



SINTESIS

MARTIN 5 NOET

SUMARIO

GIMENÉZ CABALLERO

MIGUEL ARZIBACHEFF

XAVIER BÓVEDA

ARTURO CAPDEVILA

RAMÓN OTERO PEDRAYO

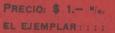
JOSÉ GABRIE

PABLO ROJAS PAZ

JOSÉ SILVESTRE

AMADO ALON

Notas, Bibliografía, Notas de Arte



COMPAÑIA IMPRESORA ARGENTINA

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

SINTESIS

SINTESIS ARTES CIENCIAS Y LETRAS



AÑO I

Nº. 8

BUENOS AIRES, DICIEMBRE DE 1927

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, 1573 BUENOS AIRES 25 DE MAYO, 577 MONTEVIDEO

LA NUEVA DIRECCION

E

L lector se habrá sorprendido al no encontrar en la cubierta de SÍNTESIS el nombre de su primer Director. En efecto, Xavier Bóveda se ha alejado de nuestra casa por motivos ajenos a la voluntad de todos. En carta de fecha

8 de diciembre, explicando las causas de su renuncia, dice: "SÍNTESIS requiere no ya la más exquisita de las percepciones, sino también una verdadera y continua consagración de tiempo, que yo, en la actualidad, no puedo dedicarle". El Consejo Directivo, reunido el día 20 de diciembre, resolvió aceptar dicha dimisión, dado su carácter indeclinable, y nombrar en su lugar a un miembro de su seno: el señor Martín S. Noel.

Ociosa resultaría la presentación del nuevo director, cuyas probadas dotes intelectuales han sido ya claramente demostradas en las páginas de esta misma revista.

El cambio de nombres no indica, como podría suponerse, una nueva trayectoria. El señor Martín S. Noel, desde el Consejo, ya había influído eficazmente en la orientación de Síntesis.

La nave no cambiará de ruta. El mismo viento de los primeros días hincha las velas desplegadas, ansiosas de infinito. Partimos del mismo puerto que todos los meses, llevando al lado del oro de la cultura hispánica, el metal americano de la nuestra.

Ya que es pedagógico repetirse, podemos decir, como en el primer número, que postulamos una cultura indivisa hispano-americana.

La conquista fué un trueque. A cambio del trabajo y de la sangre de nuestras montañas, nos dieron una religión y un idioma. Dentro del campo lícito de nuestras actividades, procuraremos administrar con fervor, como quien cumple un rito, los valores raciales.

Cuidaremos del idioma con todo nuestro celo, pues si nos creemos en el deber de acrecentarlo, trataremos de cuidarlo, en todo lo posible, limpio de barbarismos y de confusas pirotecnias verbales. No sea que a la postre de unos años, no logremos entendernos ni entre nosotros mismos. Lo cual equivaldría a pensar mal, pues siendo nuestra lengua tan dulce y suave y elegante para las buenas ideas, fuera menester ir contra razón el no intentar escribir el mejor castellano que podamos.

Otra de las comodidades que en Síntesis ha disfrutado todo el mundo, es la cordialidad. En sus páginas, siempre tendrán una tribuna las más opuestas tendencias literarias. Por nuevas, nunca nos alarmaron las ideas, pero pánico y desazón nos causó siempre la falta de ellas.

En homenaje, pues, a la buena voluntad y a la armonia, nunca desmentida entre nosotros, al mismo tiempo que damos un fraternal adiós al amigo que se va, estrechamos, llenos de entusiasmo, la mano del amigo que llega.



GIMENEZ CABALLERO

SÍNCOPAS Y TANGENTES

SÍNCOPA.

La América del Norte y la América del Sur se enlazan por la cintura:

Como lo que son:

Una pareja de baile.

TANGENTES.

El canal de Panamá es el pañuelo que refresca la tangencia continua.

(El océano Atlántico suena tangos. Y el Pacífico, blues.)

Las olas son los aplausos que los otros continentes rompen sobre el tablado de América. Hurras, por el tango y el blue de esa pareja genial.

SÍNCOPA.

Norte América es el hombre. La del Sur, es la del Sur.

quejidos con cipreses.)

TANGENTES.

La del Sur no debe ofenderse por ser la. Ya sabe el respeto que su hombre—Norte América—tiene por todo lo femenino. Y las leyes protectoras que promulgó sobre el la.

(Estamos hablando con tono de danza, zumbando. Y en la danza, triunfa la mujer. Caso ejemplar: Saloraé y el pobre Bautista.)

SÍNCOPA.

La embriología del baile, como la humana, no pudo determinar ese problema sexual, hasta ver nacidas las criaturas.

