuerza de Leonardo como la de todo espíritu que ha sabido conquistar *con ella*, su contenido más general, y su poder de realización más absoluto. Su universalidad le permite extraer relaciones entre cosas, incidentes, y estados mentales, que escapan en apariencia a toda ley de continuidad; ella es el resorte de sus *adivinaciones inspiradas*, y de sus intuiciones precisas, a las que espíritus perezosos se inclinan a asignar contenidos extrahumanos. Inspiración que es cálculo y técnica perfeccionada como en Leonardo o en Poe, e intuiciones que son en el fondo silogismos intachables. Ella es el secreto del inventor, como el del artista, el del estratega y el del genio de acción: su unidad comprende e identifica los problemas de la composición y del análisis, del arte y de la ciencia. El valor de su acto inspirado es el de ser una *deducción lógica y estricta* del espíritu, que el espíritu lleva a *extremos intransitados*. Una salida del espíritu de sí mismo hacia un *sí mismo ideal*, que es realidad que se conquista.

El acto de crear, considerado en función de su unidad superior, deviene, para Paul Valery, acto meramente constructivo, perdiendo así su inefabilidad misteriosa. Mas donde la complejidad de los elementos, haciendo difícil e espontáneo el conocimiento de su propia función, multiplicando el número de las soluciones aparentemente posibles, oculta al artista sus propias deducciones inconscientes. Pero si la función de la conciencia no se reconoce límites en cuanto su poder de crear nuevos sistemas normativos, es inagotable, su contenido satisface íntegramente el contenido *lógico* del espíritu, que es el contenido del espíritu en sí. *Crear*, es combinar estas normas *ilimitadas*, y por lo tanto susceptibles de combinaciones *también ilimitadas*, a los elementos amorfos — irreales en sí, pues toda realidad es realidad de conciencia — del caos primitivo. Acto lógico en cuanto es inspirado — es decir, obedece a una presión del espíritu, — e inspirado en cuanto es *profundamente* lógico. Creador entonces, sólo en cuanto es creador de nuevos sistemas de orden, de nuevas combinaciones normativas, en una palabra, en cuanto es *constructor*, arquitecto de mundos ideales. Creador también, en un sentido más aproximado al concepto vulgar, en cuanto la realidad de las cosas es realidad *sólo en potencia*, antes de haber alcanzado su significación espiritual, mediante una coordinación estética, científica o pragmática.

El Problema del Estilo

Este concepto del arte en Paul Valery nos orienta sobre su posición frente al problema del estilo, uno de los puntos más originales de su persona-

lidad de escritor "Ecrire devant être, le plus solidement et le plus exactement qu'on le puisse, de *construire* cette machine de langage où la détente de l'esprit excité se dépense à vaincre des résistances *réelles*, il exige de l'écrivain qu'il se devise contre lui-même. C'est en quoi seulement et strictement l'homme tout entier est *auteur*". El problema del estilo es así un problema objetivo, casi mecánico. El artista propone, analiza, contrapesa y combina los materiales en vista de un fin ideal. "Il se sent être tout ensemble *source, ingénieur et contraintes*; l'un de lui est impulsion; l'autre prévoit, compose, modère, supprime; un troisième — logique et mémoire — maintient les données, conserve les liaisons, assure quelque durée à l'assemblage voulu"...

Trinidad indivisible del yo-uno-creador, que está en la base de toda tentativa espiritual, como la trinidad divina en la "tentativa del cosmos". La inspiración, "source", es magnificencia del acaso e "inútil de invocar como la lluvia". Diosa secundaria, corresponde más bien a la mitología que a la teología del arte. Sólo el espíritu en cuanto método, función constructiva, es susceptible de cultura y perfeccionamiento: inmaterial y universal, topoderoso y omnipresente; con él nos hallamos en la atmósfera de las divinidades superiores, y él mismo es ya una divinidad.

Todo acto, tentativa, norma, emoción, idea, imagen, exaltación oscura, se subordinan a esta idea superior del espíritu como conciencia activa, en la que se disuelven y unifican. El secreto de la prosa de Paul Valéry, es el de no ser, tampoco, en ningún momento, una realidad para sí misma. Nadie más ajeno, en efecto, al prestigio y al frenesí de la palabra. Valéry trabaja ahincadamente su estilo, disolviendo la autonomía del vocablo en la célula viva de la frase. En este sentido su ideal responde a un movimiento diametralmente opuesto al de la prosa contemporánea. Toda la evolución moderna del estilo, podría definirse, con verdad, como una *impulsión* íntima de la palabra por alcanzar una mayor vida independiente. Ella explica sus rebuscas osadas, sus tentativas anárquicas, y en los más recientes — superrealistas — ese oscuro fetichismo del subconsciente, y del vivir profundo, *alógico*, — entiéndase restrictivamente *apragmático*, — del lenguaje liberado. Posición bárbara en el fondo, demótica y romántica, en lo que tiene de superficial y no depurada todavía, por un análisis preciso de su situación frente al espíritu lógico. Valéry, por lo contrario, parece no satisfacer su afán crítico, hasta que la palabra demasiado henchida de significaciones propias, — y por lo tanto vaga e imprecisa, — no ha sacrificado lo más recóndito, sugestivo y misterioso de sí misma a la norma que la combina o a la frase que la comprende. Con esto alcanza Valéry un ideal de invisibilidad que es la

fuerza lógica y genial de su prosa. Sacrificio hecho en ideal de perfección, de exactitud extrema, de intimidad profunda, de transparencia ideológica, de organización reveladora; sacrificio que sabe que ha de redundar en beneficios multiplicados y en intereses usurarios.

Sus rebuscas se ejercitan preferentemente en el campo inagotable de la interrelación de las palabras, sus asociaciones lejanas, y sus combinaciones a la vez precisas e inesperadas. Ya hemos definido la esencia de su actividad mental como constructiva: combinar, ordenar, jerarquizar, son vocablos que interpretan, según su hondo sentir, el verdadero significado de la acción posible del hombre sobre el mundo; como el de la acción del artista sobre la naturaleza, insignificativa en sí, que espiritualiza en la obra de arte. La impresión de originalidad potente, de fuerza íntima y personal que da su prosa trabajada; proviene en el fondo de su conciencia íntima de la irrealidad espontánea de la palabra, que es sólo una *abstracción* del lenguaje, un elemento desintegrado de la frase-idea, que es la realización inmediata y lógicamente indivisible del pensamiento.

Ideal de invisibilidad, por otra parte, que es ideal inalcanzable de perfección, y por lo tanto, eterno. El ideal de la prosa de vanguardia, es por lo contrario, ideal que se satisface a sí mismo en cada solución, y que tiene que renovarse continuamente para no perecer. El primero interpreta el ideal ignorado del clasicismo, si es que el clasicismo puede alcanzar una interpretación como actitud eterna del espíritu. El artista de vanguardia, sustenta por lo contrario en sí mismo, y sólo virtualmente, su propio ideal estético, que se realiza, un poco, relativamente, en cada actualización de su arte. Ambas posiciones son dinámicas, creativas y renovadoras, y coexisten profundamente en todo verdadero artista, como dos cuerdas tendidas violentamente a un mismo blanco ideal. El ideal clásico explica su subsistencia en lo que tiene de inalcanzable. Si el ideal de vanguardia, no forjase por su parte, un ideal absoluto alrededor de cada solución temporal, el arte sería — lo que es aún hoy para el pensar superficial — sólo una sucesión amorfa de problemas sin continuidad ni coordinación histórica.

