PRECIO: $ 1.— M/N.
EL EJEMPLAR: : : :

4525

IMPRENTA ALSINA 2049 — BUENOS AIRES

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

SINTESIS

DIRECTOR:

MARTIN S. NOEL

SUMARIO:

La filosofía de Unamuno ..... MANUEL GALVEZ
Juan Ramón Jiménez ..... RAFAEL B. ESTEBAN
A toda la nueva estética ..... PRIMITIVO R. SANJURJO
Cervantes y la contrarreforma . ANGEL J. BATTISTESSA
El sentido del paisaje ..... H. M. GUGLIELMINI
Risa Negra ..... AARÓN SPIVAK

BIBLIOGRAFÍA: *Biblia medieval romanceada,* Américo Castro, Agustín Millares Carlo y Angel J. Battistessa.—*El elogio de la vida,* Raniero Nicolai.—*Aquelarre,* González Lanuza.—*El mar dulce,* Roberto J. Payró.—*Esquemas en el silencio,* Osvaldo Horacio Dondo.—*Voz de la vida,* Norah Lange.—*Sketches,* Leopoldo Hurtado.—*La pensée et la quantité,* Albert Spaier.—*El signo de Euforión,* Héctor Díaz Leguizamón.—*Problemas de la cultura,* Juan E. Carulla.—*Investigaciones históricas,* doctor Vicente Dávila.—*España virgen,* Waldo Frank.—*El archiduque en Madrid,* Alfonso Dánvila.

NOTAS: Blasco Ibáñez.—La caja de sorpresas.—Revista de Estudios Hispánicos. NOTAS DE ARTE: Enseñanza artística.—Exposición de arte argentino en Sevilla.—Comisión Nacional de Homenaje a Goya.—Edificio del Museo.

AÑO I MARZO DE 1928 N.° 10

SINTESIS

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

SINTESIS

ARTES CIENCIAS Y LETRAS

AÑO I Nº. 10

BUENOS AIRES, MARZO DE 1928

DIRECTOR:

MARTIN S. NOEL

SECRETARIO GENERAL:

HECTOR G. RAMOS MEJIA

CONSEJO DIRECTIVO:

Coriolano Alberini ···· J. Rey Pastor ···· Emilio Ravignani

Carlos Ibarguren ···· Guillermo de Torre ···· Arturo Capdevila

Jorge Luis Borges

ORNAMENTADOR:

RODOLFO FRANCO

Redac. y Adm.: Leandro N. Alem 639 (1er. piso) U. T. 31, Retiro 4636

Concesionarios exclusivos para la venta y subscripciones:

Agencia General de Librería y Publicaciones (S. A.)

RIVADAVIA 1576
BUENOS AIRES

25 DE MAYO, 577
MONTEVIDEO

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

MANUEL GALVEZ

LA FILOSOFIA DE UNAMUNO

A filosofía de don Miguel de Unamuno es la esencia de su obra literaria y la definición de su personalidad moral. Pocos escritores presentan en sus libros tanta unidad como Unamuno. En sus novelas, sus cuentos y sus versos viven las ideas filosóficas de sus obras fundamentales, o mejor dicho *sus sentimientos filosóficos,* los que resumen sus características individuales y explican su acción. Para él vivir es filosofar; la filosofía llena el fondo de su persona y de su vida. No es, sin embargo, un filósofo de profesión. Antes que filósofo es hombre. Y si razona siempre las ideas, y a su modo, es por ser hombre, en el sentido más noble y más profundo de esta palabra. Su filosofía, por consiguiente, no es una actitud. No es tampoco una cosa muerta o libresca, sino viviente. Es algo orgánicamente suyo. Unamuno no podría, ni aunque quisiera, tener otras ideas.

Los viejos problemas metafísicos.

Unamuno es un renovador de los viejos problemas metafísicos: Dios, el alma y la libertad.

El materialismo del siglo XIX había resuelto que era inútil ocuparse de estos asuntos. Se afirmaba que ni si-

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

quiera eran tales problemas. Algunos pensadores, los más benévolos para con la Metafísica, decían que estos problemas estaban mal planteados. Pero en las universidades y en el ambiente científico y filosófico predominaba el materialismo de los Le Dantec y los Büchner. En los famosos siete enigmas que aun quedaban en pie, de que hablara Dubois-Raymond, sólo figuraba el del libre albedrío. Y Haeckel, refiriéndose a esta declaración de Dubois-Raymond, decía que nunca sería lo bastante combatida y afirmaba que el mundo no tiene ya misterios para el hombre.

Pero al margen del positivismo y el materialismo triunfantes hubo siempre una corriente espiritualista. William James, en su manera de considerar la vida religiosa; Bergson, que en su *Ensayo sobre los datos inmediatos de la conciencia* afirma su creencia en la libertad; Boutroux, Ritschl y Sabatier representan distintas formas del moderno espiritualismo. Pero estos pensadores consideran los viejos problemas con cierta timidez. Los plantean de un modo nuevo y los tratan más indirecta que directamente. Boutroux, por ejemplo, no defiende categóricamente la existencia de Dios, la inmortalidad del alma o el libre albedrío, si bien, al demostrar la contingencia de las leyes naturales, deja entrever la realidad de lo sobrenatural.

Unamuno, influenciado por algunos de ellos, afronta los viejos problemas con una decisión y un coraje extraordinarios, actitud simpática para el espiritualismo. No disfraza aquellos problemas, y apenas se ocupa de temas secundarios relacionados con ellos. Trata derechamente de Dios, del alma y de la libertad. Esta actitud, en cierto modo singular en el campo de la filosofía laica o no confesional, caracte-

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

riza la obra de Unamuno y contribuye a establecer su posición. Y más aún: no solamente aborda con claridad esos temas, sino que ningún otro parece interesarle fuera de ellos.

Su manera de encararlos y la falta de desarrollo lógico en su pensamiento, quitan a la obra de Unamuno, en cierto sentido, carácter filosófico. Su libro *Del sentimiento trágico de la vida,* más pertenece a la teología que a la filosofía. Pero no a la teología, en el sentido en que la entiende la Iglesia católica—teología racionalista, constructiva y geométrica—sino más bien como la entienden los protestantes, o, mejor aún, los ortodoxos.

De todo esto deriva el excepcional interés que tiene la filosofía de Unamuno, pues los viejos problemas metafísicos—los falsos problemas, según los materialistas, es decir, los retrógrados de hoy—son, sencillamente, las eternas inquietudes humanas, los más vivientes y graves interrogantes de nuestra vida, y aun diré: los únicos grandes problemas.

Naturaleza de su sensibilidad.

Unamuno es un cerebral. Y no sólo porque vive en un permanente ejercicio de sus facultades mentales, sino porque mira las cosas y las juzga a través de una complicada red de razonamientos. Pero cerebral no es sinónimo de intelectual, y menos de intelectualista. En Unamuno el proceso de cerebración, harto lejano de la claridad lógica del *more geométrico* cartesiano, se desarrolla mezclado con sentimientos confusos y con intuiciones subconscientes. Diríase que es un razonador de sus sentimientos.

Rousseau me parece, en cierto sentido, un antecesor de Unamuno; y tal vez ha influído sobre él por medio de su discípulo De Senancour, el autor de *Obermann,* libro que Unamuno cita y comenta incesantemente. Boutroux dice que para Rousseau "el sentimiento es, en sí mismo, un principio independiente y absoluto, que no depende, de ningún modo, del conocimiento intelectual sino que, al contrario, lo domina; de manera que nuestras ideas no son, muy a menudo, sino construcciones lógicas, novelas inventadas para explicar y justificar nuestros sentimientos." Unamuno basa sus ideas filosóficas no en la razón sino en el sentimiento. Pero no es un sentimental como Rousseau, ni un espíritu negativo como De Senancour. Entre las opiniones de Senancour y las de Unamuno existe gran semejanza, si bien aquél siente sus ideas como poeta y Unamuno como hombre. De Senancour, lo mismo que su maestro Rousseau, no razona casi sus ideas metafísicas o religiosas. Se limita a exponerlas y a contemplarlas, sin sacar de ellas consecuencias fuertemente eficaces para su acción individual. Unamuno razona sus ideas y las vive. Las siente y las vive como hombre, y saca de ellas una metafísica, una ética y hasta una religión.

Pocos hombres tienen la sensibilidad filosófica que Unamuno. Todas las ideas pasan por su espíritu y dejan algún rastro en él. Ninguna doctrina le es indiferente. A unas las comenta o las glosa; a otras las discute con pasión. Un espíritu menos personal y fuerte que él, habría terminado por ser, a causa de esta aptitud, un imitador o un vulgarizador. Pero él lo asimila todo, lo vive todo, incorporándolo a su personalidad intelectual y moral.

Es también un imaginativo. Pero a su imaginación no

se presentan objetos exteriores, ni sensaciones, ni sentimientos morales, sino ideas. E ideas en movimiento, ideas vivientes, a las que él les insufla pasión y vitalidad. Dijérase que, por ser vasco, es decir perteneciente a una raza llena de reservas de fuerzas, pone en su pasión ideológica toda su fuerza personal y racial.

Su estilo revela su sensibilidad y su temperamento. Es el de un hombre que está hablando. Irregular, áspero, adquiere a veces una hondura y una fuerza extraordinarias. Ninguna voluptuosidad, ninguna convención, nada de adoptado. Es uno de esos raros escritores para quienes el estilo es verdaderamente un medio, un vehículo de ideas. Las ideas mueven, animan, exaltan, ahondan su prosa. Es un estilo de nervio y de pasión. Como a los grandes pintores de su país, le interesa casi únicamente el hombre y sus inquietudes.

Unamuno carece de opiniones. No porque sólo tenga certezas, como León Bloy, sino porque todo en él son dudas o sentimientos. Y de todo duda, menos de lo que siente, aunque con mucha frecuencia no sabe con certeza lo que siente. Pero también tiene anhelos, ardientes, dolorosos anhelos. Es una alma que sufre. Y sufre por no tener certezas, aunque tampoco quisiera tenerlas. Sufre de cosas trascendentales, sufre sus ideas filosóficas. El pensar que pudiera no existir Dios y nuestra inmortalidad, le desespera a este hombre atormentado. Y no sé qué le aflige más: si el creer que tiene un alma inmortal o el temor trágico de no tenerla. Hay muchas cosas en Unamuno que nos hacen recordar a Pascal. Advierte Suarés que en Pascal la duda estuvo en su inteligencia, no en su corazón. Es, en el fondo, el caso de Unamuno. Su tragedia interior consiste en la

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

lucha entre lo que niega su inteligencia y lo que afirma su sentimiento. De esta lucha ha nacido ese libro tan hondamente humano y doloroso que se titula *Del sentimiento trágico de la vida*, cuyas ideas fundamentales trataré de resumir y analizar en este artículo.

SU POSICIÓN FILOSÓFICA.

Unamuno es un antirracionalista. Combate lo mismo el racionalismo laico que el católico. Se opone con igual fuerza al Dios racional de los deístas que al abstracto *ens realissimum* de los escolásticos. "La razón es una potencia desconsoladora y disolvente", dice. Afirma que la razón no puede probar racionalmente que el alma sea inmortal; prueba, más bien, y dentro de sus límites, que "la conciencia individual no puede persistir después de la muerte del organismo corporal de que depende". Y por esto detesta a la razón y a los racionalistas. Es decir: no porque no prueben la inmortalidad, sino porque prueban la mortalidad. Unamuno es espiritualista a pesar de todo lo que le dice la razón. Su filosofía es, no irracional—para usar sus palabras—, sino contrarracional o infrarracional.

Está muy lejos, pues, del intelectualismo este filósofo tan español y tan atormentado. El escepticismo intelectualista le merece desdén. Unamuno duda, pero con una duda viviente, una "duda de pasión", mientras la otra, la de Descartes, es una "duda filosófica de estufa".

Tampoco es un voluntarista. El voluntarismo reduce la filosofía a la Etica. Para esta tendencia el conocimiento es un simple medio de alcanzar la felicidad. La Metafísica le parece una cosa inútil, a menos que conduzca a aumentar el bienestar humano. Eucken (*Las grandes corrientes del*

pensamiento contemporáneo) resume el voluntarismo con estas palabras: "Se trata de transportar el centro de la vida, del conocimiento a la voluntad, y principalmente a la voluntad moral". Es decir, que la filosofía, abandonando todo propósito metafísico, no debe tener otro objeto que la voluntad, las reglas de conducta y las aspiraciones humanas. Unamuno coincide con el voluntarismo en cuanto coloca la voluntad sobre la razón, pero se aparta de esta tendencia en todo lo demás.

Pero dentro del voluntarismo está el pragmatismo, con el que Unamuno tiene más de un punto de contacto. El pragmatista dice: "Lo que creo es para mí la verdad, mi verdad, si eso me conviene desde el punto de vista ético." William James, como buen estadounidense, tal vez agregó en su interior: "Y el de mis negocios." Unamuno parece decir: "Lo que creo es verdad, mi verdad, porque lo necesito." Ambos modos de ver y de sentir denotan semejanzas y diferencias. Una semejanza consiste en que tanto el pragmatismo como Unamuno parten del hombre, del hombre en cuanto individuo y sujeto, siendo los dos, por consiguiente, individualistas. Y sobre todo se asemejan en los conceptos, en este caso análogos, de conveniencia y de necesidad. Pero difieren en que el pragmatismo procura principalmente una moral, mientras que Unamuno busca un fin diferente. Unamuno necesita creer, necesita una verdad, no con un fin normativo, sino para poder vivir; no por el anhelo de ser feliz, pues no busca la felicidad ni la desea, sino para no desesperarse del todo o para no hundirse en esa muerte moral que es la negación materialista. Pero es claro que de esa verdad se desprende una ética.

Esta diferencia tan importante y que separa a Unamuno

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

de todo voluntarismo, le acerca a Kant. El solitario de Koenisberg suele ser mal interpretado, especialmente por los racionalistas y los materialistas. Trátase de Kant como si no hubiese escrito sino *La crítica de la razón pura.* Dijérase que *La crítica de la razón práctica* no existiese, siendo así que no es sino el complemento del primer libro. Heine, por ejemplo, en su magnífica obra sobre Alemania, dice, glosando las ideas esenciales de *La crítica de la razón pura,* que el gran filósofo mató a Dios; y que si escribió su segunda obra fué para que su sirviente, el viejo Lampe, pudiera creer y ser feliz. No hay derecho a sospechar que Kant escribiese *La crítica de la razón práctica* para transigir con las ideas religiosas de su tiempo, que eso quiere decir Heine, o por hipocresía, como alguien ha opinado. Más bien yo me inclinaría a aceptar la suposición de Papini (*Il crepuscolo dei filosofi*) de que en el pensamiento kantiano estuvo antes la segunda obra que la primera. De cualquier modo, es evidente que Kant, después de haber negado a la razón la posibilidad de conocer, establece la existencia de Dios, la inmortalidad del alma y el libre albedrío, fundando estas ideas en motivos morales o prácticos.

Unamuno, que también afirma la imposibilidad de todo conocimiento racional, cree en Dios, en el alma y en el libre albedrío. Y cree en Dios porque lo siente. A diferencia de Kant, que parte de la moral práctica para llegar a la inmortalidad del alma y a Dios, Unamuno parte de Dios para llegar a la moral. Otra diferencia fundamental es que, mientras Kant toma como sujeto la sociedad, Unamuno no tiene en cuenta sino el individuo. El imperativo kantiano convierte cada acto del hombre en el fundamento de una ley moral. En Unamuno, Dios y la inmortalidad, o

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

mejor dicho el anhelo de Dios y el ansia de inmortalidad, conducen a la esperanza y al amor y, por este camino, a la ley moral.

Y aquí llegamos al individualismo de Unamuno, y por consiguiente a la afirmación del carácter romántico de sus doctrinas. Todo parte de sí mismo. La realidad exterior no influye para nada en sus ideas, como apenas influyen sus sentidos. Ninguna relación con el universo visible. Todo es interior: pensamiento y sentimiento. Y es claro que esta filosofía tan subjetiva, que prescinde en absoluto de la tradición y de la razón y que convierte en ley el sentir individual, es una filosofía romántica. Y más lo es si advertimos que el sentimiento es para Unamuno algo así como un órgano de conocimiento, al que coloca por encima de la razón, atribuyéndole una virtud vitalizadora que niega a aquélla.

Unamuno es esencialmente un vitalista, en el sentido corriente que suele darse a esta palabra. "Don Quijote—dice—es el ejemplar del vitalista cuya fe se basa en incertidumbre, y Sancho lo es del racionalista que duda de su razón." Y la fe de Unamuno es eso: una fe que se basa en incertidumbre. Su vitalismo le emparenta con Bergson. Es cierto que el filósofo español no habla de la intuición francamente, de manera que no puede darle un valor epistemológico. Pero todo su libro *Del sentimiento trágico de la vida* nos deja la sensación de expresar una doctrina intuicionista. La filosofía de Unamuno procede de la intuición. Al dejar a un lado la razón, construye lo que incorrectamente llamaríamos su sistema, basándose en sentimientos más o menos oscuros, en algo que sube desde el fondo de su ser, en angustiosas voces de lo subconsciente o intracons-

ciente, como él dice. Y todo esto no es sino la intuición bergsoniana. Unamuno dice que la filosofía de Bergson "es una restauración espiritualista, en el fondo mística, medieval, quijotesca"; todo lo cual puede también decirse de las ideas de Unamuno.

Finalmente, quiero hablar del misticismo de Unamuno. Hay en él sentimiento místico. Coincide con algunos Padres de la Iglesia y con algunos místicos de distintas épocas. Y sin embargo yo no lo clasificaría como místico. El que verdaderamente lo es, llega, por lo menos, a la contemplación, ya que no al éxtasis; y Unamuno es demasiado viviente, humano e inquieto para ser un místico. Como San Anselmo, él puede decir: *Neque enim quæro intelligere ut credam, sed credo ut intelligam,* "no se comprende a fin de creer sino que se cree a fin de comprender". Y también pudiera hacer suya la idea de San Buenaventura de que ningún conocimiento nos da una convicción tan profunda como la fe; salvo que Unamuno duda siempre y quiere seguir dudando. Pero es evidente que la fe es para él la mejor forma de conocimiento. O mejor dicho: la única aceptable, porque es la única que nos da vida.

El hambre de inmortalidad.

Nada más difícil que resumir las ideas de este hombre tan contradictorio. A veces diríase que no cree en Dios ni en el alma. Para comprenderle, es preciso olvidar sus pequeñas contradicciones y atender a las líneas generales de su pensamiento. A Unamuno hay que sentirlo. Más importante que sus palabras es, para desentrañar su filosofía, la sensación que nos deja.

Unamuno reconoce que mediante la razón no puede llegarse a solución alguna. "La veracidad—dice—, el respeto a lo que creo ser lo racional, lo que lógicamente llamamos verdad, me mueve a afirmar una cosa en este caso: que la inmortalidad del alma individual es un contrasentido lógico; es algo, no sólo irracional, sino contrarracional." Todas las pruebas para demostrar la inmortalidad del alma y la existencia de Dios le parecen falsas o absurdas.

Su inteligencia, pues, dice: "El alma no es inmortal." Pero él no se resigna a esta afirmación. Entonces interviene lo que llama "el hambre de inmortalidad", el deseo de creer; y cree. El hambre de inmortalidad es el motivo por el cual filosofamos. ¿Por qué necesitamos averiguar si existe Dios o si el alma es inmortal? Es que padecemos hambre de no morir, de seguir viviendo después de nuestra muerte.

¿Cómo llega Unamuno a la certeza de la inmortalidad? Por el sentimiento, únicamente. Pero esto de la certeza es relativo, porque Unamuno cree y a la vez duda. Como San Buenaventura, él parte de la fe, pero se diferencia del doctor seráfico en que se contenta con ella, no confirmándola o apoyándola por el raciocinio puro. Su caso es parecido al de Pascal, como dije. El pensador francés dudaba racionalmente, y, en su tragedia interior, desesperado, dió a la fe un valor gnoseológico. Pero, según Boutroux, el corazón, o la fe, no eran en Pascal sino algo que ayudaba a la razón, que daba más fuerza al razonamiento.

Unamuno no raciocina para confirmar su creencia en la inmortalidad. Pero raciocina su creencia, o mejor dicho su sentimiento. Quiero decir que el pensamiento no procede por su propia cuenta, de modo que no es un pensamiento

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

puro. No se coloca aparte del sentimiento o por encima de él, sino que acepta ese sentimiento y pretende racionalizarlo y generalizarlo. En esto consiste, según Unamuno, el valor objetivo de sus ideas. Me parece que una creencia tan personal, basada en el propio sentimiento, no puede alcanzar objetividad. Pues si un hombre siente la inmortalidad, otro puede sentir la mortalidad.

Pero, ¿qué es la fe para Unamuno? Su sentimiento de la inmortalidad puede expresarse de esta manera: "Siento en mí la inmortalidad. Luego mi alma es inmortal." O bien: "Necesito creerme inmortal, saber que no voy a morir enteramente; luego soy inmortal". O bien aún: "Quiero creer; luego creo". El fondo de todo esto reside en atribuir a la voluntad un valor gnoseológico. ¿Por qué la inteligencia ha de considerarse con la exclusividad en cuanto al conocer? Pero hay en el pensamiento de Unamuno una importante contradicción, a mi entender. Pues si por una parte quiere creer, por otra quiere dudar. ¿Y qué valor puede tener el anhelo de un hombre que quiere dudar? Su fe es, por consiguiente, una fe *sui generis*, que tal vez posea un valor muy grande desde el punto de vista vital, pero que no lo tiene desde el punto de vista filosófico.

Un pensador ruso, Khomiakoff, ha expresado ideas muy interesantes sobre la fe, en un pequeño libro traducido en Madrid y publicado allí hace varios años. Khomiakoff dice algo que pudiera ser aplicado a Unamuno. "La fe no es lo mismo que la creencia o la convicción lógica fundada en deducciones, sino que es algo infinitamente mayor. No es sólo una función de la facultad de conocimiento, libre de las demás facultades, sino un acto de todas las fuerzas del espíritu, abarcado, comprendido y prisionero completa-

mente hasta sus últimas profundidades por la viva verdad del hecho revelado. La fe no solamente se piensa o se siente, sino que se piensa y se siente a la vez; en una palabra, no sólo es conocimiento, sino conocimiento y vida." Sería imposible definir mejor el sentido que tiene Unamuno de la fe. No es la fe una convicción lógica, para él. Es una función de la facultad de conocimiento, un acto de todas las fuerzas del espíritu. Es conocimiento y vida.

Toda la filosofía de Unamuno consiste en esto: en unir el conocimiento y la vida; es decir, en la fe. Y es el hambre de inmortalidad, la necesidad y el anhelo de perduración, lo que nos da la fe. Unamuno pretende vitalizar el conocimiento y racionalizar la fe.

En esta fe viva de Unamuno, fe creadora y constructiva, hay una evidente influencia de Bergson. Porque esa fe no es una convicción lógica sino algo que procede del instinto. No es una fe consciente, sino una fe un poco oscura e indeterminada, que ha nacido de la subconsciencia y a la que Unamuno quiere racionalizar. Pero no podrá negarse que en la fe de Unamuno hay un cierto instinto inteligente, puesto que se trata de una fe creadora. Y Bergson ha dicho que "todo instinto concreto tiene mezcla de inteligencia". Unamuno podría afirmar, como el filósofo francés, que "a la inteligencia la caracteriza una natural falta de comprensión de la vida", mientras que "el instinto está moldeado por la misma forma de la vida". Bergson opina que "si la conciencia que en el instinto duerme despertara, si se interiorizara en conocimiento en vez de exteriorizarse en acción, si supiéramos interrogarla y pudiera respondernos, nos descubriría los más íntimos secretos de la vida". La ambición de Unamuno de llegar a la solución de los gran-

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

des problemas metafísicos partiendo de la fe, y sólo de la fe, que no es en él una convicción lógica sino un sentimiento y un instinto, me parece estrechamente emparentada con la filosofía bergsoniana.

Desesperación y consuelo.

Si el hambre de inmortalidad viene a ser en el pensamiento de Unamuno el origen del conocimiento, la desesperación es lo que directamente le conduce a Dios. No es por convicción lógica, pues, que cree en Dios, sino por necesidad de su alma, por un dictado de su corazón, de su subconsciente y de su imaginación.

Más de una vez se ha dicho que Unamuno es un protestante. No cabe equivocación mayor. Su tragedia interior, su apasionamiento, son ajenos a la frialdad del protestantismo. En los protestantes la angustia religiosa, entre los pocos capaces de experimentarla, tiene por base el pecado, es decir, una cuestión de moral práctica. La congoja de Unamuno es esencialmente española y católica. Unamuno tiene muchos puntos de contacto con los modernistas católicos. Como algunos de ellos, es, en principio, un agnóstico y a la vez un *inmanentista* en el amplio sentido en que esta palabra era usada en tiempos del modernismo católico. La Encíclica *Pascendi Domini Gregis*, del Papa Pío X, define de tal modo el modernismo que todo cuanto dice pudiera ser aplicado a Unamuno. "Por esta razón, siendo Dios el objeto de la religión, síguese de lo expuesto que la fe, principio y fundamento de toda religión, reside en un sentimiento íntimo engendrado por la necesidad o indigencia de lo divino." Esta necesidad de lo divino, siempre según

la interpretación de la encíclica, no pertenece a la esfera de la conciencia, sino que "yace sepultada bajo la conciencia", en la subconciencia. Los modernistas encuentran la fe en el sentimiento, lo mismo que Unamuno. "Dios se presenta al hombre, dicen ellos, en aquel *sentimiento* de que repetidas veces hemos hablado; pero como es sentimiento y no conocimiento, se presenta tan confusa e implícitamente que apenas o de ningún modo se distingue del sujeto que cree." Para que Dios resalte y se distinga del sujeto, el hombre recurre a la inteligencia, "de la que es propio pensar y analizar y que sirve al hombre para traducir, primero en representaciones y después en palabras, los fenómenos vitales que en sí se producen. De aquí la expresión ya vulgar entre los modernistas, que el hombre religioso debe *pensar* su fe." Es exactamente, como se recordará, lo que dice Unamuno.