El baile engendra su sexo en un misterio uterino, en confluencia espermatozoica de razas, bajo un tirso de Dyonisos loco, loco como una Babel. Y es tan fatal su destino como el de un simple ser humano.

¡Quién hubiera dicho—mirando el embrión al microscopio—que el baile del delicado Charlot iba a resultar más viril que el del membrudo Martín Fierro! Pero los bailes representativos poseen esa ineluctabilidad.

SÍNCOPA.

El tango es el siglo XIX.

TANGENTES.

El tango toca todo el romanticismo. La Dama de las Camelias. (Lánguida, prostituta y sentimental.) La taberna de Nápoles. (Cuchillo en la cintura, espasmo en el andar, blasfemias contenidas por el ritmo y evocación de la Bertini.)

La Andalucía del colmado. (Miradas gachonas, muslos

de rana, guitarra muslime, barboquejo en el mentón y

El cabaret de París. (Golpeo de la hembra entre compases, pitillo entre los dientes, pañolito a la garganta: rojo.)

La pulpería pampera. (Espuelas como erizos de papel de chocolate, poncho al hombro, enagüillas de Cristo indio bajo los pantalones, bigotes de ala de cuervo, terribles.)

SÍNCOPA.

El charleston es lo que va de siglo.

TANGENTES.

Gimnasia sueca de Suecia.

Aparato alemán de gran ingeniería para abrillantar el parquet y su ceramen.

Zapatos ingleses de cake-walk y gorro de clown irlandés. Chaquetón socialista de los daneses.

Sentido atlético de la vida.

SÍNCOPA.

El tango toca con cuerda.

TANGENTES.

Con tripa de animal ¡ay cuerdas de guitarra, balido del acordeón!

SINTESIS

Cadáveres de mamíferos y explotación de bestias de carga. (Neutralidad sencilla de desierto y de vaquero.)

El animal como compadre y como diversión, en la vida y tras la muerte.

Guitarra, fiesta de toros. Acordeón, mugido de vaca. Gauchismo. Cuerda del tango.

SÍNCOPA.

El charleston tiene grapas de metal.

TANGENTES.

El trombón de varas, rascacielos de los ritmos.

El saxofón acompaña en su vuelo a Lindbergh.

El saxofón inventa el cinema.

Un jazz es un andamiaje de ciudades mecánicas, sin sangre animal.

Enciende bombillas de anuncios sobre las fachadas del Broadway.

Cuando un tren rueda sobre los rieles marca el compás del tabalo: del bombo del jazz.

Los guantes de boxeo tocan el rag time sobre los torsos de los gimnosdermos.

El claxon pertenece a la fauna del jazz.

El cocktail a su flora.

SÍNCOPA.

El tango y el charleston tienen hijos de color.

- 138 -

TANGENTES.

¡El negro! ¡El indio! Jazz: la marimba y el banjo. SÍNCOPA.

Guitarra: madera de balafón.

Jazz: sudor de Africa.

Tango: sobaco de moro.

Tango y jazz: blanco y negro: negro y blanco. ¡Hurra América!

TANGENTES.

SINCOPAS

Tango y jazz: la América del Sur y la América del Norte: enlazadas por la cintura. Como lo que son: una pareja de baile.

Sobre el tablado oceánico.



LENIN



ON trueno de cañones fué señalado el advenimiento al poder de Vladimir Lenín y con trueno de cañones, en todo el vasto territorio de Rusia, acompañaron los bolcheviques su cadáver hasta la tumba. Ni la invasión de las

huestes tártaras de Baty ni la locura sangrienta de Iván el Terrible han causado a Rusia tanto daño y costado al pueblo ruso tanta sangre y tantas lágrimas como la dictadura de seis años del caudillo rojo.

Pero Lenín ha muerto. Mientras vivía, era posible discutir con él, era posible colmarlo de maldiciones, amenazas, insultos y burlas. Ahora es inútil todo esto, ya que ni una sola palabra penetrará allí, adonde se ha ido esa temible sombra. Ya no oirá ni maldiciones, ni amenazas, ni el coro de los endechaderos pagados.

Ahora se puede hablar de él más tranquilamente de lo que fué posible durante su vida.

Ha muerto un hombre a quien unos consideraban como "el genio supremo"; otros, como "el criminal más grande" de nuestros tiempos.

Se puede no considerarlo ni lo uno ni lo otro, pero no es posible negar que fué la figura contemporánea más notable y que su influencia fué enorme. Así es cómo surge ante nosotros la cuestión: ¿qué fué ese hombre, qué fuerza se ocultaba en su cráneo calvo y qué consecuencias puede traer el hecho de su muerte?

¿Fué Lenín un intelecto genial que traza inequivocamente los caminos del porvenir?

No.