El Método como Espíritu

PERO si la palabra no alcanza, para Paul Valery, su contenido verdadero sino al disolverse en la frase que la comprende, la frase misma, carece de toda significación real, mientras no se haya desmaterializado en el pensamiento, que la absorbe sin residuo. Este constituye recién para Valery, una realidad donde el espíritu puede ejercitar su actividad indiscontinua. Pero no

es él aún, su propio espíritu. Nadie tampoco menos seducido por el poder de la dialéctica o el fanatismo de la *Idea*; sobre este punto tiene frases decisivas, que ilustran admirablemente su posición escéptica frente al poder del pensamiento: "même notre pensée la plus *profonde* et contenue dans les conditions invincibles qui font que tout pensée est *superficielle*. On ne pénètre que dans une forêt de transpositions; ou bien c'est un palais fermé de miroirs, que féconde une lampe solitaire qu'ils enfantent à l'infini". Pero no hay pensamiento que agote en verdad las posibilidades de la conciencia. Esta contiene la realidad superior, la forma eterna, en función de la cual se coordina todo el pensamiento de Paul Valéry.

¿Pero cuál es este contenido último de la conciencia abstracta, que *trasciende al pensar concreto*, y que por lo tanto *parece* querer revivir una concepción definitivamente superada del espíritu, *como sustancia*; y que está entre el ser y el no ser de la conciencia — "différente du néant, d'aussi peu que l'on voudra" — como el devenir hegeliano entre la identidad del ser absoluto y la nada, diferenciándolos y concretándolos? Paul Valéry, nos ha dado a través de su "Note et digression", sus predicados esenciales de "universalidad", "eternidad", "unidad", "omnipresencia", etc...; pero sin determinar el sujeto del juicio, con lo que su pensamiento persiste a pesar de su precisión analítica, incompleto, es decir, abstracto, según la terminología hegeliana. Pero ha conducido su análisis hasta el punto preciso en que se hace inminente y fácil esta deducción; deducción que se comprenderá inmediatamente, implícita en toda su actitud espiritual. Intentemos siguiendo el hilo de su pensamiento, una última inducción, que creemos dentro de su pensamiento ideal aunque aparezca rebasando su contenido actual. Esta realidad última que Valéry siente incansablemente trabajar en lo más hondo de su espíritu, y como subyacente a las más dispares manifestaciones del pensar: es el método, método que es norma, pero norma dinámica, norma en acción, *acto normativo*. Concepción que profundiza en el pensamiento de Paul Valéry, y abre sobre el amplio y complejo campo de sus actividades mentales, perspectivas fecundas e inexploradas; despojando su aparentemente ingenua concepción *sustancial* del espíritu de todo lo que tiene de afilósófica e inactual, y aproximándolo así definitivamente a las más ricas concepciones del "idealismo inmanente". El método frente a la norma — *forma a priori de la sensibilidad*, — define una posición dinámica del espíritu. Y si es sustancial, en verdad, en cuanto preexiste y trasciende al pensar activo, que llena sin residuo, según el idealismo moderno todo el contenido del espíritu, *nó, en cuanto como función*, es inmanente al pensar y sólo susceptible de actualizarse *en el pensar*, y en cuanto

determina más bien *las condiciones intrínsecas en que se da necesariamente el pensamiento.*

Pensamiento y Método

CONCEPTOS que aclaran, en parte, la posición *única* de Paul Valery, frente al problema del pensar. El pensamiento lejos de ser la realidad en sí, a la que el método se subordina, es sólo el instrumento, el *pretexto dialéctico* del método para desenvolver su actividad, realizándose como espíritu.

M. A. VIRASORO.



Exámen de un Soneto de Góngora

Es uno de los más agradables que alcanzó el famoso don Luis y las antologías lo frecuentan. Yo mismo, en rueda de literatos, lo he dicho alguna vez de memoria y mi tono canturriador al decirlo, ha sido siempre tan condenado por todos, como elogiados fueron los versos del cordobés. He vivido muchos años en su amistad y recién hoy me atrevo a enjuiciarlos.

Aquí están los mentados catorce versos, copiados de la edición bruselense que Francisco Foppens, impresor y mercader de libros, publicó en mil seiscientos cincuenta y nueve. Guardo las versales y la ortografía del original, no su puntuación:

Raya, dorado Sol, orna y colora
Del alto Monte la /ozana Cumbre,
Sigue con agradable Mansedumbre
El rojo passo de la blanca Aurora.

Suelta las riendas a Fabonio y Flora
Y usando al esparcir tu nueva lumbre,
Tu generoso oficio y Real costumbre,
El Mar argenta y las Campañas dora.

Para que desta Vega el campo raso
Borde, saliendo Flérída, de Flores.
Mas si no huviere de salir, acaso,

Ni el Monte rayes, ornes ni colores
Ni sigas del Aurora el rojo passo
Ni el Mar argentes ni los Campos dores.

¡Qué colores tan lindos y qué asombrosa sale la pastorcita al final! ¡Qué visión más grande y madrugadora, esa en que no se estorban a la vez la serranía, la mitología, el mar, las campañas!

Andemos despacito ahora, sin malquerencia valbuenera ni voluntad de re-renciar, idolátrica. Vaya el renglón imperativo que abre el soneto:

Raya, dorado Sol, orna y colora

Aquí tenemos enfilados tres verbos que no sabremos nunca si correspondieron a tres realidades distintas en el ánimo de don Luis o a su justificada altivez al gritarlo al Sol. Yo, por mi parte, no acierto a distinguir esos tres momentos del amanecer y pienso que para consentir esa Trinidad, lo mejor es afirmar que a la exaltación de la escena le queda bien la generosa vaguedad de la frase. Ignoro si este argumento paliativo lo convencerá al lector; a mí, nunca.

En cuanto a la adjetivación del primer cuarteto, Zidlas Milner, en amorosísimo y metidísimo estudio sobre Góngora y Mallarmé, la ensalza por su precisión y su novedad. Es uno de tantos modos de equivocarse. ¿Cómo suponer que en la España del mil seiscientos, traspasada de literatura ingeniosa, hubo novedad en llamarlo dorado al sol y alto al monte y lozana a la cumbre y blanca a la aurora? No hay ni precisión ni novelería en estos adjetivos obligatorios, pero tal vez hay algo mejor. Hay un enfatizar las cosas y recalcarlas, que es indicio de gozamiento. Decir alto monte es casi decir monte montuoso, puesto que la esencia del monte es la elevación. Luna lunera, dicen las chicas en la ronga catonga y es como si dijeran luna bien luna.

Sigue con agradable Mansedumbre
El rojo passo de la blanca Aurora

parece un contrasentido: es como si admiráramos la agradable mansedumbre del barco que la sigue a la proa y del perro que va detrás de un ladrido suyo y de la quemazón que está siguiéndolos cortésmente al humo y las llamas. De golpe reparamos en nuestro error: aquí de veras no hay un amanecer en la sierra, lo que sí hay es mitología. El sol es el dorado Apolo, la aurora es una muchacha greco-romana y no una claridad. ¡Qué lástima! Nos han robado la mañanita playera de hace trescientos años que ya creíamos tener.

El rojo passo de la blanca Aurora

es verso que resplandece; sus dos colores son brillantes e ingenuos como los de una bandera y no hay en ellos el evidente mal gusto que publican los heliotropos, los violetas y los lilas de Juan Ramón. Son colores propios de la poesía renacentista y los hallamos apareados en Shakespeare.

Más blanco y colorado que palomas o rosas

dice de Adonis, en una composición shakespiriana, la urgente Venus. También la Sagrada Escritura los apareó (pero contrastándolos) en aquella promesa sobre las almas rojas de pecar que serán purificadas y hechas blancas como vellones. Finalmente, recordaré a Swinburne que los juntó, no para el placer sino para el miedo, en esa su invectiva contra el Zar Blanco, a quien llama

Blanco en el nombre, y en la mano rojo.

En cuanto a la rareza de que sea blanca la aurora y rojo su paso, conviene no entenderla, ya que este verso está dirigido notoriamente a la imaginación, no a la razón.

En seguida aparecen Favonio y Flora. Horrorizado, me aparto para que pasen y me quedo mirando la mejor metáfora del soneto:

Tu generoso oficio y Real costumbre.