No hay para qué decir que el Dios de Unamuno es caótico e indeterminado. Un crítico podría demostrar que el pensador español es ateo, como podría demostrar que es panteísta. Creer en Dios es anhelar que le haya, y es, además, conducirse como si le hubiera: es vivir de ese anhelo y hacer de él nuestro íntimo resorte de acción." Aquí Dios queda reducido a un anhelo. En otra parte dice: "La divinidad que hay en todo, desde la más baja, es decir, desde la menos consciente forma viva hasta la más alta, pasando por nuestra conciencia humana, la sentimos personalizada, consciente de sí misma en Dios." Esto es panteísmo. Y en otra ocasión afirma que "la fe en Dios consiste en crear a Dios, y como es Dios el que nos da fe en El, es Dios el que se está creando a sí mismo de continuo en nosotros." La primera cláusula, repetida aisladamente en diversas formas,

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

haría creer que hay en Unamuno influencia de Renan, tan grato a los modernistas. Renan decía que el hombre llegaría a crear a Dios.

Pero el Dios de Unamuno no es el "ideal eterno", de Renan. Es la conciencia del Universo. Unamuno pretende que su Dios es un Dios vivo, tan lejos del *ens realissimum* de los escolásticos como del Dios-Todo de Spinoza. Pero es un Dios vivo o viviente en el sentimiento, en el anhelo trágico de Unamuno. No así en la mayoría infinita de los hombres. El pensador español, individualista y vitalista, quiere huir del panteísmo. "Se sale uno de sí mismo para adentrarse en su Yo supremo; la conciencia individual se nos sale a sumergirse en la Conciencia total de que formamos parte, pero sin disolverse en ella."

Para Unamuno, en el conflicto trágico entre la razón y el sentimiento, Dios es el consuelo. "Los que sin pasión de ánimo, sin congoja, sin incertidumbre, sin duda, sin la desesperación en el consuelo, creen creer en Dios, no creen sino en la idea Dios, mas no en Dios mismo." Es preciso, pues, para creer en Dios, no en su idea, llegar a El por desesperación, de manera que El nos sea un consuelo. El Dios vivo, que es Dios de vivos, no de muertos (San Mateo), "no es sino el Amor que surge del dolor universal y se hace conciencia".

Aquí viene bien recordar a Dostoievsky. Unamuno dice que la consecuencia vital del racionalismo sería el suicidio. Un personaje de *Los poseídos*, Kiriloff, al cual el racionalismo ha llevado a la negación de Dios, se suicida. "El hombre—dice Kiriloff en su diálogo con Pedro Stepanovich—no ha hecho sino inventar a Dios para vivir sin matarse; he aquí el resumen de la historia universal hasta este

momento. Soy el primero, en la historia del mundo, que haya rechazado la ficción de la existencia de Dios." Y por esto, porque está absolutamente convencido de que no hay Dios, y de que no se puede vivir sin Dios, se mata. Pero la desesperación fría de Kiriloff, pues en el fondo se trata de desesperación, es distinta de la desesperación viviente y creadora de Unamuno.

El parentesco entre Unamuno y Dostoievsky es muy estrecho. Antiintelectualista, el pensador español ve el mal en la inteligencia razonante. "Es una cosa terrible la inteligencia—dice—. Tiende a la muerte como a la estabilidad la memoria." Y recordemos de nuevo su frase: "La razón es una potencia desconsoladora y disolvente." Dostoievsky coloca en "la región intelectual, extraña al alma y de la que emanan las peores tentaciones", como dice André Gide, "el elemento pérfido, el elemento demoníaco". Según el gran escritor francés, "Dostoievsky hace habitar al diablo no en la región baja del hombre, sino en la región más alta, la del cerebro. Las grandes tentaciones que el Maligno nos presenta son, según Dostoievsky, tentaciones intelectuales, preguntas". En este sentido, Goethe es un precursor de Dostoievsky, pues Mefistófeles es un tipo intelectual. "Yo soy el espíritu que niega sin cesar", dice Mefistófeles.

Unamuno no sólo encuentra en la desesperación el consuelo sino que considera que su desesperación—la de aceptar el conflicto entre la razón y el sentimiento y vivir de él—"puede ser base de una vida vigorosa, de una acción eficaz, de una ética, de una estética, de una religión y hasta de una lógica". Su pesimismo, si es que debe ser así denominada su filosofía vitalista, es, como lo define él mismo,

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

"un pesimismo trascendente, engendrador de un optimismo temporal y terrenal". La frase de Tertuliano, *credo quia absurdum,* significa, según Unamuno, *credo quia consolans.*

ÉTICA Y ACCIÓN.

"Dios—dice Unamuno—se nos revela porque sufre y sufrimos; porque sufre exige nuestro amor, y porque sufrimos nos da el suyo y cubre nuestra congoja con la congoja eterna e infinita." El sufrimiento conduce a la compasión y la compasión al amor. "El amor es quien nos revela lo eterno nuestro y de nuestros prójimos." Por otra parte, el hambre de divinidad, el anhelo de no morir, nos da la esperanza. De la esperanza viene la fe, y de la fe y la esperanza, la caridad. Y de ese mismo anhelo "arrancan los sentimientos de belleza, de finalidad y de bondad".

De aquí procede toda la Etica de Unamuno. Es singular que el gran combatiente base en el amor su Etica. Pero como todo en él es contradictorio—en cuanto al detalle, repito, no en sus líneas generales—, en otra parte defiende la lucha y la guerra. Unamuno tenía que fundar en el amor sus ideas morales, porque el amor es lo más vital y afirmativo que tiene el ser humano, y porque toda su filosofía deriva del sentimiento. Todo viene del amor, hasta Dios mismo. El Dios de Unamuno "biótico o cordial", como dice, es "el Amor Supremo". Y el amor "nos hace personalizar al todo de que formamos parte".

Pero este amor a los demás, ¿cómo surge, según el maestro español? De la compasión hacia uno mismo, de pensar que así como antes de nacer no fuimos, y como tampoco

después de morir seremos, pasamos a compadecer, es decir, a amar a nuestros semejantes y "hermanos en apariencialidad". Y de los demás hombres, agrega Unamuno, "pasando por los que más semejantes te son, por tus convivientes, vas a compadecer a todos los que viven". He aquí el egotismo como origen del amor y de la caridad. Un poco más adelante agrega: "Y lo más inmediato es sentir y amar mi propia miseria, mi congoja, compadecerme de mí mismo, tenerme, a mí mismo, amor. Y esta compasión, cuando es viva y superabundante, se vierte de mí a los demás, y del exceso de mi compasión propia, compadezco a mis prójimos. La miseria propia es tanta, que la compasión que hacia mí mismo me despierta se me desborda pronto, revelándome la miseria universal. Y la caridad, ¿qué es sino un desbordamiento de compasión?"

Difícilmente se habrán escrito en el mundo palabras tan hondas sobre el amor, "la única medicina contra la muerte", como él dice y es verdad. "Y si doloroso es tener que dejar de ser un día, más doloroso sería acaso seguir siendo siempre uno mismo, y no más que uno mismo, *sin poder ser a la vez otro,* sin poder ser a la vez todo lo demás, sin poder serlo todo." Las palabras que he subrayado contienen una maravillosa y confortadora verdad. Es profundamente cierto que cuando amamos compadecemos, y quisiéramos comprender los sufrimientos del que amamos, siendo él mismo, sin dejar de ser lo que somos.

De aquí se pasa con facilidad a reconocer la importancia ética y vital del sufrimiento. Porque no es posible compadecer sin sufrir, como no es posible amar sin sufrir. "El dolor es el camino de la conciencia, y es por él como los seres vivos llegan a tener conciencia de sí." Sabemos que

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

tenemos personalidad cuando nos sentimos distintos de los demás, cuando comprendemos nuestra limitación. Y a todo esto llegamos mediante el dolor. "Cuando se goza olvídase uno de sí mismo, de que existe... Y sólo se ensimisma, se vuelve a sí mismo, a ser él, en el dolor." Por el dolor—y en esto se advierte la influencia de Schopenhauer—sabemos que existe el mundo en que vivimos. "No hay verdadero amor sino en el dolor, y en este mundo hay que escoger: el amor, que es el dolor, o la dicha." Andrés Suarés ha escrito palabras de análogo contenido en sus hondas y bellas páginas sobre Dostoievsky. "Yo no creo sino en los amores sufrientes. El dolor no es la enfermedad: el dolor es un enriquecimiento."

Hasta Dios sufre. "Dios, la conciencia del Universo, está limitado por la materia bruta en que vive, por lo inconsciente, de que trata de libertarse y de libertarnos." Y agrega: "Dios sufre en todos y en cada uno de nosotros; en todas y en cada una de las conciencias, presas de la materia pasajera, y todos sufrimos en El." Pero aquí se trata—conviene observarlo—del Dios de Unamuno, no del Dios de los racionalistas. El Dios intelectual, el que no vive, el *ens realissimum*, no puede sufrir. "La categoría no sufre," dice Unamuno.

Pero ha llegado el momento de tratar el problema práctico. Toda moral, religiosa o no, se basa en dogmas o en principios estables. El hombre necesita que le digan: "No hagas esto", y que esta prohibición sea la consecuencia de normas fijas, claras e irreemplazables. ¿Cómo es posible, pues, que la incertidumbre, la desesperación, "el perpetuo combate con el misterio de nuestro final destino", y la falta

de un fundamento dogmático, estable y definido, puedan ser base de moral? Unamuno va a decírnoslo.

El que basa su conducta en un dogma corre el peligro de hacerse fanático, y si el dogma se quebranta su moral se relaja. Se salvará, acaso, pero por lo que hay debajo de sus ideas. El que sólo procede por temor al infierno, el día en que deje de creer no se pondrá a robar y a asesinar, sino que inventará otras razones para no proceder así. "No se basa, pues, la virtud en el dogma—dice Unamuno—, sino el dogma en la virtud." El que no tiene dogmas es como "el que navega, tal vez sin rumbo, en balsa movible y anegable". No le preocupa que el agua entre en la balsa y que ésta amenace hundirse. El hombre que se encuentra en este caso procede "no porque estime su principio de acción verdadero, sino para hacerlo tal, para probarse su verdad, para crearse su mundo espiritual". Senancour ha escrito estas palabras, que Unamuno transcribe y comenta: "El hombre es perecedero. Puede ser, mas perezcamos resistiendo, y si es la nada lo que nos está reservado, no hagamos que sea esto justicia." Unamuno cambia esta frase diciendo: "Y si es la nada lo que nos está reservado, hagamos que sea una injusticia ésto."

Pero, ¿cómo de la inestabilidad se puede llegar a establecer algunos principios prácticos de moral? Por lo pronto, del hambre de inmortalidad y de las demás ideas de Unamuno se desprende un ferviente amor a todo lo vital. Y así el maestro ha podido decir: "Todo cuanto nace merece elevarse, eternizarse, aunque nada de ello lo consiga."

En la lucha contra el destino, Unamuno quiere que nos hagamos insustituíbles, "acuñando en los demás nuestra

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

marca y cifra, obrando sobre nuestros prójimos para dominarlos, dándonos a ellos, para eternizarnos en lo posible". De esto pueden derivarse varios principios prácticos de moral: el de no ser egoístas, el que nos obliga a cumplir nuestra vocación, el que nos invita a la solidaridad y al trabajo. El único modo de que cada cual se haga insustituíble, es en su oficio, en su vocación civil; y trabajando, superándose a sí mismo, que es un modo de darse a los demás, a su patria y aun a Dios. La cuestión social es para Unamuno, en el fondo, "un problema de reparto de vocaciones, de modos de producir". Los obreros son culpables, según el maestro, porque trabajan por el salario, no por amor y cumplimiento de su vocación. Y más culpables son los patrones que "maldito si se cuidan de pagar mejor al que mejor trabaja, ni de fomentar la educación general y técnica del obrero, ni mucho menos de la bondad intrínseca del producto". Nadie quiere ser insustituíble. Y es curiosa la aplicación de esta verdad a las sociedades y empresas industriales anónimas, "donde, con la firma personal, se pierde hasta aquella vanidad de acreditarla que sustituye al anhelo de eternizarse".

Las ideas de Unamuno conducen al heroismo y a la santidad. ¿Qué es, acaso, el heroismo de los que mueren en la guerra y el heroismo de los que dan su vida a la ciencia o al arte, sino un anhelo de eternizarse? Y los santos no lo son por temor al infierno, sino por un inmenso amor a Dios, que es un modo de querer eternizarse. "Acaso la razón—dice Unamuno con profunda verdad—enseña ciertas virtudes burguesas, pero no hace héroes ni santos". Y el mismo Unamuno, ¿qué es sino un héroe? Su anhelo de eternizarse le ha recluído en aquella admirable Salamanca,

que, como él dice en sus magníficos versos de piedra, infunde hambre de no morir. Su anhelo de eternizarse, su profundo anhelo de hacerse insustituíble, le ha conducido a realizar la obra literaria más humana, inquietante, dolorosa y por consiguiente más bella de la actual literatura de su patria. Y es este mismo anhelo de hacerse insustituíble lo que le ha llevado a hablar cuando los demás callaban. Y es de tal punto insustituíble que dijérase que en su voz habla todo el dolor de España. Otros habrán hablado también, increpado y aun llorado. Pero ninguno ha tenido el eco y el acento de Unamuno. Y no es solamente porque les falte su genio creador, su cerebro poderoso y su humanísimo corazón, sino porque no han sentido tan fuertemente como el solitario de Salamanca su hambre de inmortalidad, su anhelo de hacerse insustituíble, es decir, de realizar su dolorosa vocación profética, de cumplir su magnífico destino. "Tengo que vivir mi vida de don Quijote", me decía en una carta. Y la vivirá hasta el fin, como un héroe carlyniano, aun sin esperanza de triunfo. "Peleemos contra el destino—dice en su libro *Del sentimiento trágico de la vida*—y aun sin esperanza de victoria; peleemos contra él quijotescamente".

El valor de su filosofía.

Hagamos ahora algunas objeciones a la filosofía de Unamuno.

La voluntad y el sentimiento no tienen la importancia exclusiva que él les atribuye. La razón debe ser colocada en el mismo plano, por lo menos, que aquellas potencias. Si la razón reflexiva no confirma lo que parece decir el

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

sentimiento, este sentimiento carece de todo valor filosófico, si bien puede tener un valor vital. El sentimiento es un índice, un guía para llegar a la verdad; pero le es imposible juzgar sobre la verdad o falsedad de una doctrina o de una experiencia.

Pero Unamuno, se me dirá, no busca la verdad. Es cierto, y esto es lo que da mejor argumento contra sus ideas. Porque una filosofía que no procura la verdad sino que se conforma con la duda o con una verdad relativa, no merece el nombre de filosofía, por más útil y viviente que sea. Es el caso del pragmatismo, doctrina esencialmente afilosófica.

En el fondo, la filosofía de Unamuno no es sino el resultado de una experiencia, o mejor dicho de una alma en permanente y latente estado de experiencia religiosa. Pero estas experiencias interiores, que no afirman ni pueden afirmar la realidad de lo que dice el sentimiento, ¿qué valor gnoseológico tienen? Ninguno, evidentemente, y por dos motivos: primero, porque la realidad del objeto del sentimiento no sale fuera del sujeto; y segundo, porque su excesivo individualismo le quita todo valor objetivo. Unamuno dice, en resumen: "Dios existe porque lo siento". Pero otro hombre puede decir: "Dios no existe porque siento que no existe".

Otra objeción fundamental que puede hacerse al maestro, es presentarle en evidente contradicción consigo mismo. Niega a la razón, después de haber reconocido que ella demuestra lo contrario de lo que él siente, para luego razonar sus sentimientos, lo que equivale a reconocerla nuevamente. Además: o la razón tiene un valor gnoseológico o no lo tiene. En el primer caso las afirmaciones del sentimiento, que son, según él, contrarias a la razón, serían

falsas; en el segundo caso, sus razonamientos carecerían de todo valor.

La energía heroica con la que Unamuno combate el racionalismo, la deificación de la razón pura y el intento dominador y exclusivista de la inteligencia es simpática y confortadora. Sus sentencias, ya que propiamente Unamuno no argumenta según un desarrollo lógico, tienen fuerza y poder de sugestión. Pero es error negar en absoluto a la razón, como es error de los intelectualistas negar el sentimiento y a la voluntad todo valor gnoseológico. Si damos fe al sentimiento y a la voluntad, ¿no es incomprensible que se la neguemos a la inteligencia razonante? Del mismo modo se contradice Unamuno al defender la filosofía y la metafísica, pues su negación de la importancia de la razón equivale a la negación de toda filosofía.

Su manera de concebir a Dios es a veces decididamente panteísta, lo que no se amalgama bien con su exaltado individualismo. El panteísmo es en el fondo una desaparición del yo. En Unamuno el yo nunca desaparece en Dios, y por esto no tienen explicación frases como esta: "el amor nos hace personalizar al todo de que formamos parte", de la cual se desprende que el Todo no está personalizado en realidad, sino que nuestro amor lo personaliza, le da existencia personal. Advirtamos de paso que el panteísmo de Unamuno no tiende al aniquilamiento, pues es un anhelo de totalizarse.

¿Qué valor tiene la filosofía de Unamuno?

Ante todo, digamos que es una síntesis de vida. El conocimiento, los grandes problemas metafísicos están en ella relacionados, estrecha y profundamente, con el conjunto de la vida, con la totalidad de la vida. Tiene, pues,

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

la filosofía de Unamuno un poderoso contenido vital y moral.

Su defecto de no convencer sino a los que como él sienten, está en cierto modo compensado con su riqueza de sugestiones filosóficas. No convence porque no habla a la razón; y sólo por medio de la razón somos capaces de convencimiento. Pero nos llena de pensamiento, de inquietudes, de interrogantes. El lugar común de decir de una obra que *invita* a pensar, no tiene aquí aplicación. Unamuno obliga a pensar. En este sentido, y por las preguntas que hace entrar hasta lo íntimo de nuestra alma y por las innumerables respuestas, aunque tal vez provisionales, que provoca en nosotros, pudiera decirse que la filosofía de Unamuno es una nueva mayéutica.

Y esto me place tanto más cuanto que Unamuno me parece un descendiente de Sócrates. O mejor dicho, un Sócrates de España y de este tiempo. Como el griego, el filósofo español es espiritualista y socarrón, trágico e irónico, rebelde y sincero, profundamente humano, amigo de discurrir sobre todos los temas imaginables, gracioso y grave, religioso sin dogmatismo, sencillo, demócrata y hasta místico. Hay entre ambos estas diferencias: Sócrates es racionalista y Unamuno no lo es; y en el pensador español hay una congoja dolorosa que falta en el griego, como faltaba en casi todos los paganos. Pero el Sócrates al que Unamuno se parece no es el de Xenofonte, el Sócrates anaxagoriano, sino el de Platón, el que a veces, como en las páginas divinas del *Fedro*, asciende a las cumbres del misticismo.

Y como Sócrates, Unamuno carece de un sistema. Estoy seguro de que tampoco desearía el haber inventado uno.

Espíritu trágicamente sincero, debe sentir escasa simpatía por lo que hay de búsqueda, de composición, de ostentación, de literatura, si puede decirse, en los sistemas filosóficos. ¿Concebiríamos a Unamuno entregado a la invención de una aparatosa cosmogonía como las de los grandes filósofos alemanes o como la de Spencer? No cabe en Unamuno una pedantería semejante. Como Sócrates, su doctrina consiste en el amor de la sabiduría, del discurrir, del pensar. Y el no ser un filósofo sistemático es actualmente un mérito. El filósofo moderno, después de tantos sistemas como produjo el siglo XIX, y después de la guerra y del cansancio que ha traído, será el que no tenga una doctrina invariable y dogmática. El filósofo moderno, aunque parezca paradoja, será el filósofo sin una filosofía.

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

RAFAEL B. ESTEBAN

JUAN RAMÓN JIMÉNEZ

Maestro Juan Ramón: Te imagino en Moguer,
Cuando sale el ganado, triscando, del redil;
Y pasa con su cántaro de barro una mujer;
Y canta el claro viento las leyendas de abril.

Marchas sobre Platero que a su antojo camina,
Meditando en la armónica clave del Universo.
La tez mate, los ojos dulces, la barba endrina,
Y en los labios morados, el asombro de un verso.

Acaso en tu paseo, largo, de solitario,
Recuerdas una novia reidora y temprana;
Un volar de palomas, el viejo campanario,
Y el encanto nervioso y agrio de una mañana.

Y hoy Zenobia, tus hijos y una senda querida,
Y un libro y el sereno perfumar de tu vida.

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

PRIMITIVO R. SANJURJO

A TODA LA NUEVA ESTÉTICA: EL PÓRTICO

I

Fué Johann Wolfgang Goethe quien dijo que sólo acumulando una multitud de episodios podía interesarse a la multitud. Donosa manera de interesar y excelente principio de estética del más feliz de los románticos alemanes. Porque, dígase lo que se quiera, ni Goethe tenía nada de científico, a pesar de sus ensayos sobre la teoría de los colores y sobre las afinidades electivas, ni tampoco nada de ese espíritu pagano—el gran pagano—, como le llamaban sus contemporáneos. No era más que un romántico lleno con los prejuicios de su tiempo y absorto en darle alma a lo que él llamaba la verdad *natural* de las cosas. Como pagano no tenía más que el alma de un sátiro: un sátiro danzante que se explayaba a su gusto en la llanura y que por contradicción de su mote fué bautizado como uno de aquellos centauros legendarios lo fueron en el Desierto por ilustres cenobitas. Lo que más llama la atención en su *Fausto* es la duda fluctuante entre el cristianismo y la magia: aquella pobre magia de opereta sobre la cual fundamentó sus escenas más vitales. Bajo esta incertidumbre formalista de su obra genial, se transparentan todos sus príncipes clásicos, tan rudimentarios, que no le

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

dieron ocasión a terminar uno de los actos de su segunda parte del *Fausto*: aquella escena del acto tercero, principio de una tragedia griega y terminada con la transformación medieval y el nacimiento de Euforión. Dice al final: Forkias se adelanta al proscenio y arroja su máscara presentándose al público como Mefistófeles, para comentar la pieza a su manera. Bien, decimos, ¿y cómo comentaría Mephisto aquel acto acoplado de tragedia griega y castillo feudal? Es verdaderamente un gran desahogo del genio dejar incompleto este asunto. ¿O pensaba el Ministro de Weimar que la grandeza espiritual del diablo era intraductible en el pensamiento de un hombre? ¿Acaso vió en ello un escrúpulo que corrompiese la buena fe de los burgueses alemanes? ¿No pensó Goethe que detrás de su personalidad vendrían otros más atrevidos a diseccionar el espíritu del mal con todas las nebulosidades metafísicas que aun hoy perduran para echarnos velo sobre velo en lo Desconocido? No. Goethe habló así: "comentar la pieza a su manera", queriendo significar que la tan truculenta personalidad de las tinieblas era un diablo de tantos, un diablejo escapado de los bastidores de opereta y cuya opinión podía ser rectificada por el mayor de los de su casta. Hasta en esto anduvo el viviseccionado Werther con un pie en la duda: en la duda sobre las palabras de su diablo. Y esta duda que sembró por todo el campo romántico europeo era hija de su característica de sátiro danzante galopando en la interminable llanura. Esta duda se ha proyectado en mil formas artísticas hasta la actualidad; esta duda, que arrastraba sus orígenes del Renacimiento fracasado por la Reforma, siguió perviviendo en todo el arte subsiguiente, hasta el punto de no poner claros los nombres de las cosas y no atreverse a investigar en los más

augustos mitos clásicos, dándoselas los mitólogos europeos de simples niños al querer juzgar científicamente de los más eternales símbolos de la antigüedad. En este punto, pues, bien podemos decir que el arte y su crítica se hallan hoy todavía en el estado en que estaban los famosos establos de Augias antes de limpiarlos el hijo de Alcmena y Júpiter.

Nuestra disertación de Pórtico bien puede comenzar bajo el desenvolvimiento de este mito grandioso. Miremoslo cara a cara, dando la frente al misterio y con aquel análisis neo-gnóstico, apto para la comprensión del día.