Es cierto, ha sabido aprovechar el momento y utilizarlo para adueñarse del poder. Predijo que la guerra mundial constituiría para Rusia una transición a la guerra civil. Supo arrastrar tras sí las masas del pueblo, someterlas a su voluntad, aplastar todas las tentativas de resistencia y destruir el antiguo modo de vivir de millones de hombres. Pero, el genio y el destructor no son sinónimos. El genio es una fuerza creadora, mientras que él no creó nada. Su "intelecto genial" no hizo nada fuera de "miles de errores", como más de una vez tuvo el coraje de reconocerlo públicamente él mismo. Todos sus cálculos y previsiones han sido un continuo error, un crimen contra el juicio sano.

La labor constructiva del comunismo ha sufrido un lamentable fracaso. Las tentativas de propagar el bolcheviquismo fuera de Rusia no han tenido éxito, y las esperanzas de una revolución social universal no se han realizado. La gran república de los trabajadores se ha convertido en un lugar siniestro, donde, entre las ruinas de un gran país, pululan criminales de los géneros más diversos: ladrones, pillos, especuladores, bandidos, asesinos y aventureros políticos. La dictadura del proletariado ha degenerado en la dictadura de un grupo insignificante que ejerce su poder no sólo sobre el proletariado, sino también sobre el partido comunista mismo. Sin haber puesto ni siquiera un solo pie en el feliz reino del socialismo, Rusia ha retrocedido a la época de su formación primitiva, de donde, lenta y penosamente, se arrastra hacia un punto de

¡Un fracaso más lamentable del "genial experimento" no se puede ni siquiera imaginar! Y si se toma en consideración que muchos hombres, todo menos que geniales, han tenido bastante juicio como para prever lo inevitable de tal fracaso, mientras que Lenín, "el genio supremo", no lo ha tenido, cabe pensar que ese "genio" no ha sido un hombre de inteligencia muy elevada.

¡Estrecho y corto de entendimiento fué nuestro "genio"!... No comprendía nada, más allá del círculo reducido de las ideas, en medio de las cuales se agitaba su pensamiento. El arte, la música, la poesía, la filosofía, la religión, eran para él conceptos sin contenido alguno. Su trabajo intelectual se desenvolvía dentro del estrecho dominio de la concepción del universo rudamente materialista: pensaba tosca y pesadamente, incurriendo, con frecuencia, en contradicciones, y expresando sus ideas con un lenguaje confuso y falto de fluidez.

Teorizador seco, no conocía ni comprendía la vida, ni estaba en condiciones de compenetrarse de sus leyes complejas y vivas.

¿Fué quizá un fanático entusiasta que encendía los corazones con el fuego de una violencia trágica?

No.

Recurría a manejos políticos, engañaba, intrigaba, predicaba treguas, concesiones y transacciones. Tenía un objeto, pero procuraba lograrlo, valiéndose de senderos tortuosos, evitando los lugares más peligrosos y, unalmente, se desvió de su camino tanto, que perdió de vista el objeto mismo.

Le faltaba la resolución del fanático para ir adelante, cueste lo que cueste. Implacable hacia los débiles, cedía ante los fuertes. Habiendo declarado la guerra a la guerra, ante el

primer empuje del militarismo militante, dobló la espalda bajo la bota alemana. Habiendo anulado orgullosamente las deudas del estado, estaba por reconocerlas, apenas se hizo sentir la bancarrota del erario de los soviets. Habiendo proclamado por todo el universo la paz sin anexiones ni contribuciones, reconoció cobardemente todas las anexiones con respecto a la débil y desamparada Rusia, y humildemente pagaba contribuciones a todos los que tenían la fuerza de amenazarle con el puño. Habiendo dirigido la nave del estado, "a todo vapor, directamente hacia el socialismo", inmediatamente puso el timón a la derecha, hacia el pestífero pantano de la N. E. P., no bien tuvo que hacer con los cañones de la fortaleza de Kronstadt.

Con mucha facilidad quemaba los ídolos que antes adoraba y volvía a adorar los ídolos quemados, reconociendo voluntariamente como tonterías y errores lo que un día había proclamado como una verdad sagrada, y por la cual había eliminado a todos los que pensaban de otro modo.

Su traición frente a los lemas sagrados expresábase en forma sencilla y clara:

—¡Si hoy mismo no declaramos por radio un cambio de curso, estamos perdidos!

Ese "amos" tuvo que sonar como un campaneo fúnebre para todos los que tenían fe en su sinceridad y abnegación. ¡Así no hablan los profetas y los fanáticos! Esa era la voz de un hombre que temblaba únicamente por su poder y su vida.