Lo bienhechor y lo prefijado del sol están enunciados con felicidad en esta sentencia. El soneto final del mejor libro de poesías realizado en este país (he aludido a *La Urna* de Enrique Banchs) incluye una imagen ¿una imagen? una verdad, que es parecidísima a la de Góngora:

Como es su deber mágico dan flores
Los árboles.

Deber mágico. Generoso oficio. Real costumbre. En tales locuciones desaparece la diferencia escolástica, aristotélica, que hay entre adjetivos y sustantivos y sólo un quantum de énfasis los aparta.

El Mar argenta y las Campañas dora

es otro cuadrito. Podría decir de él que es fáustico, pero al fin y al cabo el único libro enteramente fáustico que conozco (ensalzador de la infinitud espacial y la temporal) es el *De Rerum Natura* lucreciano, libro de la época apolínea. La cosa me hace desconfiar de esas brillantes temporadas históricas.

¿Qué sentir sobre los dos tercetos finales, que nada sienten? Don Luis abdica en ellos el universo de platero que ha ido enchapando y renuncia en

pro del querer, al dorado sol y al argentado mar y al rayado, ornado y colorado monte y a los también dorados campos. Es decir, ejecuta un sinn acro de abdicación, ya que de su amor no nos dice nada y vuelve a perpetuarlo al paisaje, con ganas que desmienten esa renuncia.

Se nos gastó el soneto. No he realizado ni una disección vengativa a lo don Juan de Jáuregui ni una prolija aprobación maniatada a lo don Francisco de Córdoba. He dicho mi verdad: la de la medianía de estos versos, la de sus aciertos posibles y sus equivocaciones seguras, la de su flaqueza y ternura enternecedoras ante cualquier reparo. Alguien me dirá que todo verso es desbaratable a fuerza de argumentos y que los argumentos mismos lo son. Sin duda y esa es la herida por donde se les trasluce la muerte. Yo he querido mostrar en la pobreza de uno de los mejores, la miseria de todos.

No pretendo ser desanimador de ninguna esperanza. No creo demasiado en las obras maestras (ojalá hubiera muchos renglones maestros), pero juzgo que cuanto más descontentadiza sea nuestra gustación, tanto más posible será que algunas páginas honrosas puedan cumplirse en este país.

JORGE LUIS BORGES.



La Universidad Nueva

Por Alfredo Palacios

ALFREDO L. Palacios nos suministra otro motivo para meditar sobre problemas actuales, — con la publicación de su última obra, "La Universidad nueva", que resume la labor pedagógica del mismo, desarrollada al frente de la Facultad de Derecho de La Plata.

Digamos, antes de insinuar alguna disidencia, que fácilmente se descubre en esta personalidad afectuosa y simpática, un cierto número de estimables condiciones espirituales; algo, por ejemplo, del dinamismo y de la inquietud de nuestro tiempo. Encontramos, por otra parte, en Palacios, un hombre poseído de superiores preocupaciones y oponemos, desde ya, su figura sobresaliente a la de la mayoría de nuestros consejeros, quienes, ante la sorpresa estudiantil, aspiran a probar con una gestión incolora expuesta en discursos de estilo burocrático, cómo la función magistral puede reducirse a sencillo quehacer de mayordomía...

INICIAL, debe, sin embargo, como lo anunciamos en el párrafo precedente, enunciar sus fundamentales objeciones. No nos satisface, en primer término, la cultura filosófica del autor que comentamos, en cuanto ella no es fruto de la nueva mentalidad. Palacios no ha logrado aún superar la postura positivista y repetidas referencias a Ingenieros en las inquietantes oportunidades en que aborda problemas de enjundia, nos lo sitúan dentro de la escuela de este último. El capítulo destinado a comentar la creación del laboratorio de psicofisiología es, en este punto, sintomático: citas anticuadas de Haeckel, de Greef, Justo y Vanni, engendran en nuestro espíritu un radical sentimiento de disconformidad. Un aspecto del hecho a que nos referimos se manifiesta en las alusiones despectivas a la filosofía tradicional. Palacios vive todavía el momento histórico que se planteó como problema fundamental, la negación del verbalismo metafísico y del desenfreno especulativo. Ese problema carece hoy de actualidad. Más aún: su planteamiento significaría, por ejemplo, en la teoría jurídica, detener una novísima orientación concretada en las últimas meditaciones, de carácter marcadamente especulativo en cuanto aspira a definir y caracterizar con propiedad la noción del derecho.

INICIAL que ha manifestado con insistencia su modo de ver sobre la renovación de los métodos pedagógicos no debe en esta oportunidad sino reproducir los conceptos cardinales de su prédica. Repetidas veces hemos opuesto al viejo tipo de cultura positivista y materialista, el nuevo de orientación humanista y filosófi-

ca, por lo que nos produce ingrata sorpresa todo acontecimiento universitario que revele propósitos divergentes. Ahora bien; Palacios, en este sentido, no logra convencernos. Por el contrario; en algunas ocasiones se manifiesta en esencial disconformidad. El concepto de la nueva universidad lo consideramos, por ejemplo, insuficiente. Nuestro autor se detiene en la contemplación del aspecto social del reformismo y hace referencia insistente a la renovación de los métodos de enseñanza en un sentido limitado.

Así, nace la nueva generación, se inicia el ciclo re-constructivo, según la terminología popularizada por Julio V. González, cuando nuestro Parlamento, apremiado por la actitud bélica de los partidos obreros, se decide a reglamentar el contrato de trabajo. La reforma universitaria es el movimiento con que esa generación penetrada de socialismo, aspira a transformar la Universidad. Este contenido sustancial, completado por limitadísimos criterios pedagógicos, el seminario, la libertad de cátedra, la intervención estudiantil, agota según Palacios, el repertorio normativo del reformismo. Defendemos la libertad de cátedra, a la enseñanza de tipo magistral preferimos el seminario polémico, reconocemos la necesidad de que el organismo universitario ofrezca fácil reacción a los mil excitantes de la sociedad que lo circunda. Pero consideramos que no se logra satisfacer aún, la profunda exigencia cultural de la gente nueva cuyo contenido hemos esbozado en el párrafo anterior.

Insistimos en este aspecto del problema profundizado en el editorial de este número y afirmamos la necesidad de que los universitarios exijan de sus dirigentes parecidas definiciones. Sería este el medio de contener el desplante y ordenar la meditación sobre un punto en que se descubre sorprendente anarquía. Mientras unos ni siquiera aluden a la renovación sustancial del contenido de la enseñanza, otros, como Ingenieros, enuncian un ingenuo y simplificado dualismo y se refieren a una lucha secular entre el misticismo supersticioso y el idealismo experimental que cobijará la nueva Universidad. Ahora bien; consideramos que ya es hora de plantear estas inquietantes disidencias con claridad y energía. Palacios, desde este punto de vista, no se define concretamente, salvo en ciertas circunstancias en que insinúa el parecer dualista, siendo posible descubrir en el libro un cierto número de ingratas afirmaciones: posibilidad de ley en Sociología, eficacia libertadora de la ciencia, valor del experimento psicofísico, sobre cuyas

conclusiones se edificará la legislación del porvenir.

Finalmente, expone Palacios una aspiración en la actualidad algo compartida: la universidad como organismo de correlación y de síntesis que coordine los estudios particulares y suministre una cultura de orden general. Conocemos un trabajo de Ingenieros en que tal ideal se concreta y arquitectura. Si se distingue en cada Facultad dos tipos de enseñanza, la técnica o profesional y la general o científica, se hará posible separar dos órdenes correlativos de estudios, habilitando uno para el ejercicio profesional y constituyendo otro el respectivo doctorado. Ahora bien; en la Universidad residiría el organismo coordinador del doctorado y las inútiles Facultades de Filosofía de la actualidad serían los elementos que aquella destinaría a la labor de correlación.