Augias, rey de la Elida, tenía en sus establos 6.000 bueyes y sin limpiar desde hacía treinta años. Pocos años son estos, en verdad, para una evolución completa; pero el mito que tratamos, más que simbolizar una evolución, tiene un sentido profundamente revolucionario. Hércules, llegándose al rey, le dijo que se los limpiaría en el espacio de uno o dos días. El rey, no creyendo tal, le contestó que si lo hacía así, le daría la sexta parte de los bueyes, que Hércules le pidió por el trabajo. Este, efectivamente, limpió el establo en el período fijado, abriendo un ancho boquete en uno de los muros y desencauzando los ríos Alphios y Peneyo Omeyos, los metió dentro del establo. La maravilla quedó operada y el esfuerzo colosal de Hércules sufrió un descalabro ante la negativa del rey para pagarle lo debido. Pues bien, esto se traduce en esta forma: los establos famosos son este mundo miserable en que vivimos—miserable para los que soñamos, porque este mundo no es el nuestro, y miserable para los miserables acaparadores de riquezas, porque ni de sus miserias pueden libertarse—. Pero, astronómicamente, el signo Cáncer de los cielos tiene en el Zodíaco chino la significación de "El pesebre", lugar

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

correspondiente a establos. Por el signo Cáncer penetran las dos corrientes de estrellas de la Vía Láctea, significadoras aquí de los dos ríos griegos. El signo Cáncer era, según Pitágoras, el lugar por donde entraban las almas a reencarnarse. Es, pues, en su total, este mito, una significación completa de *limpieza física y espiritual del mundo*. Sólo, pues, con titánicos esfuerzos podremos redimirnos, y para ello el arte salvador tiene su palabra elocuente. No podemos ser ya ni aristotélicos ni kantianos, ni bergsonianos ni parkerianos. Hemos dado vueltas a todas las formas de conocimiento; hemos partido de los porqués consabidos; pero no hemos llegado a penetrar en la raíz de las cosas. Tenemos una cultura glosada en múltiples de sus aspectos; las márgenes de todos los libros se hallan, cuando no limpias, tergiversadas y acopladas con los escolios de muy diveras culturas; una concatenación de ideas, venidas de los más opuestos polos, han llegado a fundirse en situaciones ideales eclécticas que forman algo así como un depósito común de fermentaciones híbridas, conduciendo a la fatiga del intelecto y del cuerpo. El *dolce far niente* que late en la esencia humana, en vez de ser una raíz para dar alas al sueño y sus tangibilidades posibles en la esfera del arte, es más bien un pretexto para sumirse en la más frívola banalidad. Nuestras escuelas literarias del día aun lanzan para los necios frases con visualidad genial, como los fuegos fatuos de los sepulcros. Pitágoras pudo seducir a sus discípulos diciéndoles que tenía un muslo de oro, que efectivamente les mostró. Pero los que hoy quieren afincarse en el corazón de sus lectores, ¿qué señuelo mostrarán? En el alma de los modernos intelectuales se va apagando la sensibilidad y, sobre todo, la curiosidad. Sería menester dormirles en un sueño miliunanochesco;

hacerles despertar en el palacio de otra esfera superior y después arrancarles a esta baja realidad en que vivimos. Entonces clamarían con imperio, como locos, por tanto bien perdido, y querrían descentrarse a voluntad; y perderían todo lo que tienen por dar alas al *fénix* encerrado en sus centros motores y sensibles. Sentirán dentro de sí un apostolado de arte.

Todo está en atisbar la esencia de las cosas, que no es incognoscible ni muchísimo menos. Toda armonía geométrica se elabora de un punto y de un punto geomántico se elaboran todas las culturas. Spengler, a quien fatalmente hay que citar, no nos supo decir con toda su grandiosa y metódica elaboración, qué cultura se desarrollará por efecto de esta desintegración actual de la cultura de Occidente; y mucho más, no sabe decirnos por adelantado cuál es el punto geográfico apto para desarrollar la cultura o culturas futuras. Se ha escapado a su vista la clave geográfica, base de la historia y del arte. Pues si el sino de una raza presupone el de su campo geográfico y éste a su vez el del paisaje y éste a su vez el de su geología, la raíz de todos estos devenires está en el planeta mismo al que hay que mirar como una resultante en relación con todo el sistema. En esta altura puestos, nuestras miradas ya no son para este planeta sino para toda la cadena de astros que nos envuelven. El conglomerado de razas de este mundo ya no lo podemos considerar en sus orígenes autóctonos sino como emigraciones de otros planetas. Aquí tocamos en el punto de los establos de Augias y en lo de la limpieza física y espiritual del mundo de Pitágoras.

Schopenhauer llegó en su *Nigromancia* a calcular la psicología de los sueños con un tan fervoroso y escrupuloso análisis, que llegan momentos en que creemos vamos a

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

desenvolver el misterio que nos circunda. Pero nuestra desilución viene pronto al considerar que no examina un sueño que sea verdaderamente tal, porque no lo tuvo nunca él mismo, encerrado como se hallaba en apostrofar a los filósofos alemanes por sus desvirtuaciones y falsificaciones sobre Kant. No lo tuvo nunca, porque si los tuviera, en lugar de atisbar en el Oriente se hubiera sumido en él. Para analizar los sueños, hay que tenerlos. Y un sueño no se puede analizar más que sabiendo que es un sueño propiamente dicho: es decir, cuando los elementos reales y formales del sueño han establecido un acoplamiento—contrato con la subjetividad de la persona elegida—. Por tales elementos juzgamos aquellos de los cuales no se ha tenido noticia en la visión lúcida; y aun cuando estos elementos hayan sido conocidos anteriormente, que el conjunto sea al menos de una tan maravillosa armonía que se haya escapado al hombre de imaginación. Sólo en un sueño de esta índole podemos decir que el hombre ha trascendido más allá de la órbita de un satélite. La obra de arte tiene el poder de sugestionarnos hasta el extremo de creerla un sueño. Y no hay que lanzarse ante la maravilla a pensar en supuestos técnicos que obren tales resultados: porque la técnica de arte es indisciplinada; porque el llamado método personal del artista sufre más altos y bajos que un barómetro en tormenta variable; porque el capricho, la lucidez inesperada y, sobre todo, cualquier mosquito que pasa ante el alucinado artista, trastueca la marcha de su obra, trasfunde su pensamiento y acaban por transformar en un gallo lo que gestó en un principio como nimbo de luz. Ante la maravilla de arte sólo hay—repetimos—como suprema ley, el capricho.

Apliquemos al arte una lógica conocida, común o específica, y nos engañaremos a nosotros mismos. Yo no creo que Laura haya sido la causante de los sonetos de Petrarca; y aun más, no creo que haya existido como tal Laura, sino como una burguesa vulgar pretextada para un esfuerzo lírico-erótico. No creo que Beatriz haya existido para dar vida al Dante; que tanta frase maravillosa fuese sobre base de un encuentro romántico de provincia. No creo que la Gioconda del burguesísimo Giocondo haya dado vida al enigma que palpita en la obra de Leonardo; tampoco creo en que la Leonora de Edgar Allan Poe haya dado vida a su poema *El cuervo*: sólo admitiendo que de la miseria mortal pueda surgir la obra inmortal; lo que es imposible. En cambio, sí, creo que las damas elegantes den sobrado motivo para epigramas, madrigales, odas y sonetos que jamás trascenderán a nada y cuyo final es que los biznietos rompan las hojas de sus álbums. Lo que hay simplemente es que las características de los grandes artistas son el reflejo de su espiritualidad o de su carácter moral y a lo sumo tomaron ciertas bellezas por monas para embadurnarles la cara, mientras el sátiro danzaba ocultamente sin lograr nada efectivo. El Arte era para ellos un proceso ascético que se cobraba en grande de los macilentos juegos de su carne miserable, redimiéndoles y haciéndoles trascender cabalgando en los meteoros de su estrella que se les huía en la ingrávida nube del tiempo. Cierto es que la belleza ha cambiado en la sucesión de las épocas. Los retratos de la bella Ninón nos denuncian una grosería de cara, de cuello y de cuerpo; los retratos de Holbein también nos pintan una dureza de líneas y ojos de besugo que se escapan de sus órbitas; los retratos y desnudeces de Rubens, unas carnes grasas y flácidas en

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

donde se inicia la steatopigia; de la misma Monna Lisa conozco yo en la actualidad retratos vivos que están denunciando la vulgaridad de esta figura. Si estos hechos son, pues, verdaderos, hay que considerar que las razas han cambiado y por lo tanto cambió su psicología, lo cual trae de suyo que han cambiado los climas y las sustancias geológicas de las tierras. ¿Cuál será, pues, la postura del alma humana en una fusión total de las épocas? Misterio en el origen y misterio en el final, en otra cadena de misterios está el enlace; pero si conocemos ciertos elementos en la evolución de este misterio y si también sabemos los altos en la curva de la vida, podemos determinar con una constante la progresión de ésta. Ahora, como cada artista lleva en sí su progresión especial; es más, como cada artista verdadero es de por sí un alto en la cadena evolutiva del arte, hay que partir del modo ascendente de cada genialidad y no perderse entre los satelitoides que la rodean. ¿De dónde creéis acaso que nació el primer motivo musical? Examinemos, por ejemplo, el juego musical de las trompetas y veamos cómo los toques de milicia son los mismos en todas las partes del mundo. No creo que de la *Victoria* de la pasada guerra mundial hayan salido unos sones de trompeta originales. Y no han salido, porque no ha sido esa paz una paz horaciana. En cambio, creemos firmemente en la supuesta originalidad de los sones vibrantes de la batalla de Accium. Verdi evocó unos sones de trompeta egipcios y Wagner evocó unos sones de trompas que reflejan un mundo nuevo por lo desconocido para nosotros y viejísimo porque emana de las fuentes universales del mundo y sus engarces misteriosos. Sustentamos así la originalidad del artista como un desdoblamiento de su forma interior, ya que vamos al descubrimiento, al desnuda-

miento del alma humana. Las estatuas desnudas del mundo griego nos hablan en sus actitudes de la forma del alma humana. Cuando empezaron a vestirlas, la corrupción del alma griega fué un hecho: fueron las tales, la hoja de parra de su civilización llena de sol y de armonía. No es, no, el mundo apolíneo, un mundo de primer plano como ese teutón de marras nos quiere convencer: ese desnudo mundo apolíneo es un término fatal conocido a donde todos vamos en nuestra humanidad preconcebida ya por los olímpicos. O es mentira el Paraíso bíblico, o si no, ya que hemos nacido desnudos en un paraíso, el remate de la humanidad es terminar desnudos en otro paraíso. Si hemos perdido la ingenuidad primera a fuerza de ser desaprensivos, a fuerza de amoralismo llegaremos también a otra ingenuidad excelsa. La gloria de la Resurrección no es sino un símbolo de los esfuerzos titánicos de los hombres. Y a esta gloria, sólo el arte nos puede conducir.

La actuación de Pórtico está orientada a todos los puntos cardinales y concentra un eco sintético de todas las corrientes de belleza. No nos preocupa el problema del "conocer" y del "cómo se conoce"; este problema se desarrolla empíricamente en el hombre. Las fuerzas desconocidas de la naturaleza—conocidas todas ellas por sus efectos—nos dan la pauta para no preocuparnos por una base de tal índole. Si se medita en las fuentes del conocimiento, llegaremos a la abulia filosófica; pero si nos dejamos guiar de aquel tacto de ciego con el que husmeamos entre multitud de libros, de cuadros y estatuas, tendremos adelantado todo el camino. No intentamos que bajo nuestro Pórtico suenen estridencias de ningún género; mas, si alguna sonare, que sea para sentar un principio. Voltaire se vanagloriaba de que en una tragedia suya hiciese repre-

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

sentar al Senado Romano con togas rojas. Esta estridencia de indumentaria respondía al criterio de que en un Senado Romano sólo podía albergarse el sentido trágico. Pero en nuestra estética, el Pórtico reclama unas vestiduras albísimas hasta el extremo de confundirse con las ascendentes columnas; el sol, de plano; el céfiro contrarrestrando al sol; la majestuosidad del silencio sentando una base primaria de elevación espiritual; y la masa, dejada o, aunque próxima, incapaz para distinguir quienes son los ocultos arengadores que confunden lo albo de sus vestiduras con los fustes preciosos. Y el tema nonnato de la forma del conocer surgirá por la escala de la música de los silencios, única matriz verdadera del arte. Y aquí es donde volvemos a tropezarnos con Goethe, que no supo tratar esta embrionaria gestación del universo. Aquí es donde el neófito, amante del genio, tiene que crispar su palma ante el atrevimiento del "gran pagano" que se permitió aludir al momento sacratísimo del primero de los silencios evocando por magia diabólica de opereta la idea de las madres. No tuvo este esteta el menor indicio de lo que decía; se aprovechó de Plutarco tan sólo en el nombre y desconociendo las verdades ocultas del gran evocador de las *Vidas paralelas*. Si hubiese leído bien a este iniciado historiador, el pagano de Weimar hubiese comprendido aquello del triple aspecto de la vida del hombre, como habitante de la tierra, la luna y el sol. No fué así y se limitó a tomar el nombre de las madres como una idea escéptica y a propósito para profanarla un diablo. ¿Podía el espíritu de las tinieblas abrir la caja matriz del universo para evocar a Helena? ¡De ningún modo! Lo que hizo Goethe fué emborronar su alcurnia espiritual caricaturizando el momento creador del universo. Esas madres, esas raíces, esas Marías

excelsas—digámoslo así—no eran sino las esencias sublimes y abstractas de la Creación en la inmanencia del ser. El mundo fué generado por una absoluta virginidad del ser. Esta virginidad se manifiesta al descender al mundo material—manifestado en los atributos de la ley, del sacrificio voluntario y la muerte necesaria: la virginidad de la ley es la suma abstracción; la balanza la preside; la virginidad del sacrificio voluntario engendra el heroísmo, el apostolado, el germen de todo lo prometeico; la virginidad de la muerte es la virginidad transcendental y la más heroica. ¿Cómo podría ese diablo de Goethe jugar con todas estas cosas? Porque no comprendió de todo esto; porque buscaba temas interesantes para epatar a la multitud. ¿Y es posible que en nuestra estética pudiéramos jugar con estos hombres? Ha pasado más de un siglo de esfuerzos inauditos por saber y haríamos un sarcasmo a todos los grandes esfuerzos humanos si tratásemos de imitar un atrevimiento semejante.

—¿Cuánto hay de aquí a Corinto?, preguntó un pasajero a Diógenes. —¡Anda!, le contestó. A los pocos minutos le volvió a gritar el filósofo: —Dentro de tres horas, en Corinto. Así en nuestros avances no por el principio estético sino por una resolución estética. El principio—¿qué es un principio?—No es lo primero, como parece a primera vista. Decir principio es decir tesis y decir teoría. Pero tesis, teoría o principio, sólo puede generarse *a posteriori* del hecho. No existe para el arte, como para la ciencia, otro principio más que el *pricipium individuationis*. Todo el vasto engranaje selvático que forman los cerebros humanos se rige por él. Tenemos una antena receptora y trasmisora; creemos que nuestras más originales ideas no son nuestras, sino recibidas desde una meta olímpica des-

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

conocida de los mortales; meta puesta a salvaguardia de los profanos y que solamente los cerebros de alta onda pueden percibir sus emisiones salvadoras. El *principium individuationis* existe latente en cada individuo, pero hay hombres que específicamente desenvuelven toda la gama progresiva de este principio que tan sólo—repetimos—*a posteriori* pueden resolver. El proceso es oculto como a un principio o raíz oculta corresponde, pero los efectos armónicos de tal principio latente son como un deslumbramiento. Hasta el presente fué aceptado este principio por los filósofos de escuela; algunos han atribuído la permanencia de tal en el artista; pero tan vagamente se ha concebido al artista que cualquier artesano se ha creído en el derecho de llamarse como tal a sí mismo. Este fenómeno se ha desarrollado paralelamente en el crítico.

El *principium individuationis* es vastísimo en la especie humana, pero este principio queda reducido a un símbolo: el símbolo innato de cada individuo. El hombre es ya de por sí un símbolo—síntesis en la naturaleza. Cada individuo, cada animal, planta o mineral, le tiene; asimismo cada familia, cada especie y cada orden. El planeta mismo tiene su símbolo, todos los planetas, el sistema, las estrellas todas . . . Pero hay un equívoco muy grande al hablar del símbolo, confundiéndole siempre dentro de la llamada simbología usual, que aun no se sabe lo que ésta es. Venimos siempre a quedar vinculados en la malla apretada del simbolismo histórico, tratando de resolver problemas intraductibles de otras culturas y por métodos positivistas. En realidad la palabra símbolo no es sino correspondiente a fenómeno o por lo menos van unidas indisolublemente. Para nosotros, la simplicidad del símbolo arranca de cuatro puntos que indican el movimiento: *la cristalización, la*

eflorescencia, la animación y *la palabra.* Todo símbolo histórico proviene de uno de estos elementos y todas las razas no han podido moverse más que en relación con sus respectivos símbolos. Cuando hemos examinado los *totem pole* de Alaska, súbitamente adquirimos el convencimiento de que el símbolo es lo más arcaico de la vida humana y que todo lenguaje tuvo en él su comienzo. Pero decir símbolo es hablar de una deducción gráfica de sabiduría; y decir sabiduría es decir anticipadamente número. Cuando Adán dicen que puso nombres a las cosas, quieren significar que llamó a las cosas por sus números; y como el número es de esencialidad matemático y abstracto, toda representación de la vida está llamando por su abstracto origen invisible pero que se halla latente en ella y que no podemos señalar sino partiendo del *principium individuationis.*

Protestamos enérgicamente contra la manera de ver el símbolo en la actualidad: se desfiguró completamente la palabra y la idea y el arte ha salido perdiendo en todas sus modernas interpretaciones. Nadie que no sea un iniciado hable de símbolos de arte. La desaprensión corre parejas con la falta de aptitud comprensora. ¿Y cómo vamos a desentrañar el símbolo sin arrancar de la idea de las madres? ¿Creemos por ventura que nuestros hagiógrafos y nuestros hierogranmatas le han descubierto? No fueron sino unos copistas sin trascender a la esencia de lo que tenían entre manos. Todos los quebraderos de cabeza de Ruskin no han sido ni aun para ponernos sobre el tapete la verdadera esencia del símbolo que se le huía entretenido como un niño en examinar figuras del Medio Evo como los monjes examinaban papiros de la *Ilíada.* Y lo que hizo fué amontonar velos sobre velos. Su única labor fué des-

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

pertar un sentido práctico al Estado de su patria. Cuando al comenzar su trabajo sobre *Las piedras de Venecia*, dice: "Tres grandes imperios han existido en el mundo: Tiro, Venecia e Inglaterra; queremos ver en la ruina de Venecia todas sus características y modalidades a fin de que Inglaterra no se pierda para siempre." Después de este pintoresco trazado, ¿qué vamos a pensar? La nave inglesa puede quedar tranquila y Rudyard Kipling en aptitud para calafatearla de nuevo. Pero aun hay más. Cuando Ruskin dice, estudiando o, más bien, paseándose por entre la simbología, que entre todos los animales creados tan sólo cuatro tienen el poder de pronunciar el amén final—el buey, que ara el grano; el león, que al igual del buey come el heno y vive con el cordero; el águila, que protege a sus hijos con las alas, y el hombre, que ama a su compañera y a sus hijos—y que en estos cuatro animales está sintetizada toda la Creación, estando en esta maravilla Dios presente, nos quedamos absortos ante el descubrimiento al ver que esos cuatro animales los sacó de los cuatro Evangelistas, como éstos los sacaron a su vez de los cuatro signos fijos del Zodíaco. Pero, ¿quién ha interpretado estos cuatro signos fijos que son los que realmente (?) tienen el poder de pronunciar el amén final? Cuando Ruskin escribió esto aun no existía Flambart, de la Politécnica de París. Y Flambart ha estudiado en nuestros días la inducción eléctrica de los signos zodiacales.

No soñemos, pues, en partir de principios establecidos, como digimos en nuestro prólogo: es necesario generar nuevos principios. Es necesario salir de un atasco de engranaje erudito; hay que volver a los albores primeros o crearnos un nuevo albor. Desde el Pórtico gestaremos los símbolos uno por uno y huiremos de ese imperio de la

Cueva y de esa fáustica en liquidación de Spengler. Necesitamos del primer plano apolíneo, no para cristalizar en él sino para desarrollarlo íntegramente. Actualmente se va a reconstruir todo el Partenón y serán de ver las admiraciones de todo el turismo universal y las protestas de los verdaderos creyentes. Nuestra cultura ha de encontrar ya defectuosísima la obra capital de una cultura antigua: es como si de repente nos presentasen en un satélite de Saturno. No tendremos ojos para ver ni para comprender y la crítica oficial hará su agosto. Para admirar el Partenón tendríamos que ser grandes paganos, pero no al modo de Goethe. Tendrían que borrarse de toda la Grecia moderna las cruces de su ortodoxia, echando por tierra todas las basílicas; tendríamos que hacer en el alma europea un barrido en regla de toda la espiritualidad cristiana, que se halla en un estado farisaico y sólo igual a los últimos tiempos de la Sinagoga. Pero para lograr esto habría que provocar un nuevo cataclismo de las almas. El Partenón es de por sí un símbolo intangible.

Queremos hacer alto en la primera parte de nuestro Pórtico sobre este asunto. Es tanto el fárrago de notas eruditas y de ideas más o menos felices sobre la morada de la virgen Partenes, que nos es dolorosísimo atracarlas para decir todo lo que debiera decirse; y no se ha dicho, porque la luz huyó de los cerebros occidentales sumidos en la arbórea cultura del cristianismo. El Partenón es el único y verdadero templo. Los templos egipcios eran largas vías que caminaban al santuario de una noche estrellada; la catedral fué y será siempre una caverna espaciosa, continuación de la Cueva, aun cuando Spengler se empeñe en considerarla como idea fáustica. Pero el Partenón no fué sino un derroche de luz señalado matemáticamente por

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

su mito trascendental: Minerva—Pallas—saliendo de la cabeza de Júpiter y armada con todas las armas de la sabiduría. No se puede exaltar más la fuerza del hombre y pensamos que este mito es el más originario del Olímpico, pues que sin este requisito de iniciación no hubiese podido realizar todas sus metamorfosis. El mundo parténico fué una impresión de fuego y perdurará a través de las edades. Los mitos griegos—vistos como fábulas en un principio e interpretados posteriormente como una ñoñez científica —tienen la virtud de plasmar ideas matrices imposibles de disolución. En el Partenón hay reflejado un mundo arquetipo que no podrán desmentir las cosmogonías más arcaicas. Es una síntesis y glorificación; es una flor que pide un jardín inaccesible: la flor de la inteligencia pura. Jamás llegó la catedral a suplantarle. Esta cueva mística está denunciando todas las lacerias de una raza apóstata, con sus pestilentes covachuelas alrededor; con todos los fervores hipócritas de ejércitos de barbudos exaltados en un bandidaje piadoso; viviendo con las migajas escriturarias de un Derecho Romano expoliado; ululando de un modo formidable bajo las naves llenas de horrendas carátulas; dando pasto a la hechicería cristiana, fermentando guerras, odios y procesos en nombre de. . .

El Partenón ostenta, en cambio, un arco rosado de los sueños bajo el cual se despliegan las sencillas teorías virginales al son maravilloso de una arcádica tarde. En él caben vírgenes y genios, hombres y dioses, las musas invisibles, los coros de Afrodita; el ojo sagrado del caballo de Neptuno; lapitas y centauros; todo el vasto espacio estelar que no ha podido cambiar de nombre, pese a la inmensa Edad Media y al Renacimiento. Y no ha podido cambiar de nombre, porque toda la cultura de estas épocas fué una

herencia robada. Hartos de escolios y glosarios sobre el Medio Evo—esa *Edad Media "enorme y delicada"* (¡pobre Verlaine!)—y después, a telón corrido, un Renacimiento inconsciente caído en esas profundidades del barroco como en un laberinto perdido, esto es, aprisionado en las propias mallas de su incomprensión nativa y lleno de su locura parabólica; hartos de todo esto, decimos que no nos consideramos hijos de tales épocas; que hemos caído en esta pulpa de la vida mecánica y renegamos de nuestra actuación social. Hacia el Partenón o, mejor, hacia las ideas constitutivas del Partenón; hacia los más arcaicos mitos (no misterios); hacia el nexo del sistema solar; hacia las estrellas; hacia la flor emblemática del universo y, sobre todo, hacia la rosa ideal oculta en su gestación de números, colores, sonidos y formas.

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

ANGEL J. BATTISTESSA

CERVANTES Y LA CONTRARREFORMA

En el *Viaje del Parnaso*—lo señalamos ya en un artículo anterior [1]—, en la comedia *La Entretenida* y en diversos pasajes de otras obras cervantinas, Américo Castro acierta a descubrir la formulación, por parte del autor del *Quijote*, de "un programa de razón y de lógica".

Ese programa de razón y de lógica no se nos ofrece, claro es, en forma de máximas o a modo de aforismos. Salvo excepción pasajera, Cervantes no diserta ni aclara su pensamiento mediante argucias descarnadamente especulativas. Su congruente interpretación del mundo, antes negada y ahora finamente establecida por el señor Castro, rehuye exhibirse bajo aspectos de encadenado discurso.

Sin pararse en apariencias, es menester, pues, no llamarse a engaño. Los libros de nuestro autor—*povero uomo* para un De Lollis, *ingenio lego* para un Menéndez y Pelayo—no están desposeídos de ideas ni hueros de intenciones.

No hay que negar la estructura intelectual de una obra, por mucho que esa estructura vaya envuelta tras lo aparente de la construcción literaria. Para llegar hasta los ocultos soportes ideales era preciso, en el caso de Cervantes,

1 *El Pensamiento de Cervantes*, artículo escrito a propósito del libro de igual título del eminente filólogo español don Américo Castro. SÍNTESIS, Nº 6, páginas 341-353, Buenos Aires, noviembre de 1927.

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

traspasar con ariete de crítica la cerca de prejuicios tradicionalmente acumulados en torno a su personalidad de escritor. Era preciso, de igual modo, echarle un freno a la sensibilidad del comentarista, a fin de que éste, descarriado por aquélla, no fuese a enredarse en el exorno literario ni a entramparse en el laberinto fraseológico. Había que proceder, en otros términos, por vía filológica; excluir en la marcha toda pirueta impresionista y no hacer altos sentimentales a mitad de camino.

Incapaces de superar estados críticos anteriores, los estudiosos de Cervantes que precedieron al señor Castro no alcanzaron a penetrar, en sus tímidas perforaciones críticas, el recio fundamento extraliterario sobre el que se asienta, soberana, la masa diversa y unitaria de ese edificio cervantino en el que el *Quijote*, a causa precisamente de su mayor prestancia ideológica, ejerce oficio de fachada. Fachada renacentista.

Después de la tentativa transitoria de los comentadores al modo de Díaz de Benjumea, pasado el empeño alocado de escamotearle al *Quijote* la cifra de todas las verdades, y caídos los críticos, por extrema reacción, en el concepto opuesto de "un Cervantes vulgar en cuanto al intelecto o a la cultura, pero inconscientemente genial", a nadie se le ocurría preguntarse cómo el ilustre escritor se representa el mundo, qué le sugiere el espectáculo de la vida, o cuál es el índice de su angustia frente a los mayores problemas humanos.