Se descubre, fácilmente, lo peligroso de una concepción semejante cuando se expone con los caracteres enunciados. Ella refleja en tímidas e inofensivas frases de pedagogía la mentalidad del siglo pasado, calificada de agnóstica en los editoriales de INICIAL. Según el concepto positivista no se reconoce a la filosofía labor específica y autónoma debiendo limitarse meramente a sin-

tetizar las conclusiones científicas más generales. Se pretende negar el peculiar carácter de la tarea filosófica en cuanto conocimiento de la actividad espiritual inaccesible a pseudo conceptualidad científica y en cuanto profundización crítica de los datos de la ciencia en los sentidos gnoseológico y epistemológico.

Estimamos, pues, imprescindible la depuración del referido concepto, separando los elementos peligrosos que lo integran en su concepción habitual. Entendemos, en síntesis, que un grave daño se habrá causado al humanismo, a la filosofía, a la cultura, si se lleva a cabo el ideal que establece como labor propia de las Facultades de Humanidades, la realización de una síntesis formal de los principios generales de la ciencia.

Enumerados ya los aspectos fundamentales de nuestra disidencia, solo nos resta repetir el elogio que contienen los primeros párrafos de esta nota bibliográfica, según los cuales la figura de Palacios adquiere relieves sobresalientes si se coteja con la de muchas autoridades de nuestra Universidad, incapaces de suministrar significado alguno a la gestión que realizan y de expresar una orientación cultural...

M. J. C.

Las Tres Respuestas, Por Arturo Lagorio

EN dos tribunas indudablemente honestas se ha dicho de Lagorio más de los que honestamente puede y debe decirse.

Lagorio es un buen muchacho. Generoso, optimista, franco, rudamente sincero y vchemente. Y la verdad es que no hubiésemos querido hablar de sus libros — por todos conceptos intrascendentes — pues conocemos su susceptibilidad y no se nos oculta, así que corremos el riesgo de perder un amigo. Un buen amigo que ayudó a INICIAL desde su primer número.

Pero las circunstancias lo imponen. El silencio de INICIAL podría interpretarse pésimamente. Y las situaciones ambiguas no nos han seducido nunca; menos, naturalmente, pueden

gustarnos las equivocaciones.

Por eso queremos decir ya, — nosotros que somos amigos de Lagorio — que *Las tres respuestas* es un conjunto de anotaciones breves, sin interés, realizadas con un espíritu chato, en descuidado estilo y, al parecer, sin ninguna preocupación estética. Escapa a todo análisis crítico por la infantilidad de sus conceptos y la pobreza de su realización.

Por eso resulta verdaderamente insólito que se le haya señalado como ejemplo de nueva sensibilidad y que una crítica adversa haya provocado un *bastonazo* del autor.

Son elogiables, en este libro, las interesantes viñetas de Thibon de Libian.

Miedo..., por Roberto A. Ortelli

ENTRE la causa promotora y el efecto promovido dista un espacio transcurrido por el tiempo. De igual modo, el pensamiento limita con los dos extremos de su desarrollo un lapso en el que el juego del tiempo apunta su advertencia.

La densidad ambiente del escenario en que mueven su rol las aventuras de las ideas es el índice que las valoriza. Más aún cuando en el transcurso con que van compaginando esa misma densidad la hacen efectiva y docilizan su valorización.

Miedo, el libro de cuentos de Roberto A. Ortelli, se encuadra en lo espacial comprendido por estas dos premisas: el tiempo transitando por los pensamientos y una fértil densidad que evidencia la valoración.

Cada personaje amanece, en su respectivo cuento, con una idea — por lo general caracterizada por un determinismo dramático — que lo conduce a su fin. El cuento es el transcurso de esta idea o como decíamos al comienzo es el paso del tiempo por ella. En cuanto a la densidad ambiente del escenario una excursión a través del libro comprueba su calidad.

Cosa rara acaece a la observación curiosa del lector: los personajes que promueven los cuentos de *Miedo* son casi exclusivamente hombres vulgares — la presencia de lo vulgar carece de un calificativo auténtico y se muestra como simple reflexión, vale decir, es algo eminentemente alusivo — y a pesar de ello, están sujetos ya no a las pasiones, a la influencia del medio, etc., sino a la ponderancia exclusiva de las ideas.

Desvertebrando el complicado del cuento, en su calidad de género artístico, procuraríamos como dato estadístico dos posiciones que al no ser excluyentes son francamente subordinables: la anecdótica y la ideológica. En la primera, el

cuento hace al protagonista de acuerdo con un receptario de causas ordenadas por la lógica, pasiones, interferencias de éstas y las mil distintas razones de medio, lugar, tiempo, etc.; y en la segunda, el protagonista edifica el cuento con su única presencia y al sólo efecto de hacerlo víctima de su propia decisión.

En *Miedo*, que colocamos en la segunda posición, los personajes, alentando dentro de su vulgaridad humana una preocupación, son víctimas de sus propias ideas.

Bien visto, en el cuento que llamamos ideológico no es menester una privanza de lo anecdótico para calificarlo. Acaece una acción que puede ser más o menos ponderable pero siempre supeditada a la primacía del elemento idea.

Si tales aspectos no acontecen con absoluta persistencia en *Miedo*, por lo menos, tiende el conjunto de la obra a un acercamiento hacia ellos.

El libro de Ortelli consta de ocho cuentos. Seis finalizan con la muerte de sus respectivos personajes, y un séptimo, "La desgracia del índice", es de una dramaticidad no menos sugerente. A pesar de ello no es un libro trágico, pues el autor no se empeña en recabar del personaje, por ningún medio, la negación de ningún valor de vida que se haga representativo en ideas o actos transitados por la obra.

El hospital o cualquier otro accidente de lugar es de un carácter fortuito. La enfermedad, la operación, el río, etc., que para el respectivo protagonista es la razón de su muerte, para el lector que se adentre en el sujeto del cuento no tienen sino el aspecto de reiterados accidentes escasos de trascendencia: la muerte viene conducida por las ideas. Así al "veinticinco" le mata la idea de la soledad. En *Miedo*, Arturo Arlati, muere por la preocupación de averiguar

qué produce la comezón que siente sobre sus tobillos. En "La operación", a Arnaldo Ansaldo, lo mata el olvido de su preocupación: volver a su pueblo a los quince días de haber salido de él. En "Suicida", o en "Fragmentos de una amistad trágica", el protagonista ni se mata; las ideas ya lo han muerto y su presencia en la vida tiene la apariencia de una evocación. Karl Weigel debe la muerte a los pensamientos que le ha sugerido un trozo de música; y en "La desgracia del índice", si Arturo pierde una mano, no es precisamente la máquina de la imprenta quien se la destroza, sino la *Psicología del Amor*, pero tampoco la que estaba imprimiendo, sino la que analizaban sus pensamientos isocrónicamente con su trabajo.

Una significación de esta categoría rehuye catalogar como pesimista—cosa que se ha hecho—la orientación del autor de *Miedo*. Dentro del ambiente del libro, cuando menos se sorprende a la vida. Difícil es, por otra parte, para el lector que abre un libro, enfrentarse con el muñeco de resorte que la caja de sorpresa de la vida enhiesta al abrirla. Y mostrar la vida, tal como es, a pesar de la dramaticidad de ciertas facetas, no es caer en el adoctrinamiento del pesimismo.

Ortelli realiza sus cuentos con trazos seguros. Solemos tropezar con macada asiduidad en las novelas y cuentos, entre las ideas y acciones del

protagonista, con una sistemática interpolación que los autores escurren para advertir al lector de ciertos pensamientos o estados espirituales complementarios del carácter de los personajes. Y esto cuando la inmiscuencia del autor no se hace para denotar aspectos fundamentales.

En el libro de Ortelli no acontece esto: los protagonistas viven, actúan y piensan — sobre todo piensan — por su propia exclusividad, como si al nacer se hubiesen independizado para realizar una vida autóctona.

No siendo cuentos anecdóticos, el tiempo, el lugar y hasta la acción que se ejercita carecen de importancia. A pesar de ello existen y en el análisis llegan a interesar privativamente. En esto estriba, a nuestro modo de ver, la mejor calidad de *Miedo*. Cada cuento no nos entusiasma por la trama — apuntada más que presente,— por la forma de desarrollarse la acción ni por el personaje mismo como individuo, y sin embargo, nos enamora el conjunto: su complejo descubre la idea o el pensamiento que marcha a través de estas variantes fomando lo que denominamos, al comienzo, la densidad ambiente.

Es natural que *Miedo* puede sugerirnos, por su condición de obra artística, una escala de variantes, pero hemos preferido anotar sólo las que anteceden por cuanto determinan el valor personal, auténtico, que nos ofrece el autor.

H. M. I.

Un Seminario de Filosofía del Derecho

QUEREMOS señalar como acontecimiento muy sintomático, la inauguración, en nuestra Facultad de Derecho, de un seminario libre sobre la disciplina fundamental en ese orden de conocimientos. Esa iniciativa, inspirada por un grupo de estudiantes y por el profesor Alberto Rodríguez, revela la nueva orientación que se va imponiendo en los estudios jurídicos, en el sentido de una amplificación de la perspectiva, antes limitada a la exégesis rutinaria de los códigos. Parece que al fin, después de largos años de obscura labor de aprendizaje meramente técnico y profesional, nuestros *studiosis iuris* se han resuelto a formular la pregunta elemental que debe plantearse la conciencia de todo aspirante a la ciencia del jurisconsulto: ¿Qué es el Derecho? ¿Qué fundamentación ética o económica cabe asignarle? ¿Cuáles son los principios fundamentales que deben regir la acción del jurista, del legislador, del político, del estadista? O, en una palabra: ¿Para qué se estudia el Derecho? Nuestra afirmación parecerá paradójica, pero lo cierto es que jamás fué planteada seriamente esta pregunta en la casa donde se estudia el derecho, sin duda porque ella implica una serie de problemas de un orden tan general y tan especulativo, que los maestros tradicionales de la ciencia jurídica argentina, con su improvisado bagaje filosófico, jamás se atrevieron a encararlos con el necesario aplomo intelectual. Esa omisión se manifestó en el descuido y la superficialidad con que han sido tratadas — salvo honrosísimas excepciones, que aún hoy cuentan — las asignaturas de carácter más filosófico y general. Pero lo cierto es que nunca se logrará formar una mentalidad integral de jurista, en el mejor sentido de la palabra, mientras los problemas sobre la fundamentación filosófica del derecho, en el doble sentido, gnoseológico y ético, no sean motivo de apasionado estudio.

La inauguración de este seminario de carácter libre, es una tentativa más en el sentido de reparar esa insuficiencia, y es un testimonio de la influencia espiritual que la nueva generación lleva a la Universidad. Nos complacemos en reproducir, a título ilustrativo y con el fin de confirmar nuestras anteriores palabras, el amplio plan de estudios que piensa desarrollar ese seminario, bajo la dirección del doctor Alberto J. Rodríguez.

CRITERIOS FUNDAMENTALES DE LA FILOSOFÍA DEL DERECHO

I.—Orígenes de la Filosofía del Derecho contemporáneo.

- a) Derecho natural y escuela histórica;
- b) Ciencia del Derecho y Filosofía del Derecho;
- c) Del método.

II.—Orientaciones de la Filosofía del Derecho actual:

- a) La Filosofía del Derecho en Alemania;
- b) En Italia;
- c) En Francia.

III.—La enseñanza de la Filosofía del Derecho en Sud América:

- a) En las universidades argentinas;
- b) En Brasil, Chile, Perú y Uruguay;
- c) En otras universidades sudamericanas.

IV.—Ensayo de una clasificación de los sistemas del Derecho en la Filosofía contemporánea.

V.—Crítica de los criterios fundamentales:

- a) El problema del Derecho;
- b) El problema de la legislación;
- c) El problema de la política.

Un Seminario de Filosofía del Derecho

58

QUEREMOS señalar como acontecimiento muy sintomático, la inauguración, en nuestra Facultad de Derecho, de un seminario libre sobre la disciplina fundamental en ese orden de conocimientos. Esa iniciativa, inspirada por un grupo de estudiantes y por el profesor Alberto Rodríguez, revela la nueva orientación que se va imponiendo en los estudios jurídicos, en el sentido de una amplificación de la perspectiva, antes limitada a la exégesis rutinaria de los códigos. Parece que al fin, después de largos años de obscura labor de aprendizaje meramente técnico y profesional, nuestros *studiosi iuris* se han resuelto a formular la pregunta elemental que debe plantearse la conciencia de todo aspirante a la ciencia del juriconsulto: ¿Qué es el Derecho? ¿Qué fundamentación ética o económica cabe asignarle? ¿Cuáles son los principios fundamentales que deben regir la acción del jurista, del legislador, del político, del estadista? O, en una palabra: ¿Para qué se estudia el Derecho? Nuestra afirmación parecerá paradójica, pero lo cierto es que jamás fué planteada seriamente esta pregunta en la casa donde se estudia el derecho, sin duda porque ella implica una serie de problemas de un orden tan general y tan especulativo, que los maestros tradicionales de la ciencia jurídica argentina, con su improvisado bagaje filosófico, jamás se atrevieron a encararlos con el necesario aplomo intelectual. Esa omisión se manifestó en el descuido y la superficialidad con que han sido tratadas — salvo honrosísimas excepciones, que aún hoy cuentan — las asignaturas de carácter más filosófico y general. Pero lo cierto es que nunca se logró formar una mentalidad integral de jurista, en el mejor sentido de la palabra, mientras los problemas sobre la fundamentación filosófica del derecho, en el doble sentido, gnoseológico y ético, no sean motivo de apasionado estudio.

La inauguración de este seminario de carácter libre, es una tentativa más en el sentido de reparar esa insuficiencia, y es un testimonio de la influencia espiritual que la nueva generación lleva a la Universidad. Nos complacemos en reproducir, a título ilustrativo y con el fin de confirmar nuestras anteriores palabras, el amplio plan de estudios que piensa desarrollar ese seminario, bajo la dirección del doctor Alberto J. Rodríguez.

CRITERIOS FUNDAMENTALES DE LA FILOSOFÍA DEL DERECHO

I.—Orígenes de la Filosofía del Derecho contemporáneo.

- a) Derecho natural y escuela histórica;
- b) Ciencia del Derecho y Filosofía del Derecho;
- c) Del método.

II.—Orientaciones de la Filosofía del Derecho actual:

- a) La Filosofía del Derecho en Alemania;
- b) En Italia;
- c) En Francia.

III.—La enseñanza de la Filosofía del Derecho en Sud América:

- a) En las universidades argentinas;
- b) En Brasil, Chile, Perú y Uruguay;
- c) En otras universidades sudamericanas.

IV.—Ensayo de una clasificación de los sistemas del Derecho en la Filosofía contemporánea.

V.—Crítica de los criterios fundamentales:

- a) El problema del Derecho;
- b) El problema de la legislación;
- c) El problema de la política.