Sólo la apretada serie de prejuicios que siguiendo lo expuesto en *El Pensamiento de Cervantes* indicamos en nuestro citado artículo anterior, puede explicar el que los españoles hayan postergado de tal modo la confección de un

trabajo ya cumplido en otros países con autores a quienes no fué ajeno el tema de la vida y del mundo, pero que por el sesgo particular de su talento no asumieron, a semejanza del glorioso manco, categoría de filósofos. "Rabelais y Montaigne—advertía a este respecto al propio señor Castro en un anticipo de su libro [2]—no figuran en las historias de la filosofía, y, sin embargo, no han dejado de pensar y discurrir sobre ese magno tema, que conocidamente introdujeron en sus creaciones literarias". Sintiéndolo así, y por mucho que aquellos prejuicios pesasen sobre la plegable opinión vulgar, el señor Castro comprendió que no era intelectualmente correcto suponer que un libro que se pretendía escrito por modo inconsciente, y sin más substancia que la popular bobería del siglo XVII, pudiese alcanzar predicamento de centurias. No era posible, sin violencia, admitir que una obra de las características del *Quijote* lograse atravesar incontrastable el cauce azaroso de los siglos sin carga de pensamiento ni lastre de intenciones. Si por este libro no discurriesen corrientes ideológicas de circuito universal, su fama no hubiese traspasado las fronteras de España, ni él hubiese interesado a tan diversos pueblos, en tan diversos tiempos. Se planteaba, pues, el problema del *Quijote*, y el problema del *Quijote* no podía ser sino el problema de Cervantes: la índole y la procedencia de sus ideas.

El rastreo del ideario cervantino—tal como lo ha emprendido el señor Castro—supone el empleo de un método filológico de gran estilo: psicología e historia. En Cervantes el pensamiento va casi siempre diluído en la varia solución novelesca o dramática, para la cual cada uno de

[2] *Cervantes pensador*, en *Revista de Occidente*, Nº XVII, página 218. Madrid, noviembre de 1924.

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

sus escritos hace de recipiente. El pensamiento está ahí certera y, a veces, arteramente diluído. Semejante rebozo literario se explica no sólo en gracia a su técnica de dominante tono narrativo. Por momentos, ese rebozo no es sino un hábil expediente para hacer plaza, dentro de ciertas zonas muy estrictas y lugareñas del pensar contemporáneo, a ideas y sugestiones de perfil forastero. Bajo velos de ficción—todo halago para el sentido—hay ocasiones en que esas ideas de Cervantes andan por sus escritos (aun en los que él llamaba *ejemplares*) como aquellas "tapadas", sus provocativas coetáneas, que en las noches del Prado, según acontece en alguna comedia de Lope, buscaban paliar sus encendidos intentos so capa de mojigatería. En aquellos tiempos de celo político y religioso—no se olvide que los años que corrían entonces eran todavía los de la Contrarreforma—, era más fácil echar a andar ideas por el camino ameno y escasamente accidentado de la ficción literaria, antes que por el sendero angosto de la disertación moral, todo punteado de aduanas y de polizontes inquisidores. Ya años antes, en los días menos severos de Carlos V, por aquel camino de lo novelesco, gracias al no imposible pasaporte de *privilegios* y *testimonios*, verdades poco ortodoxas corrían las ciudades de España. Era la buena época—recurramos al ejemplo inmediato del *Lazarillo*—en que menudeaban esta vez so capa de relato picaresco, los dardos con que la crítica erasmita obsequiaba a la clerecía.

Procedimiento disimulado y eficaz, no tan riesgoso como el de lanzar escritos doctrinales a la manera de un Alfonso o de un Juan de Valdés, sus ventajas no podían escapársele a un espíritu tan avisado como el de Cervantes. La actitud de éste en materia moral y religiosa es amplia-

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

mente demostrativa de cómo, forzado por las circunstancias, supo enmascarar su pensamiento. Su pensamiento de católico nutrido de criticismo racionalista que no desconoce los temas gratos a Erasmo.

En el capítulo VI de su libro, que versa precisamente sobre ideas religiosas, el señor Castro demuestra el solapado procedimiento de que se sirve Cervantes para dar cómodo pasaje a sus ideas. Para evidenciar la técnica cautelosa del autor, trae un ejemplo indiscutible y probatorio, "en el que Cervantes aparece primero sin máscara, en la espontaneidad de su pensar, y luego con una faz convencional, tal como la requería el momento y el ambiente. Ya sabemos que Cervantes no ha presentado nunca un adulterio que en el fondo no apruebe o disculpe. Fué tan lejos en ello, que en *El viejo celoso*, según vimos, hace pecar a Doña Lorencica casi en presencia de su marido, y explicando a éste las complacencias que experimenta, ignotas para ella hasta entonces: "¡Ahora echo de ver quién eres, viejo maldito; que hasta aquí he vivido engañada contigo!" Es, pues, manifiesto que a Cervantes no le asustaba contarnos en forma aprobatoria—si la ocasión lo permitía—cómo se cumple un acto de adulterio.

"Pero hay que escribir novelas "ejemplares". Nuestro socarrón endulzará entonces la voz, pondrá ojos humildosos y se frotará untuosamente las manos, las cuales se cortaría él antes de escribir cualquier pensamiento menos que honesto y católico. En *El celoso extremeño* el cuadro es análogo al de *El viejo celoso*: ¿dejaremos pecar a la dama?, ¿haremos realmente cornudo al viejo Carrizales? No hemos de dar ejemplos inductores de tentación. En todo caso mitigaremos los términos mucho más que en aquel indecente entremés, en el que por raro caso nos hubimos de

permitir unas escandalosas y sinceras zapatetas. Con esta reserva redacta Cervantes la escena entre Loaysa y la niña desposada con Carrizales. Esa primera redacción queda consignada en el manuscrito (conservado por feliz azar) que fué del licenciado Porras de la Cámara, racionero de la catedral de Sevilla, quien reunió varias obras en un volumen para solazar con su lectura al cardenal don Fernando Niño de Guevara, arzobispo de Sevilla (1600 - 1609). *El celoso extremeño* sería así leído a Su Eminencia; ¿juzgó éste pecaminosa la escena entre Loaysa y la damita? Quién sabe. Lo cierto del caso es que cuando *El celoso extremeño* aparece impreso en 1613, tal escena ha sufrido extraña purificación. Los ángeles de la Contrarreforma se han cernido sobre los dos amantes, y el resultado es algo mirífico: duermen en brazos uno de otro, sin que la castidad reciba menoscabo. ¡Oh maravilla! No falta sino que el portento se exorne con la advocación de algún santo, y se nos cuente en una lápida: *Siste viator...*" (*El Pensamiento de Cervantes*, páginas 242 - 243).

Ya se ve—insistamos—que a Cervantes no le infunden miedo los temas que trata, sino en la medida en que su manera personal de tratarlos (¡qué diferencia entre sus soluciones y las soluciones lopescas y calderonianas!) pueda escandalizar el estrecho consenso contemporáneo. De ahí el rebozo. Hipocresía a lo heroico, dirá Ortega y Gasset, pero hipocresía. No anatema para Cervantes, cuya constreñida originalidad no tenía más escape que ese. Antes bien, dificultad. Dificultad para el comentarista obligado a ir desemboscando el pensamiento que se recela en la ficción o se acentúa paradojalmente en el eufemismo. Dificultad magníficamente vencida por don Américo Castro.

HOMERO M. GUGLIELMINI

EL SENTIDO DEL PAISAJE

Paisaje bíblico

Dios—según el relato bíblico—agenció el mundo en cinco días, como un director de escena dispone la escenografía para la entrada de los personajes. Y cuando todo está listo, irrumpe el hombre en un paisaje enemigo. El paisaje, en efecto, está preñado de misteriosa hostilidad: el árbol es allí el árbol de la ciencia, la serpiente, la serpiente de la tentación. El hombre se pertrechó entonces de recelo, aguzó los recursos de su inteligencia, para superar el paisaje en acecho. Pero el paisaje, en torno, no ceja: se esfuma en densos vapores; se sutiliza, artero, en nubes henchidas de tempestad, y sumerge al hombre en el diluvio. Vence el medio transitoriamente, pero el hombre no sucumbe: sus vestigios repueblan la tierra, amontonan piedra sobre piedra, erigen ciudades. En vano, porque esa alternativa trágica no ha de terminar aún: es eterna. Este símbolo mítico expresa el sentido mágico del paisaje propio de la Edad Media, y que encuentra en el goticismo su más alta expresión estilística. Es el paisaje como dualismo, como conflicto insobornable, dilema dramático entre la voluntad

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

divina del hombre y la fatalidad cósmica del paisaje. La torre de Babel es la primera catedral gótica, el primer intento para fugar del paisaje y empinarse hasta los cielos.

Paisaje primitivo

Toda concepción empírica del desenvolvimiento de la humanidad en el tiempo, postula necesariamente un origen también empírico e histórico, y, por lo tanto, mítico. Mítico es el hombre bíblico; mítico es el hombre del racionalismo—*homus aeconomicus*—sin sociedad y sin paisaje, clausurado en la soledad ideal de su razón. Mítico es también el *hombre primitivo* de la ciencia moderna. Unicamente el idealismo se salva de esa exigencia abstracta, por cuanto afirma al espíritu en su eternidad sin confines. Pero el concepto del hombre primitivo nos ilustra para comprobar, sino la evolución empírica del sentido del paisaje, su evolución ideal; y conviene, entonces, imaginarlo.

La relación hombre-paisaje no tiene sentido para el primitivo, no la percibe lúcidamente, siquiera. El paisaje como tal—es decir, como elemento que en su inmediata significación trasciende al hombre, y en cuyo seno el hombre se aloja como forastero—no es pensado por él sino cuando emerge de la honda somnolencia de su vivir primario y elemental. El hombre primitivo no piensa el paisaje, ya que él mismo es paisaje, como la planta o el animal. Está adherido a su paisaje en forma tan unitaria, que en verdad su vivir reside en esa indistinción profunda entre paisaje y humanidad: se siente enlazado al suelo como por raíces vegetales, la sangre de sus venas es la propia linfa de la tierra, y el ritmo cósmico late en la pulsación de sus sienes.

La distinción entre yo y el mundo, entre la interioridad y la exterioridad, es una tardía adquisición metafísica del hombre.

Pero del fondo de esa indistinción vital, surge una frontera cada vez más precisa, y el hombre afirma entonces su personalidad frente al paisaje circundante. El paisaje conviértese en tema de su contemplación; lo interpreta y lo asume en el seno de su espíritu como problema, adquiere un sentido o, más bien dicho, sentidos infinitos con infinitos matices. Presiente con asombro que más allá del paisaje, es decir, del ámbito cercado por los horizontes visibles que sus sentidos abarcan, hay también *mundo*, un mundo que no ve ni percibe de ninguna manera, pero que existe sin embargo. Surge entonces el sentimiento de la lejanía, y con él el sentimiento de lo ignoto, de la muerte, de la divinidad: los grandes motivos que hacen cavilar al espíritu y lo movilizan hacia las aventuras sumas de la filosofía y del arte. El sentimiento del paisaje surge, pues, simultáneamente con el sentimiento de la lejanía; ambos se corresponden, y en esa ecuación insoluble, la *x* es generosísimo acicate para la curiosidad del hombre.

Las tres formas del paisaje

Dijimos que el paisaje adquiere ante el hombre infinitos sentidos, con matices infinitos. En rigor, todos esos sentidos virtuales pueden reducirse a un triple esquema, que involucra dentro de sus líneas las diversas maneras con que se modula la relación esencial hombre-paisaje. O el paisaje trasciende al hombre, y por lo tanto lo asume en su fatalidad (el hombre *en* el paisaje), o ingresa el paisaje en

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

forma mediata dentro del espíritu (el paisaje *en* el hombre) o, en fin, se afirma el hombre frente al paisaje en un dualismo dramático. Esos tres esquemas cristalizan en exteriorizaciones simbólicas que invocaré para aclarar el sentido de esas conexiones, y que ofrecen la ventaja de brindarse cotidianamente a nuestra experiencia. Las podemos atestiguar cuando queramos, y son las tres formas objetivas amplísimas en que el hombre reduce el mundo a paisaje circundante. Ellas son: la ciudad, el campo, el suburbio.

La ciudad

La ciudad es el paisaje como voluntad. En la ciudad, el hombre hace su paisaje. Lo cimenta, lo construye, lo edifica; lo hace a su antojo. Dicta su ley a la piedra, como un demiurgo.

Cuando el hombre ciudadano pasea la mirada en torno, no alcanza a percibir los horizontes, escamoteados por el decorado artificioso que levantan sus casas y sus calles. Los ocasos no se sumen en el confín dilatado de la tierra, sino que se diluyen en el crepúsculo sucio de las azoteas y las bohardillas. Los retazos de cielo son lienzos tendidos desde el pináculo de las torres. El paisaje resulta aquí una prolongación del hombre, y el sentimiento de la infinitud no reside en la amplitud ilimitada del paisaje objetivo—abreviado a cada instante por las encrucijadas y los cercos de piedra—sino en la íntima conciencia de una voluntad libre y dominadora que se proyecta desde su propio seno hacia fuera. Así surge el sentido idealista del paisaje, en el cual yergue el hombre su libertad y su orgullo frente a la inmediatividad de la naturaleza visible.

El campo, en la ciudad, es un paréntesis: se infiltra sigilosamente, desvirtuando su esencial significación; la arboleda, el jardín, la plaza, no son prolongaciones del campo: son cosas a las que la ciudad ha impreso su sello inconfundible, encerrándolas dentro de su ámbito, como a prisioneros.

El campo

El campesino está alojado en su paisaje como un átomo insignificante en medio de un mundo grandioso, estremecido de resonancias remotas, surcado por soles esplendorosos o penumbras trémulas. Inclinado sobre su arado, el surco es para su mirada un riel que va a empalmar en el infinito. Por eso el campesino es, literalmente, el *paisano*, una prolongación consciente del paisaje circundante, identificado con él, instrumento de destinos ignotos y perdurables, que anidan en la oquedad de la montaña o se esperezan en el ámbito de la llanura. Ecos milenarios de la raza van a morir en el alma del felah o del mujik, después de surcar montones de siglos; el gaucho es el hombre hecho pampa. Una fatalidad que lo trasciende embrida la voluntad del campesino, la orienta por vertientes prefijadas, que transita sumisa. Se deja vivir, no hace nada para vivir, porque el paisaje vive por él. La canción labriega expresa la fatalidad del paisaje, y la casa del campesino es como una grieta que la naturaleza ha abierto para hospedarlo.

Por otra parte, la ciudad se achica ante él, porque el campesino la ve desde el campo; es como una isla de piedra en medio de un mar sin orillas. El campo la rodea, la cerca,

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

la empequeñece. La ciudad es misérrima, ínfima entre los horizontes que nunca se cruzan.

El paisaje campesino es, en suma, el paisaje como fatalidad.

El suburbio

La ciudad se ablanda en el suburbio, antes de disolverse en la plenitud del campo. Se va distendiendo en el hombre su voluntad de paisaje, pero esa voluntad se manifiesta aún en los caseríos cada vez más ralos, en los empedrados que ya carcome el verdor de la hierba; en medio de los potreros y las fincas, algunas edificaciones llenas de prestancia humana afirman todavía el paisaje ciudadano. El campo y la ciudad se enlazan en el suburbio. Pero ese enlace es también un combate sordo, crepuscular. Sugiere en el ánimo una impresión parecida a la de las ruinas*. Pero aquí la sensación es inversa, porque adivinamos que la victoria será al fin de la ciudad—de la voluntad del hombre frente a la fatalidad—ya que el campo se recoge ante ella como una marea declinante. El *pathos* de la situación nos induce a colocarnos en la perspectiva del hombre ciudadano, con su voluntad de paisaje tendida para superar su medio cósmico y natural. Pero es conveniente advertir que en el suburbio ese conflicto no encuentra desenlace, y esta circunstancia es la que le presta su inmensa sugestión pintoresca y dramática, grata a los poetas y a los artistas; pues la humanidad del arrabal, su idioma y el sesgo de sus costumbres, nos muestran una abigarrada aleación del espíritu

* En su ensayo *Las ruinas*, Jorge Simmel define el sentimiento estético que ellas suscitan: la melancolía ante la caducidad de la obra humana vencida por el tiempo y la naturaleza.

campesino, fatalista y rústico, con el espíritu ciudadano, voluntarioso y atareado. El suburbio es ya ciudad, pero no lo es totalmente, porque sentimos que sus raíces están enterradas en el campo.

El suburbio es el paisaje como dualismo, el conflicto entre la voluntad del hombre—que crea su paisaje—y el paisaje de la naturaleza, que lo trasciende, insobornable.

Paisaje gótico

El paisaje gótico expresa la misma índole que el paisaje suburbano: la lucha de la piedra catedralicia, en que el hombre plasma su voluntad idealista de paisaje, contra la naturaleza sin espíritu, que permanece irreductible. La catedral gótica es una estupenda voluntad humana hecha piedra para superar el paisaje circundante, pero diríase que tiene sus raíces en la tierra misma, que sale de la tierra como un árbol gigantesco. El edificio gótico está atado al suelo por los arbotantes y los contrafuertes, que establecen una sólida raigambre con la tierra: *la iglesia gótica debe su solidez a los puntos colocados exteriormente; aseméjase a un animal cuya osamenta fuese, a lo menos en parte, exterior a su cuerpo* *.

Por otra parte, ese sentido del paisaje traduce el dualismo fundamental que singulariza todos los aspectos de la Edad Media: el dilema entre Alma y Naturaleza, Razón y Carne, drama del Espíritu en lucha con la Materia, que ha quedado inscripto en la torturada significación de su arquitectura y de su política.

* Salomón Reinach, *Apolo*. Véase también *La esencia* del estilo gótico, de Worringer.

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

En la verdadera Edad Media, jamás se agrupaban los hombres en comunidades ciudadanas, en el sentido moderno de la *urbe*. Las gentes vivían en los campos, ocupando dilatadas extensiones alrededor de los castillos, prestas para acogerse a la protección de las murallas señoriales. El feudo y el convento—formas típicas de la vida medioeval—estaban enclavados en el campo, en lucha con él. Las máximas agrupaciones medioevales se constituyeron en burgos, pero el burgo no es todavía la ciudad en el sentido moderno, o en el sentido que daban los griegos civilizados a la palabra: es, en cierto modo, un suburbio, un arrabal. Y las grandes ciudades burguesas que se edificaron en las postrimerías de la Edad Media contenían ya en germen las concepciones idealistas de la modernidad.

Paisaje idealista y paisaje fatalista

Así como el temperamento gótico expresa estéticamente el sentido del paisaje como dualismo dramático, el arte idealista expresa el paisaje como subsumado—en forma mediata—por el espíritu humano. El idealismo enlaza al hombre con el paisaje en la siguiente relación: el paisaje *en* el hombre, y la ciudad es el testimonio exterior de esta relación. Todo idealismo es, efectivamente, urbano; florece en la urbe, se aclimata en las grandes ciudades, tiene su cuna en las alamedas de Koenigsberg o en las cátedras de Berlín. Es que jamás se afirma tanto la libertad del hombre frente a la naturaleza—libertad implícita en toda clara intuición idealista—como cuando él mismo construye, literalmente, su mundo circundante, la ciudad. La Academia y el Pórtico están fronteros con la urbe, y sus jardines son parques ciudadanos; a pocos estadios, crepita la turbu-

lencia del foro, del teatro, del ágora. La preocupación de Platón es la Polis, y en *La República* se hace una a su paladar, como Aristóteles en *La Política*. El arte y la literatura contemporáneos expresan igual sentido del paisaje.

Es fácil contraponer esa significación del paisaje a la que éste asume para el hombre de temperamento campesino. Los primitivos aedas, los homérida de Hesiodo, sienten el paisaje como fatalidad cósmica, como personificación de los elementos en divinidades que trascienden al hombre y rigen sus destinos. Igual intuición cósmica y fatalista recogen los grandes ciclos escandinavos semibárbaros, por ejemplo, en sus poemas poblados de selvas, torrentes, gigantes, cavernas y pigmeos, intuición cósmica que muy posteriormente se hace romántica y escala su más egregia expresión en el arte wagneriano.

Si la comedia ciudadana de Aristófanes es contemporánea al idealismo de Platón, puede decirse que las concepciones teogónicas y cosmológicas de los jónicos y de Heráclito son idealmente contemporáneas a los poemas de Hesiodo y Homero. Tales y Anaxágoras son hombres de paisaje campesino, y su filosofía desenvuelve ante nuestros ojos un inmenso paisaje cósmico; y es así cómo toda realidad se reduce en última esencia a alguno de los elementos de la naturaleza, al agua, el aire o el fuego. Concepción naturalista que culmina en el fatalismo panteístico de Heráclito. En todos esos casos—literatura y filosofía—el paisaje es sentido a la manera del campesino, como fatalidad.

Paisaje romántico y paisaje rústico

Estirar las potencias del ser en una tensión extrema de la voluntad, es un ejercicio trabajoso que a la postre cansa

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

y hastía. El hombre saturado de urbanismo, enfermo de ciudad, aspira a distender esa aguda polarización de su espíritu; siente, entonces, la nostalgia del paisaje campesino, codicia la devoción de la vida bucólica, que afloja los resortes de la voluntad y la aquieta como en un remanso propicio. Su mirada es hambrienta de horizontes dilatados; su querer quiere achicarse y reducirse ante la perspectiva de firmamentos profundos, de llanuras sin confines, de rebaños que transitan mansos el fulgor de los crepúsculos campesinos. Feliz aquél

> Que en valle solo, en contemplar se goza
> Paciendo errante el mugidor ganado,

dice Horacio. Así surge el sentimiento rústico del paisaje, que encuentra su clásica expresión en los campos tan arregladitos, tan prolijos, tan abundantes en cervatillos, céspedes y fontanas, de Teócrito, Virgilio y Horacio. *El paisaje campesino adquiere sentido rústico cuando el hombre cansado de ciudad lo contempla como oposición al paisaje urbano.* El hombre busca entonces en el campo lo agreste, lo eglógico, lo rústico; y esos ingredientes del paisaje no tienen valor en sí mismos—por más que el contemplador crea lo contrario—sino que se afirman como contraste a la extenuadora tensión del paisaje ciudadano. El paisaje rústico es el campo visto y sentido por el hombre de la ciudad, es, en suma, la suprema y ahincada nostalgia del hombre civilizado, trajinado por la urbe. Así se explica su enfermiza vocación a la naturaleza salvaje, primitiva, en la cual gusta extraviarse de vez en vez, aunque la ciudad lo reclame en seguida con imperioso acento. Pero es incapaz de sentir su profunda y solemne significación cósmica, cual la siente el verdadero campesino, el *paisano* de cepa, el gaucho de

estirpe, enlazados a su paisaje en una relación vital y no mediatizada aún por la ciudad. Un explícito ejemplar poético de ese sentimiento rústico del paisaje, sentido nostálgicamente como oposición al frenesí urbano, puede verse en el épodo de Horacio *(Vita Rustica Laudea)* en el que ni siquiera falta la intención burlesca para completar la característica de ese equívoco amor a la vida agreste, transitorio y deleznable. Horacio fué un hombre de ciudad nostálgico de paisaje campesino. No ya el coetáneo Lucrecio, que vió la naturaleza con ojos de eternidad, y la sintió en su más honda significación divina.

De esa mediatividad con que es sentido el paisaje por la sensibilidad afecta a lo rústico, fluye la sensación de cosa artificial, decorativa, férica, que producen en el ánimo ciertos paisajes literarios. Las clásicas novelas pastoriles españolas, con sus campitos de juguetería poblados de Filis y Galateas, y aun las églogas virgilianas, tienen aspecto de naturaleza adherezada, y sus rústicos son rústicos de confección.

El sentimiento romántico de la naturaleza, tan ajeno al sentido actual del paisaje, es también nostalgia ciudadana. *Volver a la naturaleza* fué el lema romántico; desde Rousseau fué cansancio del hombre civilizado, del hombre urbano. Hubo entonces un hartazgo vehemente de ciudad, una borrachera dionisíaca de selvas, torrentes, montañas, y las chucherías rústicas se convirtieron en un pánico retorno a la madre naturaleza. Los paisajes de Ossian se hicieron populares; Bernardin de Saint Pierre y Chateaubriand ubicaron sus héroes en los trópicos: el hombre se hizo pequeño en medio de naturalezas inconmensurables y grandilocuentes. La naturaleza ingenua y primitiva que

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

preconizaba abstractamente Rousseau fué vivida y realizada en los paisajes de los novelistas y poetas románticos, con sentido rústico, como negación de la vida urbana cosmopolita y civilizada. Con el sentimiento romántico de la naturaleza se vincula la afición a las lejanías cósmicas e históricas, a lo exótico, es decir, el paisaje como *evocación*, como *color local*. El Flaubert de *Salambó*, el Mac Pherson de *Ossian*, el Chateaubriand de *Atala*, expresan ese paisaje. La literatura romántica fué así una literatura de vagas lejanías, de penumbrosos confines, de transmundos mitológicos. Basta comparar esa actitud ante el paisaje—en que el hombre va a buscarlo fuera de sí, lejos de sí—, con la que trasunta la literatura actual—en que el hombre encuentra su paisaje dentro de sí y lo realiza—, para comprender por qué los hombres de hoy nos sentimos tan distanciados de la sensibilidad romántica.