Origen y Formación del Teatro Ruso

(Conclusión)

Los animales y los elementos a través de la fábula de la leyenda y de la literatura en general, tienen en Rusia un valor ético y una transparencia tal, que revela cuán hondamente se hallan los gérmenes griegos y paganos que les dieron vida. Por ellos se tenía en Rusia un gran respeto, tanto que, podría decirse, eran objeto de un culto. Comienza esta característica con el "animismo", allá por los siglos de la Epoca Incierta, y culmina con el panteísmo de Tolstoy en el siglo XIX; notándose la evolución seguida, por la diferencia del último, que encarna una *comprensión* de la naturaleza, al contrario del primero que nació y vivió en una *incomprensión* absoluta. Tribus nómadas que habitaban extensiones inmensas rodeadas de bosques gigantescos y bañados cubiertos de hielo, tuvieron necesariamente que dedicar sus afanes a la caza y a la agricultura, para solucionar sus medios de vida. La Naturaleza, para ellos, era todo un fatalismo; y sus fuerzas y manifestaciones influyeron en sus almas simples y vagas. Los pájaros, los peces, los caballos y los perros, eran todos motivos de adoración; ya por afecto, ya por gratitud, ya por admiración o por superstición, todos ellos fueron objetos de un culto. La mitología eslava se caracteriza precisamente por eso; y no debemos tratar de hallarle precedencia, porque si analizamos cualquiera de sus mitos, llegaremos siempre a la conclusión de que son esclavos. Hay en ellos un gran fondo de paganismo; junto a este hallamos una voluptuosidad muy oriental; por sobre todo surge el "animismo" que los identifica, así se prolongue hasta el totemismo, la más particular de sus ramas. El mundo sobrenatural interviene a cada paso y, el hechizo, el prodigio y el milagro, forman una maravillosa fantasía. El lenguaje los ha hecho familiares y la tradición los ha revestido de ingenuidad y de simpleza. Un príncipe a quien dos perros le habían salvado la vida varias veces, hizo que, después de su muerte, cada año, se evocara esa fecha en memoria de ellos... Una mujer, para satisfacer sus mezquinos caprichos, quiere hacer trabajar a un árbol, y este, que posee un poder extraño, la castiga convirtiéndola en una osa... El antropomorfismo, el fetichismo y el culto del alma, en fin, que era considerada como un Dios interior, llenan la mitología eslava de caracteres singulares y revelan las modalidades más íntimas y sagradas de estos pueblos.

Una vieja costumbre pagana, por ejemplo, muy generalizada en Rusia sobre todo en las pueblos de la región caucásica, consistía en dar al fuego parte de lo que se condimentaba en él; así, si se trataba de un trozo de carne, antes de asarla, o cocerla, se arrojaba la parte que, de ella, le correspondía al fuego. Este elemento provenía del Sol, cuyo nombre mitológico era Dajd-bog.

Este culto del Sol, proviene a su vez del Oriente donde, a través de la Persia y de la India, era objeto de una concepción casi primitiva de la Trinidad. Antes hemos hecho alusión al *Movimiento*, a la *Vida* y al *Pensamiento*, como tres personas abstractas que, coordinadas, formaban esa Trinidad; aquí, el culto del Sol tiene su explicación: pues, como viene del Oriente, donde los libros sagrados consignan los tres fenómenos anotados, el Sol fué, como bien lo dice Burnouf, el "Padre Celestial"; el Fuego (o el calor) el Hijo; y el Viento (o el movimiento) el Espíritu. El Pensamiento era terrenal, porque, "de la misma manera que se explicaba el movimiento por la presencia de la vida, a su vez, la vida, se explica por el pensamiento" (7). Estas tres personas concurrentes en la concepción originaria atribuida al Sol, hizo que se le adorara a éste como un verdadero padre celestial; y los pueblos paganos del Este y Sud-Este de Rusia tuvieron ese culto, naturalmente que, en un estado primitivo.

Muchos mercaderes, o simples vagabundos que transitaban por esas mismas comarcas, acostumbraban a rendir culto a determinadas clases de plantas, deteniéndose delante de ellas, ya sea para inclinarse, o permanecer, sencillamente, un largo rato en silencio. Y, aun existen restos de templos antiquísimos, donde celebraban sus cultos los *adoradores del diablo* y los *adoradores del fuego*; estos últimos en la región de Bakú especialmente.

Pero, lo que más pone de relieve estos matices tan oscuros del alma de estos pueblos, es a los extremos que llegan cuando muere un caballo, por ejemplo: El caballo, como el perro y varios otros animales domésticos, tuvieron y tienen un gran significado en la mitología y en el alma del pueblo ruso. Un caballo ha muerto en medio de un camino; hombres, viejos y jóvenes, se acercan con ansiedad para desollarlo: uno de ellos "sepulta la punta de su cuchillo en el vientre del animal y lo abre. Se oye una exclamación general que indica el placer que todos sienten ante aquel espectáculo. Y, seguida, muchos de ellos empiezan a pasear sus manos por las entrañas del

(7) Emilio Burnouf: *La ciencia de las religiones*, tomo II, págs. 6 y 7.

animal'' (8) ¿Es un placer? ¿Es un culto? Creemos todo... Acaso *Stribog*, la divinidad y padre de los vientos trajo, también de Oriente, el fondo de voluptuosidad que exteriorizan tales cosas...

En nuestros tiempos, muchas obras de autores modernos, Andrelev y Kuprin, entre otros, tienen como personajes centrales elementos o animales; y, más aún, estos animales o estos elementos se presentan, acaso sin que el mismo autor lo quiera, como precedidos por una fuerza fatal, o revestidos de un impenetrable tono de misterio. ¿Son enigmas?... Esta es la eterna pregunta que nos formulamos, ante algunos aspectos del alma eslava (9).

Sólo así logramos explicarnos la presencia, en todo tiempo, de astrólogos, brujos y adivinos que jugaron un papel tan importante en la historia de Rusia; además de los factores geográficos y económicos que influyeron tan poderosamente en la psicología de estas gentes. Y, como causa principal, a la que atribuimos el ulterior desarrollo del aspecto mitológico de estos pueblos, señalamos las costumbres que tuvieron los primitivos eslavos, cuando creían en la existencia ultra-material del alma que, como dice Alexinski, "en cada hombre, vivía también un Dios: su alma. El viejo eslavo se representaba esta alma bajo un aspecto ultra-material: era una abeja, una mariposa, etc."... "después de la muerte del hombre, el alma, sin asilo, se tornaba fatal para los vivos" (10).

Pero, junto a este carácter místico del alma eslava, existe otro; existe aquel que hace que nos encariñemos con ella, aquel que lleva como un poder de atracción inefable... Por que el alma eslava, tiene también su gran fondo de bondad, una inmensa ternura y una ingenuidad admirable. Ya hemos anotado el hermoso "Cuento de Ucrania", entre sus leyendas; aquí citaremos, únicamente, las personificaciones que los animales y los elementos tuvieron en las llamadas "bylinas", cuyos héroes encarnaban todo un simbolismo así: Ilia Murometz, personificaba la fuerza de la Naturaleza; Volga Vsievitch el río Volga; Sviatogor, la Montaña Santa; Solovei, el ruiseñor y dos vocablos que, en lo concerniente a los elementos, ponen de relieve las cualidades señaladas: los eslavos llaman Bella Montaña (*Jazna Gora*) a la que da nacimiento al río Wasta; y Madrecita, o Nodrizza (*Matiuchka-Kormiliza*) al río Volga; ambos significan, por las zonas que riegan, el sustento de miles de almas!

(8) Knut Hamsum, *ob. cit.*, pág. 59.

(9) Véanse: *Alma eslava*, de Alejandro Kuprin, Revista de Occidente. Año I, número IV, y *El Océano*, de Leonidas Andriev.

(10) Gregorio Alexinski: *La Rusia Moderna*, pág. 88.