El paisaje sin hombre

El hombre abstracto del racionalismo—hombre sin paisaje, sin sociedad—tuvo su contraparte en el paisaje abstracto del naturalismo, paisaje sin humanidad. Cuando el paisaje no es ya sentido como fatalidad cósmica, como voluntad de Dios en el paisaje—panteísmo—y tampoco es sentida la ciudad como voluntad del hombre—idealismo—el paisaje se resuelve entonces en mera determinación, en causalidad, en naturaleza abstracta. La libertad del hombre perece frente a esa exterioridad pura; no siente el campo como sino cósmico y misterioso, ni tampoco la ciudad es realización de su voluntad, ni el suburbio expresión de su conflicto con el mundo inerte. Está encadenado a su paisaje por un causalismo inmediato que lo determina, y

que, en definitiva, le hurta su humanidad. Surge entonces el paisaje como *ambiente*. El mundo de Darwin es un inmenso paisaje sin hombre; el hombre allí no tiene historia, es receptáculo pasivo de las mil interferencias mecánicas y ciegas del *medio*. Este sentimiento del paisaje—que en verdad es la ausencia de todo sentido del paisaje—prohija un arte que, por lo menos en sus aspiraciones teóricas pseudoestéticas, es decididamente repugnante a la sensibilidad actual: el arte naturalista o realista. La novela de ambiente—de ambiente biológico y social, estilo Zola—suprime la libertad y, con la libertad, suprime al hombre. Porque el hombre, en cuanto hombre, es espíritu, es decir, superación de la inmediatividad de lo exterior, subordinación de la naturaleza a su destino humano.

Así como el paisaje campesino y romántico es el hombre *en* el paisaje, y el paisaje ciudadano e idealista es el paisaje *en* el hombre, el paisaje naturalista es el paisaje sin hombre, el paisaje-ambiente, tal como lo entendía Taine.

El paisaje en la literatura actual

Frente al romanticismo y al naturalismo—que son las dos maneras históricamente más cercanas e importantes que la nueva sensibilidad ha debido superar—el arte y la literatura actuales afirman un sentido del paisaje que es absolutamente idealista y, para definirlo mejor, diré que hondamente subjetivo y, en cierto modo, metafórico y mágico. Metafórico, porque el paisaje es experimentado como metáfora, es decir, expresión virtual e inmediata de estados de ánimo y sucesos del alma; mágico, porque es creación pura del espíritu, ya que éste no se limita a contemplarlo y asumirlo como mera exterioridad, sino que lo engendra en

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

una suerte de súbita taumaturgia. Para la literatura actual representativa—y particularmente la poesía—el paisaje no tiene sentido nada más que como función del espíritu, como metáfora cuya significación se agota en el contenido espiritual que quiere expresar. El ultraísmo y otros intentos retóricos de la novelería lírica, aspiraron a transformar el mundo en una inmensa metáfora, proyección condensada del alma. El poema resulta así una sucesión de episodios líricos transvasados en paisajes fugaces, cuyo sentido, ilógico desde el punto de vista visual o sensible, es perfectamente coherente si logramos asir su íntima conexión espiritual, no siempre aprehensible, muchas veces recóndita.

He vuelto a la calle ahondada de esperas

dice Norah Lange, con clara intención. Y

Los caminos son temblores de dicha
bajo la llamarada azul de tanto cielo.

En las siguientes palabras de Ricardo Molinari la significación del paisaje es menos transparente, más mágica:

Teléfonos de olvido,
en vuestros postes yo pongo el oído
para oir el lamento
¡o los cantos del viento!

Postes de teléfono, lamentos y cantos del viento, son ingredientes del paisaje que emergen mágicamente, aislados, de un estado lírico difuso que tal vez sólo logra sentido en el organismo total del poema. Pero con esos elementos, breves y párvulos en sí mismos, el poeta crea todo un paisaje de gran resonancia, de rica eficiencia, henchido con vaga significación espiritual. Y esto es lo que hoy reclamamos

al poeta; el mundo cabe todo entero en el instante de una metáfora, se hace chico en la brevedad certera de dos palabras, para poder ingresar en el espíritu que entonces lo agranda y le vuelve infinito. En esa virtud reside el lirismo, pues el mundo, estéticamente, se reduce para nosotros al paisaje que el instante captura.

Esa exigencia de lirismo es también hoy desapego creciente hacia los poetas que todavía frecuentan los caducos paisajes bucólicos, y para los cuales no han dejado de ser gratos los vergeles rústicos y las agrestes arboledas de antaño, que hasta al mismísimo simbolismo alcanzaron a deleitar no pocas veces. Pero no es tampoco desapego a los temas como tales—todo tema es eterno—sino a la manera romántica de tratarlos: el poeta que aun se detenga en algún jardín para reseñarnos una por una sus flores, y nos cuente sus bancos adornados de idilios, y sus estatuas y céspedes inveterados, y sus adocenadas fuentes murmurantes, sin prestarle a todo ese fárrago sempiterno de cosas usuales otra significación que la nostalgia romántica o la rústica añoranza de la vida campesina, se vuelve pronto insufrible para nuestro gusto artístico; adivinamos que el paisaje, aquí, no es espontánea germinación de sus estados de alma—que a la postre constituyen lo único interesante—ni se explica por una necesidad inmanente a su espíritu creador, sino que es paisaje que viene de fuera, desprovisto en absoluto de inmediata significación subjetiva.

No es privativo de la poesía ese sentimiento actual del paisaje; está también en las otras formas literarias y, especialmente, en la novela. Viene perfeccionándose en este género desde el *Huysmans* de *A Rebours*, el Huysmans que con toda justicia puede ser reivindicado como uno de los

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

enunciadores más directos de la actual sensibilidad novelística. Está en Proust, en los superrealistas, y aun en el teatro, que aspira a substituir el viejo decorado de ambiente por un decorado subjetivo y lírico que sea algo así como la prolongación escenográfica de los estados de alma de los personajes.

Y, en fin, los postulados teóricos del impresionismo pictórico—que aspiraba a realizar un paisaje fiel y de impecable objetividad mediante el análisis minucioso de la luz (aunque en la práctica los artistas hayan realizado casi siempre precisamente lo contrario)—encuentra su superación en la visión cubista que, a pesar de todos los errores de escuela que únicamente el entendido está en condiciones de estimar, aspira a subjetivizar cada vez más el paisaje asumiéndolo líricamente en la perspectiva del artista.

La evolución de la literatura y el arte modernos hacia un lirismo extremo, quintaesenciado y cada vez más consciente, es decir, más pensado, más intelectual, más complejo, importa, pues, un sentido del paisaje original, con novísimos matices.

AARÓN SPIVAK

RISA NEGRA

En 1925 se publicaron en los Estados Unidos no recuerdo si veinte o treinta mil volúmenes. Lo dice la estadística, que es una señora respetable y digna de fe. Se entiende que los libros publicados no son todos los escritos en el mismo año. La estadística es una señora respetable y pulcra. No le gusta revolver los canastos de las editoriales ni los cajones de basura de las casas que habitan literatos. No sabe, pues, cuántos libros quedaron sin ir a la imprenta, ni cuál es el porcentaje de las obras escritas que no logra ver la luz. Háse calculado, por ejemplo, que sólo en Alemania se escriben anualmente dos millones trescientas mil comedias. Si agregásemos a esta suma las novelas, libros de poesía, de viajes, de ciencia y de política, correspondería a cada alemán componer un libro por año, siempre que se incluyera en la población global del Reich a las criaturas que están por nacer.

La no publicación de todo lo que se escribe es una felicidad para críticos y bibliógrafos, pero una desgracia para papeleros, linotipistas, tipógrafos, encuadernadores y comisionistas de librería. En la balanza de Dios, ¿qué pesará más: la dicha de los primeros o la desdicha de los últimos? Este es un grave problema teológico y social que afecta a dos gremios honorables. Placeríame dilucidar tan interesante cuestión si dispusiera de tiempo; pero como es otro

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

el propósito que me mueve a escribir estas líneas, prefiero dejarla a la consideración del próximo congreso anual de los ministros anabaptistas, que se reunirá, no sé si en Baltimore o en Boston, e invitar a los sociólogos a que le presten atención preferente.

He dicho que en los Estados Unidos se publicaron, en 1925, veinte o treinta mil volúmenes. Uno de los veinte o treinta mil volúmenes se llama *Risa Negra*. Su autor es Sherwood Anderson. De este libro quiero hablarte, amigo lector.

¿Un libro yanqui? Ya veo que encoges los hombros. Una sonrisa burlona se insinúa en las comisuras de tus labios, ahonda las arrugas de tu rostro. ¿Hablas en serio?, preguntas. ¿Acaso se escriben libros en los Estados Unidos?

Comprendo. Eres un lector modelo, un lector fiel. Hombre de un diario, ubicas todas las mañanas el periódico fresco, recién sacadito del horno, sobre tu mesa de desayuno; o apoyas en la cafetera, y—mientras sorbes el humeante café con leche, y tu mujer te hace la cuenta de lo que necesita para los gastos del día—lees el editorial sesudo, el comentario ágil e irónico, la colaboración firmada por el escritor famoso.

Ya sabes que el primero de enero te espera el consabido artículo de Año Nuevo, el primer día de Carnestolendas la nota sobre el *Carnaval que muere*, el Viernes Santo las diez líneas acerca de la pasión del Señor, el 12 de octubre el suelto sobre las glorias de la raza. Si en tu periódico faltasen algunos de esos comentarios, sentirías sacudirse los cimientos de la vida social. Conoces los sueltos de memoria, pero los lees, porque su repetición reafirma tu fe en las instituciones políticas y en la perennidad de la moral consagrada y corriente. En el cielo de tu matutino, entre las

estrellas fijas de los sueltos estereotipados, aparecen a veces astros fugaces, soles efímeros, que no te asustan, porque la astronomía diarera enseña que su aparición es regida por misteriosas, pero existentes leyes de periodicidad. Son esas estrellas no cotidianas, pero bien conocidas: alguna imaginaria entrevista con Edison, hecha por un periodista de pluma ágil, que se burla finamente de la incultura norteamericana; o alguna crónica de viaje a los Estados Unidos, atiborrada de frases sentenciosas, en que el escritor, después de comprobar que los hierros de los puentes ferroviarios de Nueva York están enmohecidos, concluye con lógica férrea que los yanquis carecen de cultura. Esa lógica he dicho que es férrea, es clásica, es la del método Ollendorf: *Tengo ganas de comer papa frita, pero la hija del zapatero del vecino del mucamo del conde ha salido a pasear por el parque del capitán.*

Los autores de tan ingeniosos comentarios son, por lo general—no hablemos de las excepciones, porque sólo confirman la regla—conocedores profundos del inglés y de su literatura. Saben, por ejemplo, deletrear *gentleman* en singular. En plural, ignoran si se escribe *gentlemen* o *gentlemans*. Mas no se les puede exigir tantos conocimientos. No todo el mundo puede ser filólogo.

Con todo, amigo lector, te lo ruego encarecidamente, abandona tu actitud hostil. Guarda tu sonrisa en el bolsillo. Podrá serte útil en ocasión más propicia. Y ven conmigo a recorrer las páginas de uno de los veinte o treinta mil volúmenes, que se publicaron en Norte América el año de gracia de 1925. Conozco el camino, lo he recorrido varias veces. Sé de atajos que revelarán a tu vista, cuando menos lo esperes, paisajes maravillosos. Entre el tupido follaje de sus bosques he descubierto manantiales de agua

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

viva, fresca y sonora; te haré beber de ellos. Te enseñaré el nido oculto donde el ruiseñor duerme de sol a sol su sueño poblado de octavas. Ven, olvida a tu periódico, a tus especialistas en cultura yanqui, a tus prejuicios y prevenciones. Ven, que el alma apunta y el camino se cubre de un rosado resplandor. Cíñete el cinto y sígueme. ¿Qué, tienes miedo? Pues dame la mano. Y en marcha.

* *
*

Es en el alma de una mujer y un hombre de Chicago.

Bruce Dudley y su mujer Berenice. Ella compone cuentos sentimentales para las ediciones domingueras de un diario; él, crónicas de policía. Ella es respetada en los círculos literarios; él es despreciado por su propia mujer. Ella escribe que te escribe, todo el día tecleando sobre la máquina suspiros y besos—a veces, Bruce despierta de noche, oye un tecleo, se asombra de que su mujer todavía siga trabajando, extiende el brazo... Berenice ronca a su lado dulcemente. La máquina por la fuerza del hábito se ha puesto a reescribir sola el eterno cuento de John y Mary, empleado de oficina él y millonaria ella, o millonario él y ella empleada;—Bruce escribe cada día menos. Casi no escribe. Se limita a telefonear a la redacción las noticias de incendios y crímenes, dejando que otros las redacten.

Escribir. Alinear vocablos sobre el papel. ¡Qué tarea delicada y noble! ¿Hay algo más frágil y precioso que las palabras? ¿Hay algo más digno de respeto? Las palabras debieran manejarse con amor como maneja las perlas un joyero, engastarse solamente en el metal de grandes ideas, engarzarse en el hilo de sentimientos duraderos y puros,

tallarse con la piedra de las emociones hondas. Una tarde Bruce pasa por una carnicería. El dueño maneja el hacha y el cuchillo con elegante descuido, con negligencia terrorífica. Sus instrumentos, a ratos, parecen querer escapársele de la mano, para volar sobre la cabeza de alguna dama que no la tiene. Da órdenes, habla a la vez con cinco personas, no atiende a su trabajo aparentemente, pero ¡qué seguridad en cada uno de sus golpes! ¡Qué firmeza de pulso! ¡Qué agilidad de mano! Toma un hueso con la izquierda y lo parte de un solo hachazo sin tajarse los dedos. Corta un kilogramo de carne de una sola cuchillada sin errar en la más mínima fracción de peso.

¿Llegará Bruce a manejar la palabra como el otro el hecha y el cuchillo, a partir en dos con una sola frase el duro hueso de una idea, a engastar tan finamente los vocablos, a ensamblarlos tan firme y reciamente, a alinearlos tan en orden que no sobre ni falte ninguno, que ninguno vacile como diente flojo o desentone como piedra falsa en corona real?

Cansancio. Cansancio de frecuentar cenáculos de mujeres que hacen el trabajo de los hombres, y de hombres que cotorrean como mujeres. Cansancio de oír hablar del Arte con mayúscula y de verlo realizado con minúsculas; de hablar de la vida y no vivirla; de hablar del amor y no padecerlo. Cansancio de estar cansado. Bruce siente el cansancio de sí mismo, de la mujer, del periódico, de los amigos, de la ciudad. Es un hombre sin fe, un hombre cuyo único equipaje en la vida es su sonrisa. La sonrisa es lo último que el queda de su rico patrimonio. Diríase una sonrisa que anda, que duerme, que habla por teléfono, que come chuletas. ¿Qué sería de él si no fuera por su sonrisa? Es el arma con que se defiende de su mujer. Es lo que le

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

asegura su superioridad sobre ella. Cuando le sonríe, parece decirle:

—¡Escribir tú! ¿Qué sabes de esas cosas? ¿Cómo te atreves a manejar palabras con tus manos torpes? Tú y tus amigos parecéis domésticas bestias del campo, hollando prados de flores. ¡Si por lo menos fuéseis fieras salvajes! ¡Pues bien están en un lecho de rosas alguna piel de tigre reluciente y algún par de ojos fatídicos!

Al borde de un vaso de cerveza Bruce sueña huir de su cárcel, irse lejos, adonde no haya escritorzuelos cargados de bilis y fluyentes de chismes; mujeres, como Berenice, que rebajen el arte de la pluma al nivel del arte de la aguja; extranjeros que traigan a la América virgen las podredumbres de Francia envueltas en papel de seda. ¡Ah, si pudiera escaparse de la ciudad en busca de sí mismo!

El hombre del norte es esencialmente nómade y en sus países es una institución el vagabundaje. Hay en él una sed de espacio que le mueve a cambiar continuamente de residencia, y un egotismo, un individualismo cerril que le lleva a luchar contra el yugo de lo social, a morder, torcer y quebrar la cadena de convenciones. Por eso el eslavo y el sajón de hoy que no pueden volver para siempre a la selva, porque están inficionados ya del virus de lo social, de lo urbano, retornan cada tanto a la naturaleza, para remozarse. Por eso está lleno el mundo de ingleses enfermos de melancolía. Por eso en verano se cubren las aguas del Támesis de miles de barcas de excursión, y por los caminos de Alemania resuenan los cantos alegres y los pasos marciales de las estudiantinas, que recorren a pie las románticas ciudades del Rhin o los bosques de Turingia.

Una mañana, a escondidas de su mujer, a escondidas de sí mismo, Bruce huye de la ciudad. Hay algo que le atrae

como un imán; es un río. Cuando niño, allá en Puerto Viejo, lejano poblado del centro de los Estados Unidos, solía dormirse al son monótono del agua que fluía sin cesar. La circulación de su sangre, la respiración de sus pulmones se había adaptado a la cadencia del río. A cada *gluglú* del agua correspondía un *tictac* del corazón, una inspiración de oxígeno. Cuando el río corría velozmente, después de las grandes lluvias, Bruce jadeaba y sentía que la sangre le borboteaba en las venas. Cuando el río se A veces le parecía que eran su corazón y sus pulmones los arrastraba con lentitud, disminuía la vitalidad del niño. que regulaban la fluencia del agua. Y entonces a cada *tictac* del reloj cordial, a cada litro de aire correspondía un *gluglú* de la corriente, un guiño de las estrellas. Si su vida perdía alguna vez el compás, lo recobraba escuchando la música del río.

Y allá va Bruce, a tenderse a orillas del Ohío materno, a bogar en sus aguas mansas, mecido por las olas, al canto de cuna de sus *gluglúes,* para someter nuevamente su vida a un ritmo y su corazón a un compás.

De día viaja en bote. De noche duerme al raso en la orilla. En todas partes encuentra gente de color. El que no es negro, es pardo; el que no es pardo, es moreno. Las gamas del gris están íntegramente representadas en un tapiz vivo de fisonomías morrudas. Los negros son boteros en el río, descargadores en los puertos, criados en las casas señoriales, mozos de café, barrenderos, chauffeurs. Tropeles de negros cruzan los caminos como relinchantes manadas de potros de livianos cascos. En donde hay un negro hay risas estrepitosas y joviales. En donde hay un negro hay alegría, hay música y hay danza. En los puertos cúrvanse los hombros de los negros bajo el peso de su

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

carga, silba el látigo sobre sus relucientes espaldas, y los negros ríen, y los negros cantan, y sus pasos son ágiles y leves—bajo las cargas monstruosas—como los de una bailarina de pies desnudos sobre un tapiz de flores.

Son los negros. Son los negros *de flancos finos como de caballos de carrera, de belfos pesados y colgantes, de rostros de simios viejos, de cuerpos de dioses jóvenes.* Son los negros.

¡Cuánto sol ríe en su risa, refulge en sus dientes y en sus ojos, arde bajo su piel lustrosa! El negro es incansable. El negro no sabe lo que es melancolía. El negro es una pila eléctrica cargada de entusiasmo. Ríe cuando sufre, canta cuando llora, baila cuando la fatiga le rinde. El negro vive íntegramente con todos los músculos de su cuerpo y las fibras todas de su alma. Cuando tiene hambre no espera que la fruta caiga del árbol pasada e incomible, la arranca con hoja y rama y hunde los dientes en su pulpa como en un campeonato de blancura. Cuando quiere a una mujer, deja expandir su sentimiento con la fatalidad de una fuerza cósmica y la violencia de un siroco.

¿Por qué ríen los hombres de mi raza cuando despiertan a la mañana?—pregunta un poeta negro.—*¿Por qué danzan cuando andan y son tan livianos sus pasos?*

Porque son niños. El niño ríe a la madre que le despierta, amorosamente inclinada sobre su lecho, como el negro al sol que le arranca de su sueño. El niño cuando anda parece como si danzara, al timbaleo alegre de su corazoncito ingenuo, o volara llevado en alas de su fantasía.

Y Bruce, que no sabe reir, Bruce, que es una sonrisa que bosteza y come chuletas, se contagia de la alegría, del entusiasmo y del ardor de los negros. Rejuvenece. Se infantiliza. Empieza a soñar. Su fantasía se enciende y colorea

el mundo a su capricho. Palabras sueltas, sin hilación, frases que no sabe de dónde vienen cruzan su cerebro como relámpagos, se toman de las manos, se entrelazan y danzan en rondas de versos.

¿Bruce poeta? ¿Por qué no? Ya no tiene a su lado a Berenice, cuyos cuentos le infundan horror por la literatura. Está lejos de redacciones y cenáculos donde se degüellen palabras, donde se les corte las alas a las pobrecitas palabras, se les retuerza el gaznate sin atender a sus gemidos, y se preparen en un tris poemas al caballo, rociados en abundancia de aceite, novelas al horno y comedias fritas.

Es otra vez niño. Y como niño juega y canta en el regazo materno, Bruce canta en el regazo de su madre, el río.

Puerto Viejo, la ciudad natal. El dinero se le acaba. Bruce se ve obligado a buscar trabajo en una fábrica de ruedas de automóviles. Le destinan a la sección pintura. Allí aprende el oficio hábilmente dirigido por un viejo obrero. Ese hombre charla por los codos. Sus ojos inquietos nunca se fijan en las ruedas que pinta. Pero hay que verle humedecer abundantemente la brocha y pasarla por los rayos, con aparente descuido, sin chorrear una gota de barniz ni dejar grumos en la madera.

Bruce le mira y admira. ¿Llegará algún día a manejar los vocablos como el otro el pincel? ¿Podrá bañar abundantemente sus palabras de emoción, sin que la emoción les chorree por todos los lados? ¿Logrará distribuirlas en frases y las frases en períodos, sin que se adviertan las junturas? ¿Será su poema un todo homogéneo, hecho de una sola pieza y un solo trazo, o un mosaico de versos yuxtapuestos fabricado a fuerza de sudores y fatigas?

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

Una tarde, al abandonar el trabajo, Bruce tropieza en la puerta de la fábrica con una mujer, una desconocida.

Es en el alma de una mujer y un hombre de Chicago.

En el barrio de los palacios de la urbe monstruosa vive un abogado riquísimo. Le queda una única hija, Aline. Aline tiene veintiséis años, que es como si dijéramos trece. Su novio y su hermano han muerto en la guerra. Concurre a una academia de bellas artes para matar sus ocios millonarios. Conoce a una pareja: él, pintor de talento; ella, la esposa de un pintor de talento. El pintor es invitado a hacer el retrato de su hermano, luego el de su madre, luego el de no sé quién; en total, son quince mil dólares. La pareja está encantada y, en agradecimiento, invita a Aline a hacer con ellos un viaje a Europa.

En el barco. Entre cielo y mar. ¿Cuál es el abismo? ¿El mar, el cielo o el alma del hombre? Esther, la esposa del pintor de talento insinúa a Aline algo que ella no entiende bien—ha vivido veintiséis años en la jaula de mármol de un palacio de Chicago, y es yanqui, que es como decir niña grande—; pero su intuición de mujer le dice que ha de ser algo monstruoso. Empieza a comprender y siente náuseas. El barco es la antesala de Europa, o sea la antesala de un albañal. Si la vida es ascensión, ¿qué es la vida europea? Es un desvivir continuo. Aline, después de veintiséis años de vida, comienza a desvivirlos rápidamente. Pero en el fondo de su conciencia, como cancerbero implacable, está lo yanqui. Y lo yanqui, que es ridícula puerilidad pero es pureza y voluntad del bien, la salva.

París. Aline se encuentra en plena cloaca. ¡Qué hermosa y perfumada es París! ¿Por qué se perfumará tanto? ¿Por

qué se bañan los parisienses en perfume? ¿Por qué llevan nombres franceses las esencias y colonias?

Es un año después de la firma del armisticio. Una noche la pareja lleva a Aline al apartamento de Rosa Frank. Rosa Frank es una periodista yanqui que conoce la vida. Todos la conocen, menos Aline. En el apartamento están reunidos pintores, poetas, músicos. Seis de los presentes son americanos: Esther y su marido, europeizados; Aline y un joven millonario, Fred, pareja de ingenuos; Rosa Frank y un hombre misterioso, amigo de la periodista, por quien Aline siente una súbita simpatía.

El ambiente se halla cargado de electricidad. ¿Qué sucede? Rosa Frank parece malhumorada, triste. No entiende lo que se le dice. Anda de un lado al otro, aturdida, nerviosa. De pronto pide silencio y empieza a hablar. Debe hablar, porque si no hablara perdería el juicio.

Asistió ayer al famoso *Quatz's Arts Ball,* baile anual de los estudiantes de bellas artes. Se le había aconsejado no ir. Habían corrido rumores de que el baile sería una orgía escandalosa; lo había sido siempre, pero esta vez se superaría a sí mismo, sería una reedición de los misterios báquicos. Mas Rosa no hizo caso. Y fué, acompañada de un amigo. Conocía la vida; ¿por qué no conocerla más a fondo? ¿Por qué no revolver la hez y ver qué color tiene?

Los concurrentes a la fiesta fueron modelos y pintores. Los hombres, ex combatientes. Cuatro años habían vivido sepultados en trincheras inmundas, en barriales infectos. Habían dormido en lechos de sangre. Habían matado; habían visto caer a sus amigos, a sus compañeros, destrozados por las granadas, reducidos por la metralla a informes masas de carne. Al correr, en la locura del asalto, habían

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

pisoteado cadáveres, que parecían quejarse dulcemente bajo sus pies. Se habían encaramado sobre montañas de moribundos como quien se encarama sobre frescas parvas de heno. Habían olvidado todos los lazos, roto todas las convenciones, santificado todas las ignominias. Después de vivir durante cuatro años al aire libre, sobre la tierra húmeda y dura, ¿podrían volver a dormir entre cuatro paredes, en lechos blandos? Después de ser fieras, ¿podrían ser otra vez hombres?