Otros factores quedan aún por recordar, en lo que respecta al origen y formación del teatro en Rusia; y son las fiestas populares, a su vez provenientes de un acontecimiento, o, simplemente, implantadas por la costumbre. Tomaremos dos, como más características, en sus respectivos géneros: por ejemplo, las ferias y los casamientos. Dentro de estas festividades, hallaremos una serie muy íntima, de otras de menor tono. Las ferias, a la par de las farsas religiosas y de las andanzas de los trovadores y romanceros, han contribuido indudablemente a enriquecer el cuantioso caudal popular que venimos tratando. Porque, cuando en una ciudad, o en una aldea, se celebraba una feria, concurrían a ella los tipos más diversos de individuos, en el sentido de sus afanes. Allí era el punto de reunión de mercaderes, de músicos, de dibujantes, de brujos y adivinos, de trovadores y de especies de compañías teatrales, mejor dicho, de saltimbanquis. Cada uno instalaba su tienda y trataba, por sus propios medios, de hacerla más notable. Así, en los primeros tiempos, cuando las comunicaciones eran dificultosas, las ferias adquirían una gran importancia; y los que a ellas concurrían, venían de los parajes más lejanos. Estas fiestas populares duraban, por lo general, una semana, tiempo que sus participantes permanecían en sus carros. Comúnmente se instalaban en las afueras de la ciudad porque, allí, tenían mayor campo de acción. “La feria — dice Ivan Bunin ⁽¹¹⁾ — instalada en el prado, en una extensión de un kilómetro, era, como siempre, ruidosa y desordenada. Había montones de escobas, guadañas, jarros, palas y ruedas. Se oía la gritería tumultuosa, el relincho de los caballos, el silbido de los pitos para los niños y las marchas y las polcas de los organillos de los tíos vivos. Una muchedumbre ociosa y charlatana de campesinos y campesinas se mecía como una ola desde por la mañana hasta por la noche, en los callejones polvorientos y cubiertos de estiércol que quedaban entre los carros, los caballos, las vacas, los barrancones, las tiendas y los tinglados”... En una de estas tiendas, pues, estaban los cómicos ambulantes, con sus carros típicos, análogos a los de Thempis, donde representaban las farsas, verdaderas comedias primitivas, y de donde nacieron las leyendas y los cuentos de circo y los dramas rústicos que, luego, degeneraron en las farsas de carnaval y de Semana Santa que se hacían en Moscú, en el *Boulevard* Novinsky, o quedaron sepultados en las aldeas rusas, conforme lo hemos dicho antes ⁽¹²⁾.

Los casamientos tienen, con respecto a un teatro en formación, una influencia y una relación muy importantes. En torno del acontecimiento central

(11) Ivan Bunin: *Una aldea*, pág. 21.

(12) Véase el número 6 de *Inicial*, pág. 86.

(la boda) se celebraban en Rusia, y, sobre todo entre los campesinos, una serie interminable de fiestas y ceremonias, donde se representaban verdaderas far-sas entre los invitados, desde varios días antes y hasta otros tantos después. Estas ceremonias tienen, como veremos en seguida, un carácter teatral; y es indudable que, como tal, deben figurar entre los factores que se sumaron al teatro popular. Entre los polacos, por ejemplo, después de la boda, los invitados pueden bailar con la novia; pero, mediante un pago, consistente en arrojar tantas monedas de plata sobre una fuente de porcelana, que sostiene la madre de la desposada en un ángulo de la habitación, cuantas sean necesarias para razgarla, o romperla; y, así, desfilan varios caballeros por ante el precioso blanco, hasta que alguno, afortunado, consigue quebrarla. Los campesinos rusos, conciertan un enlace de una manera definitiva, cuando remojan pan y sal, símbolos de felicidad y larga vida. La "svaja", mujer que "arregla" los matrimonios, es un personaje esencialmente teatral. Como el pan y la sal, también se usaban las manzanas, las avellanas y el lúpulo, con los mismos atributos de felicidad y fecundidad. Los viajes de bodas se hacían generalmente en los típicos carros rusos, sobre los cuales, antes de partir, la "svaja" arrojaba el lúpulo; una imagen sagrada era paseada por los testigos alrededor de los mismos y, luego, todos se persignaban mirando hacia el oriente ⁽¹³⁾. Las fiestas en las cabañas duraban, por lo regular, unos quince días.

Están, pues, estas ceremonias, íntimamente ligadas con las religiosas que ya hemos visto y relacionadas directamente con las primeras farsas. Tienen un valor objetivo evidente y un poder de sugestión muy estimable. Y en el momento que las compañías ambulantes simulaban una de estas festividades, el teatro popular incorporó a su caudal un factor latente y verdadero.

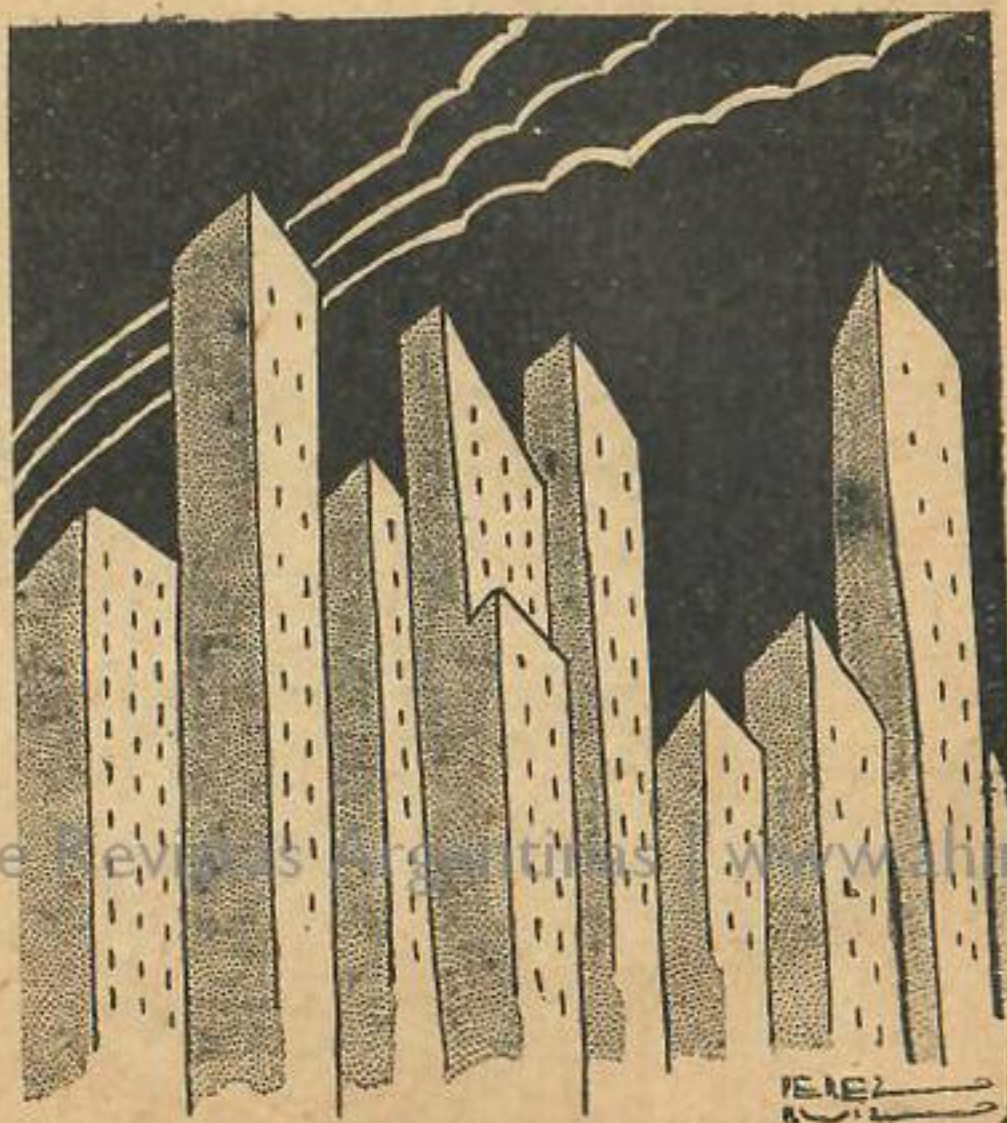
Con estos elementos se ha formado el teatro ruso. Las primeras farsas religiosas, los romances, las leyendas y las costumbres más íntimas, contribuyeron a su gestación; pero, como ya lo hemos dicho, este teatro primitivo no adquirió el desarrollo necesario para poder distinguirlo y abrir un juicio sobre él. Su pobre vida, con los factores que lo hemos visto formar, pasó casi inadvertida. En las grandes ciudades la presencia de artistas extranjeros, contratados por