Se bebió champán. Corrió el champán por las mesas como río que invitase al olvido. Encendiéronse llamas en los ojos, aviváronse las mechas de los corazones, reanimadas por un aceite espumoso y rubio. Cuando dieron las doce, sonó una voz de orden: las mujeres que quieran retirarse pueden hacerlo. Algunas huyeron como gacelas asustadas: había flaqueado su voluntad en el último instante. Cerráronse las puertas y empezó la bacanal. Parejas desnudas representaron en la escena los veintinueve modos de hacer el amor. Y parejas enloquecidas los repetían en la sala. Bailóse al son de una música diabólica. Alguien arrastró a Rosa a la danza; se dejó llevar. Le desgarró el vestido; se dejó desnudar. Pero su amigo, que era el único que se mantenía sereno—cada vez que lo mencionaba sonreíase el misterioso yanqui—, la seguía como su sombra, como su angel guardián. Rosa estuvo veinte veces a punto de caer. Veinte veces surgió en el momento decisivo su compañero—¿su novio?, ¿su amante?—y la libró de los faunos ebrios.

Rosa salió del salón de baile como había entrado, pura, limpia. Y eso era lo que lamentaba. ¿Qué derecho tenía de ser limpia? ¿Qué significaba la limpieza? Cuando todos chapalean en el barro, ¿por qué no embarrarse también?

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

Cuando todos se hunden, ¿por qué no hundirse con ellos? Cuando todos ríen, ¿por qué aguar la fiesta con una ridícula impasibilidad de dios? A nadie asiste el derecho de encerrarse en una celda de cenobita. La solidaridad es el sentimiento más noble que vincula a los hombres.

Aline abandona la reunión en compañía del joven millonario, su compatriota. También él ha sido soldado. Ha luchado en las trincheras para asegurar el bienestar y la dicha de todas las mujeres de su país. Aline le debe algo, pues. Siente la necesidad de saldar la deuda. No, ella no será como Rosa. Pagará íntegramente. Y se ofrece, se ofrece toda entera. Pero Fred, que es demasiado norteamericano, no acepta; la oferta es superior a su capacidad de consumo, y se contenta con pedirle su mano graciosa y bien modelada.

Un mes después del casamiento, muerto su padre, Fred se ve convertido en dueño y director de una fábrica de ruedas de automóviles, establecida en Puerto Viejo, Estado de Ohio.

Pasa un año, pasa otro. Dios no ha querido favorecerles con fruto de bendición. Y Aline sueña y sonríe. ¿En qué sueña? ¿De qué sonríe? Aquel yanqui misterioso que conociera en el apartamento de Rosa Frank. Si volviera a encontrarlo, si descubriese un hombre como él, ¿dejaría nuevamente que otra Rosa se lo llevara? Cuando está sola, Aline sueña. En presencia de su marido, Aline sonríe. ¡Sonrisa exasperante! ¿Será de desprecio? En presencia de Fred, Aline sonríe. Sonríe y no le da hijos.

Una tarde, en la puerta de la fábrica de su marido, Aline ve a un hombre que le recuerda por su traza a aquel otro yanqui misterioso del apartamento de Rosa Frank.

Pasa un día; pasan dos, tres. Bruce Dudley cambia de oficio, sin cambiar de dueño. Ahora es jardinero en casa de Fred, en casa de Aline. No sabe jardinería, pero Aline le enseña. Mientras ella le guía por el parque y le explica cómo podar los rosales, suenan estrepitosas risas en el fondo de la casa. Son las dos criadas negras que se ríen y guiñan el ojo. Han comprendido. Y se ríen. ¿Por qué no se atreve el jardinero a mirar a la dueña? ¿Por qué se sonroja la dama cuando le habla el jardinero? Si se aman, ¿por qué huyen el uno del otro? Ellas no huirían. No, no huirían. Risas negras en el fondo del jardín. Risas negras de dientes blancos.

Sobre un fondo de belfos negros y blancos dientes se deslizan los días lentos. Entre un coro de risas negras se desenvuelve la tragicomedia del amor. El poema. Aquel poema va cobrando forma en la mente de Bruce. En los prados de su alma danzan las palabras en rondas de versos, danzan los versos en rondas de estrofas. Pero todavía le falta una rima. Le falta la rima del último verso. Una tarde quedan solos en la casa ella y él. ¡Ah, la rima, la rima! ¿Dónde encontrarla? Bruce abre la puerta del chalet. Como una música lejana, imprecisa y vaga, que se acercara lentamente, que se acercara lentamente dibujando en el aire, con trazos cada vez más firmes, su línea melódica, percibe el oído de Bruce el eco lejano, impreciso y vago de una rima. ¿Será su rima? Bruce sube las escaleras; la rima va cobrando forma, se va precisando. Bruce abre la puerta de una alcoba, de la alcoba de ella, y en sus oídos resuena una palabra clara y dulce, ¡la rima que le faltaba!

Cúmplese el destino.

Dos meses más tarde. Es de noche. Fred regresa a su casa. En el jardín ve dos maletas y a su mujer sentada en

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

un banco, junto al jardinero. Aline le habla; le explica que el hijo que lleva en las entrañas es de otro hombre, de aquel otro hombre. El padre de su hijo le exige que comparta su vida. Bruce está en su derecho. Ella es suya, puesto que fecundó sus entrañas. Pero como mujer leal y honesta no ha querido irse sin despedirse de Fred. Le da un beso, y poco después dos sombras se pierden en el fondo del jardín.

Cuando Fred vuelve en sí de su asombro, corre a la casa, toma un revólver y va en busca de la ingrata. Pero no la encuentra. Recorre todos los senderos, todas las carreteras y no la encuentra. No puede encontrarla. Sus caminos se extienden ahora por planos distintos, no se cruzan.

Fred regresa al chalet. Se encierra en su alcoba y llora. Mientras llora, oye carcajadas estrepitosas. Son las criadas negras que vuelven ebrias de una fiesta.

Y entre un coro de risas negras termina el libro.

Amigo lector, ¿quieres un cocktail? No lo rehuses. Soy un manual viviente del perfecto cocktailero. Una yanqui rubia, muy rubia me enseñó el arte prohibido y divino. ¡Ah, aquella yanqui! Aquellos ojos claros, acerados y claros. Aquellos pechos endurecidos por el ejercicio. Aquellas caderas en continuo movimiento de shimmy.

Shimmy. Palabra mágica. Varita de prestidigitador que encierra el secreto del buen cocktail. ¿Crees tú, lector inocente, que la calidad del aperitivo depende del vino? No; depende únicamente de la excelencia del shimmy, de que se sepa o no bailarlo, de que se le baile o no con entusiasmo, con alma, con fuego. ¿Has visto alguna vez a un cocktailero durante su trabajo? ¿Has observado cómo mueve las caderas, sacude el busto, contorsiona los brazos, agita

las manos? ¿Qué te recuerdan esa agitación, esa contorsión, ese movimiento? ¿Nada? ¿Nunca has presenciado un baile de negros? ¿No danza el shimmy el cocktailero, no danza el back-bottom, inconscientemente? Ahí está el secreto. Sólo bailando el shimmy puede prepararse el buen cocktail, comunicarle ese ardor que inflama las entrañas, y esa dulzura, esa liviandad que da a tu alma alas y a tu cuerpo la ilusión de hundirse en un lecho de plumas que careciera de fondo.

Amigo lector, bebe este cocktail que te ofrezco. Bébelo de un solo sorbo. ¿Qué tal? ¿Te gusta? Ya lo veo por el brillo de tus ojos. ¿Fumas? Sí, sí que fumas. Toma, aquí tienes una caja de cigarros. Son del más puro tabaco de Virginia. Me los regaló aquella yanqui rubia, de ojos claros, acerados y claros. Arranca al cigarro la vitola. Enciéndelo. Arrellánate en tu asiento. Apoya los pies en el trípode escabel cuyo bordado finge dragones de la China. Deja descansar la cabeza en el respaldo. Cruza las manos bajo la nuca con los dedos enclavijados. Expele una bocanada de humo.

Ahora reflexionemos. ¿Qué quiere darnos a entender Sherwood Anderson con su novela *Risa Negra*? Un momento; no apurarse. Vayamos por partes. ¿Has notado la perfecta simetría del relato? ¿No son idénticas las historias de Aline y de Bruce? Ambos se sumergen de cabeza en plena vida europea y vuelven a la superficie horrorizados, perdida la fe, el entusiasmo, la voluntad. Bruce, en Chicago, vivía en un ambiente de artistas y literatos inficionados de europeísmo, que es como decir de podredumbre moral y de intelectualidad exhausta. Entre ellos, el que no era yanqui afrancesado, era francés, polaco, alemán, ita-

liano. Artistas y literatos de todos los países de Europa van a los Estados Unidos a educar a los americanos, y lo único que consiguen es matar las energías de la nueva generación. ¿De qué utilidad pueden ser para almas jóvenes los moldes, el estilo y los conceptos de una cultura gloriosa, pero caduca? El joven poeta trata de crear el instrumento verbal con que expresar su actitud frente a la vida y su sentimiento del mundo. Los poetas viejos se lo impiden, imponiéndole un idioma hecho, recursos lingüísticos ya existentes, exigiéndole que escriba en pie forzado. Mas, ¿puede cantarse al sol con las mismas palabras con que se entona el elogio de la luna? ¿Puede invitarse a la danza, al amor, a la lucha, con el tono con que se lamentan los desengaños, se ironizan los bellos entusiasmos juveniles, se constata la vanidad de lo creado? ¿Concíbese a Salomón escribiendo el *Cantar de los Cantares* en el estilo en que debería escribir el *Ecclesiastés?*

Por eso huyó Bruce de Chicago, de los extranjeros, de los europeos, en busca de sí mismo, de su propia expresión, y dió con los... negros. Al entrar en contacto con los negros perdió su aire de vejez prematura; dejó de sonreir, de hablar y de marchar. Y empezó a reir, a cantar y bailar. Porque el negro, como el niño, no marcha, baila; no habla, canta; no sonríe, ríe.

Los yanquis están expuestos a dos influencias contrarias: la europea y la africana, la blanca y la negra. Mejor sería para ellos poder vivir su propia vida, independientemente, sin que nadie les lleve de la mano. Sería lo mejor; pero lo mejor no siempre es realizable. Dos fuerzas opuestas se disputan el dominio del alma yanqui. ¿Cuál vencerá? ¿Cuál debe vencer? He aquí el problema que preocupa a Sherwood Anderson. ¿Preferirá América la risa

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

blanca de dientes negros, o la negra risa de dientes blancos? Lo que importa no es la risa, sino los dientes. Pues si los labios besan, los dientes muerden. La mordedura europea sería fatal para los Estados Unidos, porque les envenenaría la sangre, les contagiaría su caries. Sería un injerto de Voronoff al revés.

En cambio, la mordedura africana libraría al cuerpo joven de América de los malos humores que le contagiaron los europeos, le devolvería su lozana virilidad, le volvería fácil a la risa y ágil para el baile. Le enseñaría a cantar. Desterraría la tristeza de los talleres y las fábricas donde los obreros forjarían el hierro, moldearían el cobre y amasarían el pan al son de alegres tonadas.

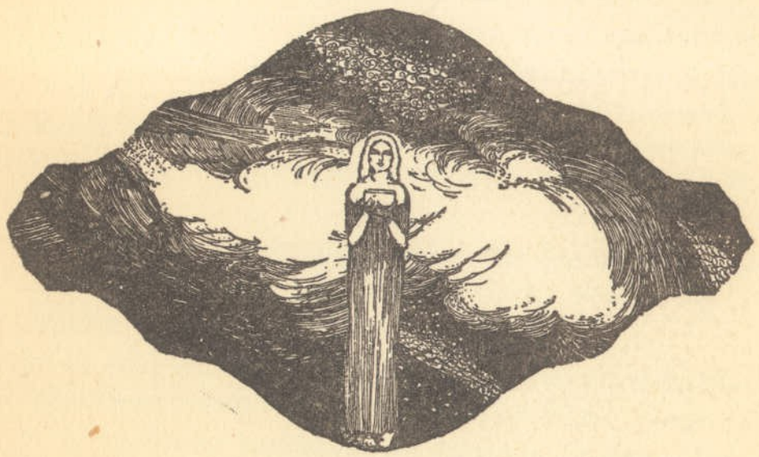
En Aline y Bruce está en germen el nuevo yanqui. Ellos serán los creadores de la futura raza de americanos del Norte, que, quemados los puentes que les unían a Europa, remozados por el contacto con las fuerzas primitivas de la naturaleza física—el río, el valle y la montaña—y con las fuerzas primitivas de la naturaleza humana—la risa negra, el baile negro, el canto negro—darán al mundo la palabra que tanto espera, la granada cultura cuyos primeros balbuceos articularon Whitman y Twain, y cuya Odisea es la *Risa Negra* de Sherwood Anderson.

¿Quieres otro cocktail, amigo lector? Sí, sí; te hará bien. ¿Qué dices? ¿Que los negros son muy brutos, que rebajarían el nivel de nuestra cultura, que inundarían la Tierra de fealdad y torpeza? Pero, ¿crees que no es levantada obra el librar a una cultura de temprana vejez, el mantenerla fresca, juvenil, lozana? En cuanto a la fealdad de los negros, no creas que es inestética o nociva para el porvenir de la especie. Recuerdo, a propósito, las hondas

y graciosas palabras que me dijera aquella yanqui rubia, de ojos claros, acerados y claros, y caderas en perpetua cadencia de shimmy.

Anochecía. Solos en la alcoba—lo que no era lecho, era cojín; lo que no era cojín, era tapiz—desanudábale yo el último lazo, cuando murmuró a mi oído la muy dulce y taimada:

—Sí, mi amor, te quiero mucho, muchísimo, porque eres tan feo, casi tan feo como un chauffeur negro que tuve en Cincinatti.



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

BIBLIOGRAFIA

Biblia Medieval Romanceada. Publicación del Instituto de Filología de la Facultad de Filosofía y Letras. Edición de AMÉRICO CASTRO, AGUSTIN MILLARES CARLÓ y ANGEL J. BATTISTESSA. Buenos Aires. Talleres S. A. Casa Jacobo Peuser, Lda.; 1927.

El Instituto de Filología de la Facultad de Filosofía y Letras realiza una obra silenciosa y fecunda que se distingue tanto por la pulcritud de sus ediciones como por la modestia de sus colaboradores.

Desde su fundación, don Ramón Menéndez Pidal es el director honorario de dicho Instituto, a cuya propuesta, cada año, el Consejo Directivo de la Facultad comisiona a uno de sus mejores discípulos la grave tarea de dirigirlo y dictar la cátedra de lingüística romance.

El primero en hacerse cargo de esta labor fué don Américo Castro, a quien siguieron, año tras año, Millares Carlo, Manuel de Montoliú y Amado Alonso, actualmente en ejercicio.

Al lado de tales maestros se ha ido agrupando un reducido número de estudiosos, dotados de un alto espíritu crítico y una visión amplia de los modernos problemas del lenguaje. Es esta, gente que trabaja sin ruido, haciendo obra tan duradera cuanto lenta. El uso diario y constante del instrumento técnico no les ha privado de la visión generosa del panorama, y estando al día en el conocimiento de las literaturas modernas no han caído en los excesos reprensibles en que andan extraviados, tanteando tinieblas, tantos jóvenes intelectuales argentinos.

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

Capaces de una constante actividad, a pesar de su amor desinteresado por lo nuestro, han comprendido que solamente por medio de la colaboración podía hacerse obra duradera. Por eso no hemos oído mezclarse sus voces ni en las estridencias bullangueras de la política, ni en inútiles escándalos provocados por meridiano de más o meridiano de menos.

La obra de este Instituto se encuentra repartida en tres series distintas de publicaciones: los *Cuadernos*, el *Boletín* y la *Biblioteca*, cuyo primer volumen, la *Biblia Medieval Romanceada*, acaba de aparecer. Propuesta e iniciada la publicación por don Américo Castro, correspondióle proseguir la preparación de este volumen al señor Millares Carlo, quien, como aquél, contó con la colaboración del jefe de investigaciones del Instituto; Angel J. Battistessa, para el cual don Américo Castro tiene en el corto prólogo palabras de elogio por su abnegación y por su constancia en la tarea emprendida. [1] La edición total se hará, según el plan trazado por Américo Castro, con tres manuscritos escurialenses signados I.-j-3, I.-j-8, I.-j-6, que reflejan distintos momentos del castellano medieval, a cuyo estudio van destinados los materiales léxicos, morfológicos y estilísticos contenidos en esos códices, que por tener en vista el propósito enunciado excluye toda interpretación de índole teológica.

Con esta publicación—previene Amado Alonso—*el Instituto de Filología ofrece a sus colaboradores y a todos los estudiantes del idioma un excelente material para emprender estudios y monografías sobre la formación del español, lengua común a veinte naciones.*

Material virgen, de primera mano, que yacía escondido en el fondo de los archivos y que después de diversas tentativas fracasadas —como la del ilustre filólogo francés J. Cornu—ha visto la luz.

Para los que se interesan por la evolución del idioma, la presente edición tiene un interés primordial. Quienes han trabajado en ella pueden estar seguros de que no ha sido en vano. Rastrear en el fondo de los siglos bellezas perdidas, es crear glorias nuevas. Tanto vale resucitar como nacer.—*Eduardo Vaccaro.*

1 Don Américo Castro recuerda también los nombres de Ana Julia Darnet y Emilia González Morillas, colaboradoras del Instituto.

El Elogio de la Vida, RANIERO NICOLAI. Versión al castellano por Pastora González.

"Al empezar a escribir—dice la traductora—una cierta perplejidad, casi un desaliento, me paralizó pensando si las poquísimas cosas que yo quiero decir de este libro serán recibidas por el lector en su justo significado; es decir, en el que mi sentir y mi intención le asignan. Inquietud correspondiente a mi solo interés cuando escribo: ser comprendida. En este interés de comprensión existe, claro está, una gran cordialidad, un anhelo amistoso de acercarme lo más posible al espíritu del que lee: transmitir su pensamiento, comunicar su emoción. Y como la traductora sueña que el lector de este libro sea la juventud, es con afán y solicitud de madre que pone su empeño en ser clara y precisa."

Antes de la traducción se ha creído conveniente colocar una especie de vocabulario cuya exactitud es dudosa. De esta manera se establece el derecho de que cada escritor haga acompañar sus producciones de un vocabulario en que explique el sentido que para él tienen las palabras. Esto sería, seguramente, muy cómodo para el autor; pero no sería nada agradable para nosotros, humildes lectores, esto de que a cada paso tengamos que consultar el vocabulario. Las palabras que se usan tienen un solo significado, y este solo significado preciso debe ser conocido, más que por nadie, por el escritor. Decir, por ejemplo, que "clarividencia es la brújula de la ciencia" y que la alegría es "un estado armonioso de plenitud de ánimo" es dar explicaciones más o menos líricas, las cuales son aceptables por tratarse, más que de nada, de acotaciones a un poema.

El Elogio de la Vida es un poema del cual hablaron muy bien la crítica europea y americana. Romain Rolland lo saludó alborozado diciendo que es "la gran voz que la postguerra esperaba", y Ada Negri decía que "hay en ese poema la revelación de un poeta de amplio aliento como después de los grandes muertos y después de D'Annunzio faltaba en Italia; y, sobre todo, de un espíritu sano. Joaquín González le llama "el poeta de la redención humana". El poeta canta la vida en el triunfo de la salud y de la conquista. Una fábula antigua, una leyenda olvidada lo vivifica con su soplo de belleza.

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

Este poema es a la vez pindárico, virgiliano y franciscano. A esto agréguese el dinamismo propio de la vida moderna. La euforia se mezcla a la leticia cuando el poeta canta la radiante gloria de la vida. En verso alargado en ritmo de prosa puede contener la efusión lírica del poema. El tema se presta a estas transformaciones formales.—*Rojas Paz.*

Aquelarre, por E. GONZÁLEZ LANUZA. Samet, 1928.

La profesión de los soldados (conversó el doctor Samuel Johnson) tiene la dignidad del peligro. Estos cuentos de González Lanuza también la tienen. Están salvados por su sola intención, por lo grandioso del ademán que se vislumbra en ellos, y que lo desarreglado, incómodo y provisional de la ejecución no alcanza a diluir. Una continua voluntad de magia los rige; una aceptación de todas las invitaciones de la posibilidad, igual que en los sueños.

El prólogo es lo menos del libro. Se debate entre una tentativa de pensamiento y unas bravatas zurdas, sin decidirse en ningún sentido. *El pastor de paisajes,* el primer cuento, es ya otra cosa. La huelga general de la realidad, la sublevación del mundo externo, el disconformismo cósmico, se hallan historiados en él. La segunda imaginación, *El alba de Dios,* es el ensayo de realizar íntegramente la ardua palabra *eternidad,* no en la acepción usual de años adicionados, sino en la vertiginosa y teológica de la simultaneidad del ayer, del hoy, del después. La tercera, *La conjuración de los espejos,* no es para compendiada por mí; es para ser gustada en el texto, porque es la más satisfactoria de todas. La cuarta dice el tremendo alelamiento de un medium ante la genuina presencia (nunca sospechada por él) de un mundo fantástico; la quinta, intitulada *Final,* es una especie de fin del mundo por tedio, una desganada simplificación y disolución de la realidad. González Lanuza, en cuanto a su manera de escribir, es todavía un crédulo del lenguaje. Supone que todo lo decible es representable y cree inventar o expresar algo cuando redacta *Los resortes de las horas contenidas, saltaban de pronto,* o *Pero como en el cortejo de los reyes, siguió al heraldo un lento desfile de segundos enhiestos.*

Las debilidades, como ya escribí, son de ejecución. El plan, la concepción de sus narraciones, es cosa grande, y esa calidad de su alma es ya una suficiente virtud que se acrecentará con los días..—*J. L. B.*

El Mar Dulce. Crónica romancesca del descubrimiento del Río de la Plata, ROBERTO J. PAYRÓ. M. Gleizer, editor; 1927. Buenos Aires.

Don Roberto J. Payró, que hace años interesara con sus relatos de ambiente criollo, costumbrista, ha entrado decididamente y felizmente al campo de la novela histórica, tan poco laborado entre nosotros.

Con su obra *El Capitán Vergara,* premiada en el último concurso literario municipal, nos dió idea de su seguridad para manejar el documento y de su agudeza psicológica para presentarnos un determinado momento histórico e infundir vida a los personajes que en dicho momento actuaron.

Pocas tareas son tan difíciles como la de hacer humanos a aquellos graves capitanes generales, a esos ceñudos adelantados, cuyas siluetas se recortan apenas en las correspondencias o en las crónicas informes.

Ahora nos presenta una crónica romancesca del descubrimiento del Río de la Plata, *El Mar Dulce,* ya publicada en un diario de la mañana. Aquí, como en el libro premiado, demuestra acabadamente sus condiciones de vigoroso escritor. No pocas son las dificultades que ha debido vencer en la empresa: la lejanía en el tiempo, el estudio minucioso del medio, la naturelaza misma del asunto. Y vencidos ya tales obstáculos, ha surgido exacta la visión de uno de los más interesantes episodios de la conquista de América.

Juan Díaz de Solís aparece como el típico gran marino español de la conquista, acicateado por el anhelo de riquezas y honores fantásticos, un poco astuto y un mucho audaz, tan humano que hasta sus odios nos lo hacen simpático.

El rey Don Fernando y embajador Dom Manuel, altos personajes, un poco sumarios quizá, nos impresionan cuando en medio

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

de la intriga se descubren como el centro de intereses encontrados que suscita un fin único: la posesión de las Indias.

Presta un sabor de época marcadísimo la multitud de personajes secundarios, los allegados al rey, los oficiales reales, los marinos, que forman el nutrido y pintoresco séquito que va y viene en torno a esta o a aquella figura prominente de la crónica.

En viaje la restringida flota de Solís, cambia el panorama; ya no el agitarse de cortesanos ansiosos de prebendas, ni el juego de la astucia diplomática del embajador Vasconcellos, ora pugnando por desbaratar los planes de Solís, ora tentándolo con promesas extraordinarias; ya no el gesto de cordialidad del Rey Católico, que adivinamos interiormente burlón, para con su yerno el de Portugal; ahora el mar enorme y abierto a todas las ilusiones de los rudos mareantes, las tierras pródigas en esperanzas venturosas.

Después, la llegada a tierra americana, el reconocimiento de las costas, el camino hacia el Sur y la entrada al Mar Dulce, hasta la trágica muerte de Solís, constituyen momentos de sorpresa, de honda emoción.

La prosa, abundante en giros populares, solemne con oportunidad, siempre grata; los retratos, las descripciones, certeras como la prosa.—*Jorge Zamudio Silva.*

Esquemas en el silencio. OSVALDO HORACIO DONDO. Samet, 1927.

Este de Osvaldo Horacio Dondo es libro merecedor de atención, por tratarse de un primer libro y por la seriedad y el fervor que están animándolo. En general, su redacción parece estar *in signo Norae Langis,* aunque no me atrevo a asegurar que la haya leído y aunque la común atmósfera de esta época sea tal vez el único nexo. Más indudable, pero también más infrecuente, es el tono de Juan Ramón:

Y qué opacas las horas
en que el hastío cubre, viejo...

con el adjetivo al final, como añadidura o complemento o rectificación de lo ya expresado. Y estos dos versos, que juanramonizan tan bien:

¡Otra vez en tu isla, soledad,
entre el agua y el cielo de mi pena!

A veces la representación buscada por el autor es tan evanescente y dudosa que es difícil dictaminar si acierta o no a decírnosla. Por ejemplo:

La luna, con su luz, besa al silencio...

y

Oro pálido en la tarde
profundizada en silencio...
la plenitud de mi alma
parece luz encantada!
... Se purifica el silencio
en el oro de la tarde.