(1) Remito al lector a la excelente descripción que sobre estos actos consigna el relato *Mi Vida*, de T. A. Kusninskaja, corregido por León Tolstoy, y cuya traducción castellana publicó *La Nación*, el 16 de diciembre de 1923; al libro *La Rusia*, de F. Mackenzie Wallace, París, Dreyfous, 1879, tomo I, pág. 126; a *La Rusia Actual*, de E. Gómez Carrillo, nota preliminar, pág. XII y a la *Historia del Imperio de Rusia, bajo Pedro el Grande*, de Voltaire, Ed. Calpe, tomo I, pág. 65.

gobiernos emprendedores, hizo que, lo puramente nacional desapareciera. Ya veremos, en otra oportunidad cómo los mismos autores que cultivaron el teatro importado, dejan en muchas de sus obras traslucir el pesar que sienten ante tal hecho; ya sea criticando las costumbres de la aristocracia en imitar lo extranjero, ya ridiculizando a los propios hijos del país, que regresaban llenos de vanidad, después de una estadía inútil en otras naciones.

El primero de esos autores, a través de una época en que la influencia francesa, sobre todo, fué preponderante, es Denis Ivanovich Von Vizin que, solamente, con dos obras célebres, se revela toda una personalidad teatral en Rusia.

HORACIO FERREYRA DÍAZ.



Dialoghi di Creature

De Pietro Zaufrognini

Ed. Campitelli.

La creazione é parola, e tutta la natura é parlante". Bajo la advocación de esas palabras del *Itinerario* se abre este nuevo libro de Zaufrognini. Pocas páginas, mucha poesía.

Como en los cuentos infantiles, todo — la rosa, el h  rro, el río, la roca, la nube — habla la mística y amorosa polifonía del universo sorprendida por los oídos de un Francisco moderno. Parecería a ratos sorprenderse la resurrección del espíritu de Fra Tommaso Campanella, y su vigoroso realismo.

Hay un diálogo de apenas doscientas palabras — *Tra un albero e l'altro* — que bastaría para justificar el libro si todo él no fuera un espléndido poema. Hablan el olmo y la vid, interrumpidos por las burlas de la alameda:

L'olmo: Se tracessero un poco, io potrei son nechiare, mia vite. Apoggiati pur tutta su me. Tu non dormi?

La vite: Soffro un poco per la montata del mosto. Alcuni fanciulli, mentre tu pisolavi, m'han munte alcune delle mie mammelle pi   basse. Ma queste che mi stipano sotto le ascelle pi   alte son cos   colme e tese che mi fanno molto soffrire...

En *Tra un barattolo e l'altro*, la rana habla desde su frasco de alcohol:

Questo    un orribile cimitero in cui non    permesso ai morti marcire...

En *Tra genio e altro genio*, Miguel Angel y Beethoven tras disputar se aunan:

B.: S  , s  ... Vieni, arcangelico braccio... mio braccio!...

M.: Vieni serafico cuore... mio cuore!...

Para terminar: al leer *Tra l'uno e l'altro angelo*, diálogo casi sin palabras, he entendido lo que como muchos no podía entender: qué es la poesía pura.



Lottermoser

UNICO IMPORTADOR
DE LAS AFAMADAS
MARCAS DE PIANOS

MASON & HAMLIN
CHICKERING
CHAPPELL
BOSENDOFEH
SPRUNCK

etc., etc.

Doy facilidades de pago y una
liberal conces  n por pianos usados en
cambio.

RIVADAVIA 853



Colegio Internacional de Olivos

(Premiado con medallas de oro en la Exposición Universal
de San Francisco de California)

DIRECTOR FRANCISCO CHELIA

Alumnos Pupilos, Medios Pupilos y Externos - Enseñanza Secundaria
y Primaria - Incorporado al Colegio Nacional - Se preparan
Alumnos durante las vacaciones.

Este Colegio, considerado uno de los más perfectos internados de Sud América, está admirablemente ubicado sobre las barrancas de Olivos en una extensión de cuatro manzanas con frente al río. Amplios jardines, campo de FOOT-BALL, canchas de pelotas etc. Dormitorios, comedores y clases construidas según las modernas y mejores disposiciones al respecto. Gabinetes de física, química é historia natural.

A dos cuadras de las estaciones OLIVOS (F. C. C. A.) - J. BORGES (F. C. B. A. y R.)

Número del Teléfono 90 Olivos

Por Decreto del P. E. de la Nación la

COMPañIA

ITALO ARGENTINA DE
SEGUROS GENERALES

ROMA

ESTA AUTORIZADA, DE ACUERDO CON
LA LEY 9866 PARA EMITIR **PÓLIZAS**
POR LOS
ACCIDENTES DE TRABAJO

U. Telef. 2233, Avda.

Bmé MITRE 460, Bs. Aires

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

DIRECTOR GENERAL: JUAN CECCHI

LA ANTORCHA

Semanario de la nueva generación

Fundador: José Vasconcelos

Director: Samuel Ramos

Rep. de Chile 13 - Mexico D. F.

VALORACIONES

Revista de Humanidades, Crítica y Polémica. Editada por el grupo de Estudiantes RENOVACION de La Plata

Redacción: Calle 60 N. 682

RENOVACION

Organo oficial de la Unión Latino-Americana

Director: Gabriel S. Moreau

Casilla de Correo 1625 - Bs. As.

SAGITARIO

Revista de Humanidades

Directores: Carlos Américo Amaya, Julio V. Gonzalez, Carlos Sanchez Viamonte

Adm. 45 N. 734 La Plata (R. A.)

REVISTA DE FILOSOFIA

Cultura, Ciencia, Educación

Publicación Bimestral

Dirección y Administración
VIAMONTE 276 - Bs. As.

REVISTA JURIDICA

y de Ciencias Sociales

Aparece bimestralmente

Director: V. E. Marquez Bello

Red: J. A. n. Balcarce 167 Bs. As.

Guía de Profesionales

Doctor José M. Monner Sans

Abogado

Asuntos judiciales en la capital y en el interior; en España y en la República O. del Uruguay.

LAVALLE 1268

Piso 2.º — 11, 12 y 13

U. T. 37, Rivadavia 0203

Doctor SILVIO BONARDI

Abogado

Carlos Pellegrini 641

U. T. 35 Libertad 2457

Doctor J. HORACIO MAGGI

Médico

De 15 a 17 horas Belgrano 3856

U. T. 7538, Mitre

JUAN A. GUGLIELMINI

Escribano

del Baneo Hipotecario Nacional y de la Caja de Jubilaciones y Pensiones de Obreros Ferroviarios

Lavalle 1268

U. T. Mayo 0829

ESTEBAN ADROGUE

Médico Oculista

Bm. Mitre 1011

U. T. 6090 Mayo

Alfredo L. Palacios y Carlos N. Caminos

Abogados

De 15 a 18 - U. T. 4901, Juncal

VIAMONTE 1533

Doctor PELLIZA

Médico Cirujano

Córdoba 2432

U. T. Mitre 7092

EDUARDO ARAUJO

Abogado

Sarandí 247

Buenos Aires

ALBERTO J. RODRIGUEZ

Abogado

Sarmiento 459

Doctor FLORENTINO SANGUINETTI

Abogado

Lavalle 1268

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahra.com.ar

TALLERES GRA

MÉXICO 1416 -

U. TELEF. 58