El mayor defecto de Dondo es su demasiada credulidad en la virtud de esas grandes palabras abstractas o vanidades del idioma: *alma, angustia, silencio;* su mayor virtud, la pureza y la altura de su ademán. Sean su ejecutoria estos versos:

Madre que estás en la muerte:
desde la orilla desolada de mi angustia
estoy pensando en el futuro encuentro
de mi alma clara con mi alma turbia.

J. L. B.

Voz de la vida. NORAH LANGE. "Proa". 1927.

Esta aparente narración epistolar o supuesta novela es, en verdad, el tercer libro de poesía de Norah Lange o una tercera parte del único largo poema que son todos los libros y todos los días de esta

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

escritora. A los habituales símbolos de la quinta, de la estrella, de la puesta de sol, del *tú* indefinido, Norah Lange ha sumado en estas páginas el de dos varones que quieren, pero el único verdadero destino es el suyo propio, el constante de la poetisa. Por eso y por la buena exaltación de su tono, afirmo que el libro es un poema y no una novela. Novela es colaboración de destinos o contienda o actuación recíproca de ellos; poesía es la confesión de un solo destino y de su producción de esperanzas. La primacía de la pasión, la única y todopoderosa realidad de un fuerte querer, es el argumento sustancial de *Voz de la vida;* la fina sensación y descripción del paisaje, su comentario.

Alto, extático y solo, este libro es un merecimiento más, y no de los menores, de la siempre honrosa mano de Norah Lange.—*J. L. B.*

Sketches. LEOPOLDO HURTADO. Editorial "Proa". Imprenta Porter.

El libro que nos ocupa atiende al tipo que ha alcanzado gran auge en estos últimos tiempos. El título se ajusta a la calidad y factura del contenido. El libro está constituído de cuatro partes: *Interferencias, Hotel Parisién, Tableau vivant* y *Aproximaciones.* ¿Cuál es el carácter de estas composiciones y a qué se refieren? En la primera se mezclan circunstancias de las más diversas que tratan de poner vivacidad en el relato.

La prosa agil y nerviosa que no detiene su curso en explicaciones minuciosas sino que trata de dar sobriamente la intuición de una actitud o de un aspecto espiritual. Una observación cabe dentro del libro. Para Hurtado, como para todos los narradores modernos, la realidad está menos en la realización de un hecho que en el proceso mental que nos lleva a esta realización. En sus narraciones hay mucho de excitación cerebral, una ansiedad de tomarle el pulso al mundo. No le interesa lo espectacular, que es manía romántica; le interesa lo sensacional. Ese sensacionalismo, que es la nodriza del periodismo actual. Esta emoción se agudiza en párrafos que dan cabal medida de la actitud estética de Hurtado. "Un tranvía enloquecía repentinamente y aplastaba los automóviles contra las fachadas, los despanzurraba esparciendo sus entrañas de acero; el troley

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

se ponía a cosquillar en el cable eléctrico, para ver si perdía con la risa su estiramiento."

Hurtado ha sorprendido actitudes originales en la realidad. Hacemos de cada sentido un prejuicio y lo educamos, no para relacionarlo con la realidad, no tal cual es ésta, sino tal como nos convenga a nosotros que sea. Si viniera una persona a decirnos que ve las cosas al revés, lo tendríamos por loco. Y sin embargo, fisiológicamente esto es así. Estamos acostumbrados a ver la realidad de cierta manera. Y no queremos que en ningún momento lo cotidiano sea conmovido por la presencia de lo inesperado. Es decir, esto era antes, cuando amábamos el espectáculo; actualmente la sensación prima por sobre todas las cosas. Así lo ha entendido el periodismo. En la estética de estos tiempos influyen elementos desconocidos en los anteriores. La facilidad de comunicaciones, por ejemplo, ha traído una nueva visión del paisaje. Laforgue, en el imperial de una diligencia, cantaba, en un largo poema lleno de añoranzas, un paisaje que cabría en una frase yendo a cien kilómetros por hora. No olvidar tampoco la existencia del hombre internacional de que es bello ejemplo el Barnabooth de Valery Larbaud. Hurtado le ha tomado el pulso a su época y ha contado los latidos de su ritmo acelerado. A través de sus páginas así se advierte. Agiles, nerviosas, sintéticas como los trazos de esas caricaturas relámpagos que sorprenden un carácter y lo sintetizan en dos líneas.—*Rojas Paz.*

La pensée et la quantité. (Ensayo sobre la significación real de las magnitudes), de ALBERT SPAIER, maestro de conferencias en la Facultad de Letras de la Universidad de Caen. París, Alcan, 1927.

La investigación que se propone el autor de este libro, consiste en dar precisión a las nociones de calidad y de cantidad. El libro se divide en tres partes. La primera está dedicada a estudiar el número. Esta parte se subdivide en seis capítulos. En el primero se estudia la reducción de la aritmética a la lógica; aquí el autor pasa revista a las teorías logísticas en boga, uno de cuyos principales representantes es Bertrand Russell: a la teoría, puramente lógica, de Mr. Rus-

sell, prefiere el autor una concepción empiriopsicológica del número. En el segundo capítulo se estudia la reconstrucción ordinal del número; el autor examina la teoría de Helmholtz y la de Dedekind, y al fin declara insuficiente la teoría que revierte el número a un tipo ordinal puro. En l tercer capítulo se estudia la reducción del número a las ideas cardinales; aquí el autor examina la oposición que comportan las teorías cardinales a la reducción ordinal del número, estudiada en el capítulo anterior. La coligación de tiempo y la coligación de espacio, la coligación y la forma vacía de la diferencia, las relaciones primarias, las relaciones y la coligación; estos son otros de los puntos que el autor examina en este capítulo, cuyas dos últimas secciones están dedicadas al estudio de la noción de coligación relacionada con la adición, y a la noción de unidad. Después de revisar en el capítulo cuarto el conjunto de los problemas tratados en los capítulos anteriores, el autor saca las conclusiones que especialmente convienen al segundo capítulo y al tercero. Estas conclusiones son: El número entero es, sobre todo, producto de dos operaciones: de la coligación y de la ordenación. Estas dos operaciones son igualmente naturales, útiles e instintivas. Pero la coligación y la ordenación suponen la imagen de datos que se juntan en grupos y que se ordenan en series. Pero ni los grupos ni las series se manifiestan sino en la experiencia: y no pudieran ser concebidos sin denotación experimental. En este sentido—concluye M. Spaier—hay que decir que el número es de origen empírico. Pero no hay ninguna contradicción—advierte en seguida de esto—entre las dos variedades dl número: el lógico o conceptual, y el empírico o concreto. Y se pregunta él: ¿Dónde pudiera la lógica aparecer sino en la experiencia, y qué cosa sería la experiencia sin un entendimiento que la concibiese?

Los elementos cardinales del número son las nociones de colección, de unidad cardinal y de adición.

Los elementos ordinales del número son las nociones de orden simple, de unidad ordinal, de correspondencia perfecta y de serie normal periódica.

Estas dos suertes de elementos—dice M. Spaier—son difícilmente separables; y algunos de entre ellos son tales, que no se pueden definir si no se recurre a los elementos de la otra especie. Es dícil distin-

guir y sobre todo separar las diversas fases de esta síntesis. Cuando ella se opera, el hombre está en una edad en que es inapto para la introspección.

En el capítulo quinto se estudia la extensión del número. Pero como no podemos aquí extendernos en analizar cada uno de los puntos que el autor toca, ni podemos detenernos siquiera en resumir sus opiniones, enumeraremos rápidamente estos puntos para que se tenga una idea de lo que este libro comprende y quiere. En este capítulo quinto studia el autor desde la noción del cero hasta los números transjuntos; entre uno y otro problema, trata del número contable y de su paso al número métrico: de las repercusiones teóricas de esta nueva aplicación, y con esto de los números fraccionarios, calificados e inconmensurables. El autor se pregunta: la unidad, ¿es indivisible? Para responder, examina primero la idea de unidad y de unificación. El único en afirmar que la unidad es divisible, es Husserl. Pero según Bergson, toda división es en rigor una substitución. Pero generalmente se cree que sólo son divisibles los datos temporales, espaciales y físicos; esto es, los objetos de la intuición; y que, al contrario, los datos intelectuales, las ideas y las relaciones, son esencialmente indivisibles. Es lo que piensan, por ejemplo, Meinong y Russell. Pero M. Spaier dice con mucha agudeza: toda noción puede con todo derecho ser considerada como divisible, si se la puede substituir con un conjunto equivalente de nociones. Este argumento de Spaier es del más elemental y riguroso orden logístico; y causa extrañeza que haya tenido que oponérselo precisamente a Russell. Es que Russell está muy sometido, en esto, a ciertas ideas de Meinong. Pero, para ser breves, digamos que Spaier concluye que, si ciertas ideas o nociones son divisibles, y el concepto de unidad numérica pertenece a este grupo de nociones, hay razón para afirmar que la unidad es divisible.

En el capítulo sexto se trata del carácter simbólico y conceptual del número. Spaier es también autor de un ensayo sobre el pensamiento concreto o el simbolismo intelectual. De manera que este problma le es particularmente familiar. En este capítulo son de especial belleza las secciones donde trata de la ritmética difusa del lenguaje y del número como noción no categórica. La segunda parte trata de la medida, y su desarrollo se apoya en los elementos

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

echados como base en la primera parte. La sección 55, del capítulo diez, toca a los postulados metafísicos de la medida: y da la medida del gran pensamiento de Spaier en esta obra. Spaier concluye por postular el carácter necesariamente indirecto de la medida de las cantidades que llama segundas, así como de todos los valores espirituales en general. De suerte que en la tercera parte, después de haber andado tanto para ver si la cantidad no es simplemente la calidad medida; Spaier concluye: La cantidad no es nada de original, ni siquiera es materia, extensión ni duración: es una construcción conceptual, fundada sobre la diversidad a la vez que sobre la homogeneidad cualitativa de los contenidos del pensamiento.—*Julio Fingerit.*

El signo de Euforion, HÉCTOR DÍAZ LEGUIZAMÓN. Editores J. Lajouane y Cía.

Héctor Díaz Leguizamón había vivido en compañía de sus padres en la lejana Cristianía. Allí publicara en 1923 una colección de poemas: *Dafne,* de los cuales Sanin Cano le dijo: "Tiene usted de lo antiguo una visión personal serena y honda, que se refleja cumplidamente en sonetos como *Dafne, Eco,* y en la bella traducción de la oda de Kents ante un vaso griego. Ve usted, además, el paisaje moderno con ojos de hombre nuevo, y su evocación del verano noruego ha renovado en mí la sensación extraordinaria". Después de esto, ya en Buenos Aires, publica en 1925 *El genio poético de Ronsard,* trabajo que había sido anteriormente leído por el autor en la Universidad Nacional.

Euforion es el hijo alado de Fausto y Elena, de la verdad y la belleza, el fruto de espiritual connubio. En la hermosa alegoría del segundo Fausto, que tanto ha dado que escribir y conjeturar a exégetas y críticos, la caída del mancebo aéreo volando en pos de los fantasmas de sus deseos, marca la separación de los amantes. Pero Euforion es inmortal. Es bajo este signo que se coloca el escritor. Desde luego vemos cuáles son sus predilecciones y ante qué dioses su espíritu rinde pleitesía y brinda ofrendas. Bien es verdad que su libro, en la amplitud de sus temas, es más una colección de artículos que conocíamos ya por haberlos publicado en revistas; recuerdo que

algunos de ellos originaron discusiones más o menos apasionadas. En la amplitud del ensayo, su libro va desde la leticia melódica de Ronsard y Du Bellay hasta la tortura espiritual de Strindbergo o los descubrimientos subconscientes de Kierkegaard; desde Jean Moreas y el espíritu clásico, hasta el asunto de las manzanas de madera de Cézanne; desde Heredia, que construía un soneto como se hace un reloj, hasta una representación de Juan Moreira en el picadero de un circo. Pero, ¿es realmente un libro el de Leguizamón? Yo diría que en algunos de sus pequeños capítulos hay todo el contenido de un libro. Dentro del amplio título de ensayo, cumple considerar estos trabajos. Pero hay temas hacia los cuales quisiéramos ver a Díaz Leguizamón dirigirse decididamente. Por ejemplo: todo lo que se refiere a este noruego, que él conoce tan bien. En realidad se siente un gran placer cuando nos evoca las grandes figuras, nos la shace revivir ante nosotros y nos muestra el espíritu poblado de visiones y de inquietudes de aquellos héroes de la expresión que amaron la belleza por sobre todas las cosas, como dice Sigurd Host hablando de Ibsen.

En la dispersión de los temas se advierte la agilidad del espíritu del autor; pero esto va en detrimento de la arquitectura del libro, que podría haber sido más armónica y sólida con sólo ceñirla a dos o tres pensamientos centrales.—*Rojas Paz.*

Problemas de la cultura, JUAN E. CARULLA. Buenos Aires, 1927.

Voy a ponderar un libro. Para ello hay en él bastante con qué sobrar cualquier exigencia. Me refiero a *Problemas de la cultura,* por el doctor Juan E. Carulla.

Como tiene algo que decirnos prescinde de las obscuridades con que se nos menudea, necesarias, es claro, para impedir la visión del vacío. Es la suya una prosa sin preocupación literaria, sobria, exacta, enderezada a mostrar nítidamente la idea directriz.

Y esta idea es el problema de nuestra cultura, su procedencia, el error presente y el remedio.

Así, en sus diversos artículos, siempre enfoca, desde distintos puntos, el tema que conoce exactamente.

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

Con un claro raciocinio entronca la cultura americana con la occidental, que debemos hacer perdurar: somos parte de Europa.

"Pertenecemos, por razones de raza, y sobre todo de cultura, a la civilización occidental. He aquí una verdad sobre la que conviene martillar. Debería estar inscripta en la divisa de los intelectuales, y aun de las personas dotadas de buen sentido. Brotes más o menos opulentos del viejo árbol europeo, los países de la América latina no podrían vivir de savias extrañas. Aceptar lo contrario es ponerse en oposición con uno de los principios básicos de la biología de las culturas y de las civilizaciones.

"Bien está, pues, remontarse al pasado, ya que la historia es una continuidad; pero el pasado de América no está constituído por los cementerios indígenas. El pasado de América se llama España, se llama Europa, se llama Roma, se llama el Cristianismo."

Ya lo dijo Alberdi, de quien el doctor Carulla cita esta fórmula matemática: "somos europeos en América".

Nos habla luego del romanticismo, las corrientes revolucionarias y las ideas orientales, que se enseñorearon de América.

"Las generaciones han venido recibiendo una cultura superficial y equivocada en sus fines. La obra de los escritores, y con más razón la de los educadores, cuya acción empieza a hacerse sentir recién en el último cuarto del siglo XIX, delata, sin excepción—ni siquiera tratándose de Sarmiento o Avellaneda—, ese origen revolucionario y romántico, es decir, anticlásico.

"Entre nosotros, la excepción está constituída por los que no miran hacia el lado de Moscú. El espíritu de rebeldía contra el pasado, es el galardón que se ostenta con mayor orgullo en nuestros ambientes artísticos e intelectuales. Más aun, puede decirse que, si no enteramente, por lo menos en sus aspectos esenciales, el bolcheviquismo ha sido oficializado por los Estados sudamericanos."

Ahora bien; para salvar la nación (no es su nacionalismo exaltación y pirotecnia, sino meditación y cordura), aboga por la formación de una *élite* intelectual capaz de vencer por su tamaño cualitativo o la cantidad demagógica y a la errada intelectualidad.

Desgraciadamente nuestros centros de enseñanza no nos preparan para ello, y de allí la necesidad de equilibrar la enseñanza utilitaria

con la desinteresada (literatura, historia, filosofía y retorno al latín), puramente cultural y civilizadora. Esto es, darle el lugar que le corresponde.

Insiste especialmente en la reimplantación del latín, para lo cual, además de sus argumentos, cita a Sarmiento, Schopenhauer, Saint Marc Girardin.

"Sólo al precio de una reacción como la que apuntamos llegará la Argentina a formar la *élite* de jóvenes sabios que ha menester para asegurar su mayoría de edad intelectual. De otra manera no pasaremos de ser superficiales repetidores, eternamente enamorados de la moda liviana y pasajera.

"Llega un momento en las naciones jóvenes, como la nuestra, en que se hace necesaria la participación total de las fuerzas del espíritu, servidas por *élites* educadas y empapadas de *saber culto* y de *saber de salvación.*"

Su *Programa para un diario nacionalista* (escrito a pedido de amigos que luego desistieron de su idea), lleno de verdades y de una concepción clara de la política universal y nacional, es lástima, y grande, que no podamos leerlo en ese diario que tanto necesitamos.

En los artículos varios de la segunda parte se ocupa de una defensa del juego, *Diálogos olímpicos* por Carlos Reyles, Florencio Sánchez y de *Un precursor del teatro nacional:* Francisco Fernández. Aparecido este último en *Fray Mocho,* para muchos que no lo leyeron resultará una novedad. Así está de olvidado este precursor ya desaparecido.

Después de la publicación del artículo en dicha revista, se ocupó el señor Ricardo Rojas de Fernández en la misma forma.

Puede tildárseme de reaccionario al llegar a esta ponderación, que es un acuerdo, aunque soy el primero en *soñar* con una anarquía que no llegará a la práctica por una causa que existe hace varios años: somos humanos.

También desearíamos volar con alas propias, y sólo lo hace nuestra fantasía. La realidad es otra... y el doctor Carulla la conoce con una certeza que deseo para muchos argentinos.—*L. F. Longhi.*

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

Investigaciones históricas, DR. VICENTE DÁVILA. T. II. Caracas, 1927. Un volumen de 262 + 1 + una páginas.

No es la primera vez que me ocupo de las obras del doctor Vicente Dávila, meritorio director del Archivo Nacional de Caracas. Y, justo es decirlo, siempre la crítica le ha sido favorable.

Tócanos hoy comentar un nuevo trabajo suyo. *Investigaciones históricas* (t. II), que así se llama la obra, contiene un sinnúmero de noticias sin desperdicio para los que se dedican a los estudios biográficos.

Cerca de cuarenta biografías nos ilustran sobre distintas familias venezolanas, dándonos a conocer sus orígenes y vicisitudes. Una lectura atenta del libro permite notar las precauciones adoptadas por el autor para no adelantar juicio alguno sin haber lo previamente comprobado mediante la riquísima documentación puesta a su alcance. Llegado el caso, emplea con habilidad y laconismo la réplica mordaz (ej.: p. 119, nota 1).

En la misma obra se nos da noticia del archivo de Maracay. (Comprende las secciones de la "Colonia, Revolución y Gran Colombia, y contiene cerca de 1726 expedientes, casi todos en buen estado, de los pueblos de Maracay, Choroní, Ocumare de la Costa y La Victoria"). Dicho fondo documental, de acuerdo a las iniciativas de un círculo de intelectuales—en el cual figura Dávila, tendientes a salvar de una total destrucción los elementos que permiten reconstruir poco a poco la historia venezolano—ha publicado un índice de documentos que abarca los años transcurridos desde 1735 hasta 1830.

Anotamos un hecho que no ha de dejar de interesar a nuestros estudiosos: más de una vez se nos había planteado el problema de averiguar si los documentos transcriptos en O'Leary, estarían bien reproducidos; Dávila ha cotejado el proceso de Piar, que aparece publicado en las *Memorias* del citado general con los originales existentes en la Academia Nacional de la Historia, "el cotejo resultó conforme. Apenas unas abreviaturas, publicadas completas, y algunas correcciones ortográficas, mas sin modificar el sentido de la frase ni alterar el concepto histórico".

Cierra el volumen una reedición del estudio sobre *Los comuneros*

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

de Mérida, publicado en 1923, y en donde se analiza el desarrollo de un movimiento cuyo estudio ha sido descuidado por los historiadores americanos. Revisten singular interés los motivos aducidos por los comuneros para justificar su actitud, así como las proporciones que debió alcanzar la rebelión.—*R. R. Caillet-Bois.*

España virgen, por WALDO FRANK. (Revista de Occidente, Madrid, 1927).

Un gran libro. Así, rotundamente, sin ninguna reserva. Esta afirmación ponderativa, banalizada habitualmente por los desafueros del reclamo editorial, alcanza su justa expresión al referirse a "España Virgen". Waldo Frank ha compuesto, con este libro, una admirable "historia sinfónica" de España. El autor de "Our América", el joven escritor norteamericano que mejor acertó a interpretar el alma auténtica de su país, ha logrado asimismo reflejar con parejo acierto los perfiles esenciales de España. Ha sabido mirarla con ojos nuevos, intactos virginales. De ahí su "Virgen Spain". Virgen inhollada, repleta de sugerencias insólitas—en su ayer desbordante y su hoy balbuciente—para quien sabe, como él, contemplarla con acuidad. Pese a la densa capa hermenéutica—miles de interpretaciones, formuladas a lo largo del tiempo—que muestra adheridas a sus flancos.

La visión plural que el autor de "City Blok" nos brinda de España se despliega en un espléndido abanico de panoramas y matices nuevos. Como España, según su aguda observación, es "una unidad compleja", Frank no persigue el reducirla a un común denominador. Sino que fundiendo sus diversos elementos constitutivos—desde los climatológicos y geográficos hasta los literarios y folklóricos—consigue agruparlos en un vasto friso mural, organizándolos en una dilatada sinfonía cuyos sucesivos temas se enlazan libremente.

Waldo Frank penetra en España por el "hinterland" de Africa. Trayectoria análoga a la que ha seguido después, mentalmente, el conde Keiserling para obtener su muy sagaz visión de España—renovando así una idea de Ganivet sobre la afinidad hispano-africana—en un ensayo comentadísimo que publicó la "Revista de Occidente".

Y luego, desde la costa del Islam, pasa al "hinterland" de España, saltando al mediodía, lo mismo que Jabel Tarik en el siglo I, Frank, en su viaje, renueva subversivamente toda la toponimia literaria española, ahuyenta los empolvados tópicos y distribuye un nuevo surtido de felices epígrafes. Así—para él—Córdoba es "el ojo"; y "las entrañas", Granada. Su fuerza transmutadora, su acierto para inyectar colores nuevos en los paisajes ya agrisados, se evidencia aun más paladinamente en el capítulo que dedica a Castilla, donde enfoca y vivifica los tópicos cardinales de la hispanidad: desde el Cid a Felipe II. En la segunda parte, titulada "la Tragedia de España" individualiza en marcos monográficos las psicologías y los caracteres raciales: Los místicos: Fray Luis de León y Santa Teresa. El jesuíta: Iñigo de Loyola. El jurista: Francisco de Vitoria. El pícaro: El lazarillo de Tormes, etc. Y en la tercera parte, ya desembarazado de las reconstrucciones históricas, sale del núcleo fundamental por "la grieta de España: Barcelona y analiza esa individualidad aparte: Basconia. Terminando por encararse con la España de hoy al analizar sus valores más representativos en el arte y en el pensamiento. E incluyendo como epílogo autónomo ese curioso diálogo entre Cervantes y Colón que, traducido por don Miguel de Unamuno, SÍNTESIS se anticipó ya a publicar en su número 6.

Pretendíamos haber glosado algunos puntos de este libro, pero al llegar a los límites del espacio previsto, comprobamos que no hemos hecho sino trazar una sucinta paráfrasis de su índice. Pero es que la riqueza de ideas, la multiplicidad de perspectivas que el libro de Frank encierra haría difícil y extensa cualquier rapsodia.

"España Virgen" es un libro sinfónico, totalizador. Ni Baedecker, ni inventario, ni álbum de impresiones líricas. Es un libro lleno de originalidad, impregnado de sabrosa modernidad, escrito en un estilo elíptico y sumamente expresivo. Frank ha mirado España con ojos nuevos y penetrantes. Su interpretación de americano nuevo es muy superior a otras hechas por europeos viejos. Cabe, pues, predecir, dadas sus cualidades, cuál ha de ser el rendimiento que obtendría Waldo Frank de un viaje a América del Sur, cuando, realizando sus propósitos, aborde estas latitudes.—*Guillermo De Torre.*

El Archiduque en Madrid, por ALFONSO DANVILA. (2 vols.) Espasa-Calpe, Madrid, 1927.

Nos decía una vez Ortega y Gasset que en los films de largo metraje, en esas películas seccionadas en "episodios"—que marcaron un momento, hoy ya sobrepasado, en los inicios del "moving pictures" norteamericano—lo esencial estriba en que el héroe sea simpático. Lo fundamental es que el héroe—o la heroína, tanto mejor—evolucione con agilidad en la malla de múltiples peripecias que le envuelven. Podrán éstas ser triviales, podrá la acción cinematográfica pecar de monotonía o puerilidad, pero si el héroe sonríe con una dentadura perfecta y rema, nada, o monta a caballo y en avión con gracia y soltura, nuestra atención le seguirá imantada, sin fatiga, duren lo que duren sus kilométricas aventuras.

Pues bien: algo semejante podría afirmarse con respecto a la novela histórica en series. Su amenidad, su facultad de mantener en tensión el interés de los lectores, estará no tanto en razón directa de los sucesos narrados, como de la simpatía personal que emane el héroe, la figura cardinal a cuyo entorno se suceden. Así debió comprenderlo Galdós, seguramente, al crear la figura atractiva de Gabrielillo Araceli, el muchacho que asoma desde las primeras páginas de los "Episodios Nacionales". Así lo ha comprendido Danvila en esta serie de las luchas fratricidas de España", haciendo que su héroe, Jenaro de Pereda, irradie una simpatía inagotable. En pos de ella es capaz de conducir al lector hasta donde se le antoje. Sin contar con que, en este caso, la realidad histórica, transformada en materia novelesca por el arte admirable de Alfonso Danvila, tiene ya de por sí suficiente encanto para saciar todas las exigencias del lector.

En estos dos nuevos volúmenes de "El Archiduque en Madrid" los resortes del interés novelesco están muy bien combinados y alcanzan su máxima tensión. En el primero de ellos, la destreza novelística de Danvila adquiere nueva corroboración, dado el partido que acierte a sacar de los hechos que preceden a la entrada del Archiduque, narrados en la difícil forma epistolar.

¿Qué decir, por otra parte, de estos libros? Ya cuenta con la

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

atención de un número vasto de lectores y las plumas especialistas han formulado su veredicto favorable reiteradamente. Sólo nos queda admirar la copiosa erudición histórica que tan hábilmente sabe disimular Danvila, haciendo invisibles los andamios que para la construcción de estas novelas hubo de levantar. En "Las Luchas fratricidas de España"—he ahí lo que hace estos libros tan valiosos y legibles—hay tanta ciencia histórica como arte imaginativo.—*Guillermo De Torre.*

ERRATA.—Por un error tipográfico la nota sobre Nydia Lamarque, aparecida en el número anterior que figura firmada por Fernán Félix de Amador, debe serlo por Fermín Estrella Gutiérrez.

NOTAS

BLASCO IBÁÑEZ.

Con Blasco Ibáñez pierde España, pierden las letras en lengua española de uno y otro lado del Atlántico, el escritor que en los últimos tiempos más había contribuído a ensanchar el área de conocimiento de aquéllas en todos los confines del mundo. Señalemos, ante todo, este mérito, acusemos debidamente su importancia porque pese a los distingos y valoraciones que el tiempo y la crítica irán haciendo en su copiosa obra, tal factor de universalidad será, sin duda, uno de los que mejor contribuyan a hacerlo merecedor de la consideración y respeto de las generaciones venideras.

En efecto, el autor de *Sangre y Arena* era, incuestionablemente, el más difundido de todos los novelistas españoles contemporáneos. La senda de curiosidad abierta por su obra en países y culturas remotas permitirá que tras él penetren otras figuras y tendencias. El nombre de Blasco Ibáñez había adquirido en los últimos años una dimensión universal. Su longitud de onda era incomparable. Poseía un formidable don de expansión ecuménica, según ha escrito uno de sus críticos. Así lo atestiguan las numerosas novelas suyas traducidas no sólo a los idiomas occidentales más corrientes, sino también al ruso, polaco, al holandés, al japonés, al chino, etc. . . . En estas remotas latitudes el nombre de Blasco Ibáñez era antonomásico de letras españolas.

No importa que sometidos a una luz crítica más rigurosa otros valores españoles del presente, ofreciesen virtudes más firmes y permanentes. Blasco Ibáñez los sobrepasaba a todos en punto a difusión y universalidad. Era el novelista potente, vigoroso, avasallador, provisto de un estilo claro que, hasta en su misma incorrec-

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

ción, tenía un mérito más para llegar a los grandes núcleos de lectores.

Conocidas son las causas que determinaron el aireamiento internacional de su nombre: la traducción norteamericana de su novela de la guerra, *Los cuatro jinetes del Apocalipsis,* ganó para su fama y su bolsa territorios muy vastos. Pero, asimismo, a partir de este libro, la calidad de su obra perdió bastantes quilates y las novelas sucesivas que hubo de producir distan mucho de poseer el mérito que atesoraban las primeras. Hasta el punto de que algunos de sus recientes libros—tal esa colección de *Novelas de amor y de muerte,* cuya aparición en librería ha coincidido con el óbito de su autor—adquirieron el aire de productos manufacturados, hechos en serie para satisfacer las exigencias de una clientela tan numerosa como poco exigente.

No es absolutamente nuestro tal juicio: es el que sustentado por algunos críticos de prestigio, circula actualmente como válido en los medios literarios españoles. Esos mismos elementos queriendo, empero, salvar todo lo que hay de valioso en la personalidad potentísima de Blasco Ibáñez, insisten en distribuir su obra en dos porciones perfectamente diferenciadas.

En la primera incluyen no sólo sus más sabrosas y robustas novelas de carácter regional levantino—*Cuentos valencianos, Arroz y tartana, La Barraca, Cañas y barro,*—sino también el ciclo social —*La catedral, El intruso, La bodega,* etc.,—en cuyas obras prevalece lo costumbrista o psicológico. Y en el segundo apartado se agrupan las obras subsiguientes a *Los cuatro jinetes* y que forman lo que pudiéramos llamar "su ciclo cosmopolita", como son: *Mare nostrum, Los enemigos de la mujer* y *A los pies de Venus,* primera de una serie histórica que la muerte del autor ha truncado.

Sin desdeñar la importancia de estas últimas, puede afirmarse que las virtudes esenciales de Blasco Ibáñez como novelista, su extraordinario vigor descriptivo, su arte luminoso y colorista, su realismo acre y violento a la manera naturalista, zolesca, que prevalecía a fines del siglo pasado, se hallan contenidas más plenamente en las novelas del primer grupo que hemos señalado. Las que produjo en los últimos tiempos no poseen ya el mismo mérito. Pero fueron estas últimas las que contribuyeron al ensanchamiento ecu-

ménico de su nombre, las que colmaron de oro sus bolsillos—merced a sus numerosas traducciones y adaptaciones cinematográficas—y le permitieron, en un momento dado, adoptar aires de nabab—de nuevo rico, más bien—ante sus cofrades menos favorecidos, suscitando las pullas y epigramas de éstos.

En Blasco Ibáñez el hombre era tanto o más interesante que el escritor y la narración de su vida posee no menor interés romancesco que la más nutrida de sus novelas. Son conocidas las incidencias de su vida—su actuación política, sus aventuras de colonizador en esta tierra—y no hemos de detenernos en ellas. Por otra parte, ya han sido narradas en las sendas biografías que le dedicaron dos panegiristas—Camille Pitellet y Gascó Contell—haciendo resaltar la fuerte impronta que marcó en cualquiera de sus actividades la personalidad mayúscula que ahora se ha extinguido.—*G. T.*

La Caja de Sorpresas

Todas los literaturas europeas producen anualmente, a modo de primicias, en los días inaugurales de cada año, una buena cosecha de almanaques. Así, en Francia tenemos *L'ami du lettré,* de un valor noticioso y cronológico más que literario, redactado por los "courriéristes" de los cotidianos parisinos. En Italia, el *Almanacco letterario,* editado por Mondadori, más ameno, merced a su partes gráfica y anecdótica, que han compuesto este año Bompiani y Piconi. Y en Alemania, la floración es doble: de un lado tenemos el almanaque de la Insel Verlag de Leipzig; y de otro, el lanzado por la casa berlinesa de Fischer.

España, que desde la desaparición de los finiseculares almanaques publicados por *La Ilustración Española y Americana,* no poseía espécimen alguno de esta índole, reanuda ahora el gusto por las efemérides literarias con la publicación del curioso *Almanaque de las artes y las letras para 1928.* Es su compilador Gabriel Maroto, pintor, dibujante y escritor, hombre de actividades múltiples y de alma febril.

Todo, desde la portada del libro—donde un mapa abierto presenta los contornos geográficos de América y de España—incita al

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

lector a penetrar, lleno de confianza y simpatía, en las páginas de este libro vario. Nos internamos en ellas y como de una mágica caja de sorpresas van apareciendo: autógrafos—de Juan Ramón Jiménez, Antonio Machado, el maestro Falla—retratos, cuadros, páginas inéditas, anecdóticas y críticas. Todas ellas subscriptas por los más caracterizados representantes de la nueva generación. Maroto es un espíritu netamente de su época, fiel a su tiempo y, por consiguiente, no ha querido hacer un museo de momias, sino una exposición de figuras vivas, con movimiento, con cuerda para todo el año...

Citar nombres, señalar artículos sería la lista de nunca acabar y robar al lector algunas de las cosas peregrinas que descubrirá al abrir esta caja de sorpresas. Señalemos, sin embargo, la participación que en tales asombros tiene la pluma de un escritor muy joven y alerta, Francisco Ayala, quien ha trazado algunas de las páginas más sugestivas de este Almanaque. Nos referimos a una serie de "resúmenes y pronósticos" que ese escritor ha recogido sobre la producción literaria pictórica, musical, etc., de labios de los más autorizados críticos juveniles en cada actividad: E. Giménez Caballero, Antonio Espuna, Marichalar, Arconada, etc.

Otra serie de capitulillos muy curiosos, es la que el mismo repórter literario dedica a presentar, con rápidos y animados trazos, las tertulias literarias de Madrid. Serán gustados con gran curiosidad por todos los lectores extranjeros, curiosos de buscar en el inagotable pozo anecdótico y pintoresco de estos núcleos madrileños. Se ñalemos, finalmente, que este Almanaque otorga generosamente su debida parte al nuevo continente. Hay prosas y poemas de autores argentinos, chilenos, mexicanos, etc. Entre los primeros, se destacan las aportaciones de poetas como Norah Lange, Borges, Mastronardi y otros del mismo tiempo.—*G. T.*

Revista de Estudios Hispánicos

Cuando aparezcan estas líneas ya habrá llegado a Buenos Aires el número inicial de la importante revista que, con el título del epígrafe, se publica por la Universidad de Puerto Rico, como órgano

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

de su Departamento de Estudios Hispánicos, y se edita en Nueva York por el Instituto de las Españas en los Estados Unidos.

Para la preparación de esta revista, el citado Departamento cuenta con la colaboración de otras entidades consagradas desde hace años al cultivo intensivo y extensivo de los estudios hispánicos: el Centro de Estudios Históricos de Madrid y la Columbia University de Nueva York. La dirección está a cargo del profesor Federico de Onís, destacado filólogo español, jefe del Departamento de Lenguas Romances de la citada Universidad de Columbia, vastamente conocido por su varia y bien cernida producción crítica. Para el desempeño de la dirección honoraria figuran maestros tan eminentes como don Ramón Menéndez Pidal, Tomás Navarro, Tomás y John L. Gerig. El cuerpo consultivo lo constituyen, en calidad de consejeros, los renombrados hispanistas Pohn Fitz-Gerald, E. C. Hills, Lawrence A. Wilkins, Stephen P. Duggan, Leo S. Rowe, Susan H. Vernon y José Padín, quien es, al mismo tiempo, gerente de la revista. En el cuerpo de redactores, además de algunos de los nombres ya citados, destacan los de Américo Castro, Enrique Diez-Canedo, F. de los Ríos, E. H. Hespelt, R. Lavandero, R. H. Williams ,Concepción Meléndez, A. S. Pedreira y R. W. Ramírez.

Todos esos nombres importan una garantía de éxito. Sin exagerar la nota del optimismo inherente a todas las iniciaciones, pueden descontarse los mejores pronósticos para esta publicación que llega, en buena hora, a colmar un vacío por demás sensible dentro de la abundante producción bibliográfica de matiz hispánico. No escasean las revistas que tocan en sus páginas los temas caros al hispanismo, pero es preciso confesarse que las más de ellas no saben superar la embriaguez fácil que suscita la efervescencia retórico-patriotera. Faltaba, en verdad, la publicación que, sin más interés inmediato que el de la investigación, se ocupase, con hondo sentido crítico y en gran escala, de todos los asuntos relacionados con la lengua y la literatura hispánicas, así en su especie peninsular, como en sus variedades hispanoamericanas; la publicación que noticiase en forma amplia y certera el progreso de los estudios hispánicos en el nuevo continente; la publicación, en fin, que intentase erigirse en órgano informativo del hispanismo en tierras de América. A todo eso aspira la *Revista de Estudios Hispánicos*. Su plan de publicaciones, a realizar en su

serie de cuadernos trimestrales, es vasto y concreto. Comprenderá:

1. Estudios originales de literatura, filología, historia y problemas generales de cultura hispánica, dando especial atención a los aspectos hispanoamericanos y al español moderno, y excluyendo lo puramente literario, y los artículos de finalidad política, religiosa o económica.

2. Reseñas de libros sobre los mismos aspectos mencionados en el inciso anterior, procurando dar cuenta completa de los libros que traten sobre Hispanoamérica publicados en los Estados Unidos, en Hispanoamérica y en Europa.

3. Artículos periódicos reseñando el movimiento literario y cultural de cada país americano.

4. Noticias sobre el estudio del español en los Estados Unidos y en los países hispanoamericanos y de las actividades de todos los centros, círculos y sociedades del continente americano cuyo objeto principal es el fomento de la cultura hispánica.

5. Una bibliografía de los libros y artículos de revista sobre estudios hispanoamericanos que hayan aparecido en el trimestre.

En el plausible deseo de que la información relacionada con las manifestaciones críticas y literarias de estos países llegue a ser lo más completa posible, la *Revista de Estudios Hispánicos* solicita la colaboración de hombres de letras y editores, especialmente en el sentido de que unos y otros hagan llegar hasta su mesa de redacción las producciones que den al público. SÍNTESIS—profundamente interesada desde su primer número en el problema cultural hispánico—al saludar con los más fraternos augurios a la novísima revista, cree un deber muy suyo incitar a todos los intelectuales argentinos a la superior empresa de difundir en el resto de las naciones hispanohablantes los frutos de nuestra progresiva actividad cultural. Los libros, folletos, noticias, etc., pueden remitirse al señor Federico de Onís, *Revista de Estudios Hispánicos*, Philosophy Hall, Columbia University, New-York City.

NOTAS DE ARTE

Enseñanza artística.

La Comisión Nacional de Bellas Artes ha resuelto designar director interino de la Escuela Superior, en reemplazo del maestro señor Ernesto de la Cárcova, fallecido últimamente, al vicedirector de la Academia Nacional don Carlos P. Ripamonte, y profesor de pintura al señor Jorge Soto Acebal.

Con tal motivo se ha propuesto al Ministerio la reorganización de los estudios en la siguiente forma, hasta tanto el Congreso vote los fondos indispensables para poner en vigor el nuevo plan de enseñanza:

"La Escuela Nacional de Artes queda con su cuerpo de profesores, pudiendo modificarse su régimen de estudios si es necesario.

"Se forma la Escuela Nacional de Artes Decorativas, con la dirección, recursos y profesores de la Academia actual.

"Se encomienda la dirección y el taller de pintura de la Escuela Superior de Bellas Artes a don Carlos P. Ripamonte, encomendando la dirección de los demás talleres a los siguientes profesores de la Academia:

"Rodolfo Franco, paisaje; Alfredo G. Torcelli, dibujo; Ernesto Soto Avendaño, escultura; Jorge Soto Acebal, pintura, creándose la cátedra de estética, que dictará el doctor Enrique Prins. Un ciclo de conferencias se hallará a cargo de profesores y especialistas, disponiéndose que la marcha definitiva de los institutos la orienten los propios directores, en la forma que se analizará en oportunidad."

Al propio tiempo se ha solicitado del Ministerio se deje sin efecto lo que disponía el decreto, por el cual se declaraba en comisión al personal docente y administrativo de los establecimientos de enseñanza artística, por haber desaparecido las causas que lo motivaron.

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

Exposición de arte argentino en Sevilla.

A continuación hacemos conocer la circular que la Comisión de Bellas Artes ha distribuído entre los artistas nacionales y que se refiere a la concurrencia al salón de pintura y escultura:

"Tengo el agrado de poner en su conocimiento, que por pedido del Comité Argentino de la Exposición Ibero-Americana de Sevilla, esta Comisión ha resuelto organizar una exposición de arte nacional, limitando a sesenta el número de obras que la constituyan, para lo cual se ruega a usted seleccione rigurosamente sus envíos, a fin de que ellos respondan a la superior significación que debe revestir una muestra de pintura y escultura argentina en el certamen sevillano.

"Las obras deben remitirse al Museo Nacional de Bellas Artes, del 20 al 30 de julio próximo, de 10 a 12 horas, y ellas serán consideradas por un jurado compuesto por las subcomisiones técnicas de pintura y escultura de esta Comisión y el presidente del Comité Argentino de la Exposición de Sevilla, doctor Enrique Larreta."

Comisión Nacional de Homenaje a Goya.

Entre los diversos actos de homenaje que se preparan para celebrar el centenario de Goya, como ser las fuerzas goyescas, la exposición de obras del maestro—para lo cual se cuenta ya con los tapices de la colección real—se ha resuelto organizar un gran concurso de carteles anunciadores, cuyas bases son las siguientes:

1º El Comité Ejecutivo de la Comisión Nacional de Homenaje al pintor Francisco de Goya, invita a los artistas argentinos a concurrir a este certamen.

2º Las obras deben ser remitidas a la Comisión Nacional de Bellas Artes, de 14 a 16 horas, del 26 al 30 de marzo del corriente año.

3º Los carteles serán de 1 metro 48 centímetros, por 1 metro 10 centímetros, ejecutados en color, con cinco tintas como máximo, de preferencia planas y deben ser enviados armados sobre un bastidor.

4º El cartel debe llevar la siguiente inscripción principal: Goya 1828-1928; dejándose el lugar indispensable para otras inscripciones posteriores.

5º Cada autor llenará la boleta adjunta con su nombre y domicilio, y la remitirá en un sobre lacrado conjuntamente con el affiche.

6º Los trabajos no serán firmados; se adoptará un lema que se inscribirá en el sobre y al dorso del affiche.

7º No se considerarán sino las obras originales.

8º Serán adjudicadas las siguientes recompensas:

Un premio de $ 2.000, donado por el Jockey Club de Buenos Aires.

Un premio de $ 1.000 y uno de $ 500, instituídos por la Comisión Nacional de Homenaje a Goya. Estos premios pueden ser declarados desiertos.

9º Cada concurrente se halla facultado para enviar las obras que desee, pero no tiene derecho sino a una sola recompensa. Las obras premiadas pasarán a ser propiedad de la Comisión Nacional de Homenaje a Goya.

10. El jurado—que resolverá toda cuestión no prevista en estas disposiciones—se halla compuesto por los miembros de la Junta Ejecutiva.

11. El Jurado hará una selección de las obras remitidas, para realizar una exposición del 12 al 30 de abril.

12. Las obras no elegidas para esta exhibición, cuya nómina se insertará en avisos expuestos en el local, deben ser retiradas del 14 al 20 de abril y las expuestas del 1º al 5 de mayo, no haciéndose responsable—después de estas fechas—el Comité Ejecutivo, por el deterioro o pérdida que pudieran sufrir. Los carteles expuestos no podrán retirarse durante el tiempo que dure su exhibición pública.

Edificio del Museo.

La Comisión Nacional de Bellas Artes ha elevado a estudio del Ministerio de Instrucción Pública el siguiente y completo programa para un concurso de anteproyectos entre profesionales argentinos, a objeto de dotar al Museo de un edificio propio que reúna las condiciones indispensables para exhibir y resguardar los tesoros artísticos del Estado:

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

Concurso de anteproyectos para el futuro edificio del Museo Nacional de Bellas Artes

1º La Comisión Nacional de Bellas Artes invita a los arquitectos argentinos a un concurso de anteproyectos para el edificio a levantarse en el futuro Parque del Retiro, con destino al Museo de Bellas Artes.

2º El emplazamiento exacto y área del terreno que deberá ocupar el Museo se indica por separado en el plano que se entregará a cada uno de los concurrentes, con todas las anotaciones correspondientes a los niveles y espacios libres que deban de respetarse.

3º Se desea subrayar muy especialmente la finalidad estética a que debe responder esta composición arquitectónica encargada de embellecer uno de los centros más importantes de Buenos Aires, expresando el elevado sentido a que se la destina y acentuando, al propio tiempo, el carácter monumental de este amplio conjunto, como centro cívico e ideológico de la capital argentina.

4º No obstante dentro de este propósito, el Museo Nacional de Bellas ha de ser, ante todo, una construcción noble y sencilla, que triunfe más por sus proporciones que por su riqueza ornamental, aspirando, no al palacio alardoso, sino más bien al tipo moderno de Museo, dentro de un gran sintetismo plástico.

5º Pensamos, asimismo, que el edificio en su aspecto interior ha de ser de gran sobriedad, siguiendo los diversos modelos ya existentes en los que se persigue el hacer triunfar el valor fundamental de los tesoros artísticos que se custodian.

6º El edificio constará de los siguientes pisos: sótano, planta baja, piso noble o principal y piso alto. La Planta baja estará comprendida en el declive que ofrece el terreno desde la plaza San Martín hasta la del Retiro, lo que permite establecrla con fachada a los jardines del nuevo parque; además, para obtener mayor altura, el piso noble o principal estará a dos metros de elevación sobre el nivel de vereda de la calle Arenales.

a) En la planta baja se hallarán: la Biblioteca; el gran Anfiteatro, con capacidad para 800 personas; el Museo de Calcos (escultura y arquitectura); la Dirección, con sala de espera y salita para escribiente; Secretaría, oficinas, Administración y vivienda para el

mayordomo; la sede de la Comisión Nacional de Bellas Artes, compuesta de una sala de sesiones (20 personas), Presidencia, Secretaría y sala de espera.

Observamos, que siendo la Biblioteca y el Anfiteatro valores equivalentes y esenciales en la composición de esta planta, ha de tenerse en cuenta que requieren una mayor altura. Para ello se entiende que podrían hallarse a una profundidad mayor sobre el nivel general de este piso.

Además, podrá esta planta aprovechar de una mayor superficie si se tiene en cuenta que es posible extenderla bajo las terrazas que dan sobre el Parque del Retiro, ganando de esta suerte una mayor capacidad para el Museo.

Se señala, por otra parte, la conveniencia de establecer entradas de acceso independientes para estos servicios, ya sea por las fachadas laterales o por el Parque.

b) En el sótano se establecerán los talleres y depósitos, la calefacción y anexos, debiendo proveerse una fácil comunicación entre estas dependencias con la Dirección y Secretaría mediante amplias escaleras, ascensores y un montacargas.

c) El piso noble (principal), o sea el que dará acceso al Museo—propiamente dicho—por la fachada de la plaza San Martín, ha de acusar, en primer término, por el vestíbulo de honor, escaleras y comunicaciones generales, dicho carácter.

Se distribuirán en esta planta las salas y galerías de escultura, medallas, grabados y salas de exposiciones temporarias de pintura.

d) El primer piso alto estará destinado exclusivamente a la pintura, y tanto en esta planta como en la principal, han de concertarse, con cierta variedad y en la forma que más convenga a la composición general, salas pequeñas, medianas y de mayor capacidad e importancia. Recomendando la aplicación de los métodos más modernos, en ángulos de muros, luz y aprovechamiento para la distribución de las obras y ventilación, recordando las últimas experiencias de las construcciones similares realizadas últimamente en América y Europa. Se instalarán en este piso un taller de restauración para pintura y otro para el director.

En cada piso existirán dependencias sanitarias, de ordenanzas, vestuarios, depósitos para caballetes de copistas y anexos.

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

Debe ser considerada la forma de obtener la mayor superficie posible de muros aprovechables, insistiendo en que la decoración ornamental primará sobre las características prácticas del Museo.

7º Debe considerarse, en último término, el carácter especial que distinguirá a la fachada posterior por estar orientada sobre el Parque del Retiro, y, por lo tanto, coordinada al carácter decorativo que requieren estos jardines, debiendo contribuir a realzarlos con sus pórticos, terrazas y escalinatas, encargados de acentuar la belleza de esta composición.

8º Se ejecutarán exclusivamente los siguientes dibujos:

a) A la escala de 0,005 por metro, las plantas de cada piso, una sección perpendicular al eje de la fachada principal, una fachada lateral y una perspectiva contemplada desde el punto de vista que se juzgue más interesante.

b) A la escala de 1,100 la fachada sobre la plaza San Martín, la fachada sobre el Parque del Retiro y una sección en sentido paralelo a estas fachadas.

Las secciones se ejecutarán de manera que pueda apreciarse lo más claramente posible el modo de iluminación de las salas.

9º El primer premio recibirá la suma de $ 10.000 m/n, la que será deducida de los honorarios en el caso de que al arquitecto laureado se le encomiende la dirección artística de la obra, o sea el 3 % sobre el monto total de los trabajos, debiendo, en ese caso, realizar los planos definitivos y detalles de ejecución de acuerdo con la Comisión Nacional de Bellas Artes. Este premio puede ser declarado desierto.

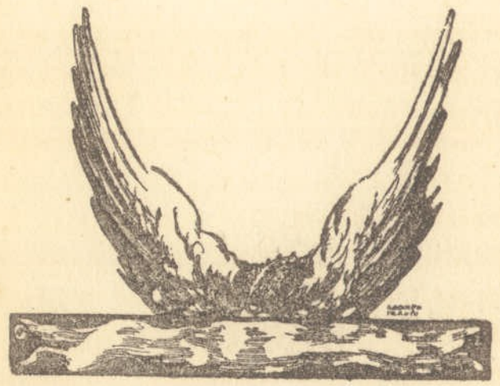
10. Se adjudicarán además dos recompensas de $ 5.000 cada una, exclusivamente en carácter de compensación al esfuerzo realizado.

11. Se tiene en base para la construcción de este edificio una suma aproximada de $ 3.000.000 m/n.

12. Los anteproyectos serán firmados por sus autores y entregados en el Museo Nacional de Bellas Artes el 5 de junio de este año, de 14 a 17 horas, debiendo realizarse con ellos una exposición pública destinada a señalar el carácter e importancia de este certamen. Todo concurrente podrá requerir cualquier dato de la Dirección del Museo.

Jurado

El Jurado estará constituído por las siguientes personas: Arquitecto Martín Noel, presidente de la Comisión Nacional de Bellas Artes; ingeniero Sebastián Ghigliazza, director general de Arquitectura del Ministerio de Obras Públicas; arquitectos: Alberto Gelly Cantilo, Raúl Villalonga y Héctor Greslebin, miembros de la Comisión Nacional de Bellas Artes; Cupertino del Campo, director del Museo Nacional de Bellas Artes; Carlos P. Ripamonte, director de la Escuela Superior de Bellas Artes; Pío Collivadino, director de la Escuela Nacional de Artes Decorativas e Industriales; Jorge Soto Acebal y José Fioravanti, miembros de la Comisión Nacional de Bellas Artes; arquitecto Raúl E. Fitte, presidente de la Sociedad Central de Arquitectos.



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