No fué un caudillo-héroe que arrastra tras sí con su arrojo personal. Napoleón, en el puente de Arcol, y Lenín, al abrigo de un sinnúmero de cerrojos en el Kremlín, son dos imágenes incomparables. Ha sido, quizá, simplemente cobarde. A los lugares más peligrosos mandaba a otros, y los relámpagos de los disparos de cañones nunca han iluminado su rostro en medio de la tormenta de una lucha callejera. Cuando hablaban los fusiles y las ametralladoras, Lenín se escondía, huía, se ponía barbas postizas, se disfrazaba de cocinera o se recluía en un lugar seguro y apartado. Después del atentado de Fany Kaplán, se ocultó para siempre detrás de los muros del Kremlín y, si algunas veces, en casos extraordinariamente solemnes, aparecía en la tribuna, siempre estaba protegido por una muchedumbre compacta de "chekistas" manifiestos o secretos.

¿Poseía, finalmente, aquella férrea voluntad de la cual han gritado tanto hombres que carecen por completo de voluntad alguna y, por ello, siempre están prontos a atribuir cualidades extraordinarias a quienquiera que sepa doblarlos hacia el suelo?

No la poseía, dado que, en resumidas cuentas, no ha podido llevar a feliz término ninguno de sus proyectos, y ni siquiera supo refrenar a sus secuaces cuando, en forma evidente para él mismo, echaban a perderlo todo, con su vida licenciosa, su tontería y su falta de honradez más elemental.

¿Fué, quizá, "el criminal más grande"?

Objetivamente, sí. Por cuanto ha sido el instigador a todos los crímenes cometidos por los bolcheviques. Por orden de él, robaban, asesinaban, violaban y destruían, de suerte que el mal causado por él es incalculable.

Pero individualmente, no. El mismo no mató ni asaltó a nadie. Lanzando en medio de la muchedumbre sus lemas sangrientos, no tenía en vista lucro personal alguno. No

codiciaba bienes materiales, y vivía tan modestamente como hubiera podido vivir un periodista cualquiera.

No hubo en él embriaguez de la crueldad ni del poder. No se aprovechaba de su situación para ajustar sus cuentas personales. Destruía y eliminaba, pero no experimentaba ningún odio hacia sus víctimas. Su crueldad era la de un insecto, que ni siquiera siente el sufrimiento de su víctima.

Naturalmente, todos los métodos y procedimientos de la lucha han sido elaborados por él mismo. De él salían todos los decretos de destrucción, y los programas del terror rojo han sido creaciones suyas. Pero todo eso lo creaba en nombre de una idea, y hay que reconocer, con justicia, que el fundamento de sus actividades ha sido el bien de la humanidad. Llevaba el mundo hacia el abismo, pero suponía que este era el único camino que conducía al reino feliz de la fraternidad, igualdad y trabajo, el paraíso socialista en la tierra.

Tampoco fué un ambicioso, en el sentido común de este concepto. La faz decorativa del poder no lo seducía. Es cierto que quería que todo el mundo, sin protesta alguna, aceptara su voluntad; pero si en eso había ambición, era la de cualquier profeta y caudillo que tiene fe en lo impecable de su idea y está convencido que únicamente él solo posee la verdad salvadora.

Pues bien: no fué ni genio, ni fanático, ni ambicioso, ni criminal. . . ¿Pero qué, entonces? ¿En qué está el misterio de su poder, de su influencia en las masas de hombres más variados que, obedeciendo su palabra, con furia y desesperación, se han lanzado a destruir a su propia patria, a asaltarse y matarse mutuamente?

La autopsia del cadáver de Lenín descubrió unas terribles destrucciones en su cerebro, y ahora ya no es para nadie un secreto que el jefe supremo de los comunistas ha muerto de una parálisis progresiva.

Es difícil decir desde qué momento han empezado dichas destrucciones, cuándo el veneno de la terrible enfermedad ha penetrado en su cerebro. Indicios manifiestos, como por ejemplo, el desarreglo específico en el habla, que había llamado la atención ya mucho tiempo antes y que se expresaba en forma de una repetición persistente y molesta de las mismas palabras o aseveraciones, se acentuaron sólo en el último período de su vida.

Pero ya en 1902, había alterado Lenín, en forma repentina y de un modo particularmente brusco, inesperado y llamativo, la línea de ideas que se había trazado antes. En los años 1905-7, esbozó los "métodos y procedimientos de la revolución", que utilizó más tarde. Y sólo en la época de la guerra y de la revolución rusa, descubrió, ya en forma completa, su "rabia idealista".

¡El cuadro de un incendio que crece en intensidad! El monstruo no enseñó sus garras de golpe. Fué el monstruo de la locura el que poco a poco se iba apoderando del cerebro de Lenín, hasta que, por fin, lo hizo estallar en "llamas de la revolución mundial".

De acuerdo con el carácter mismo de la enfermedad que padecía, Lenín tuvo que ser psíquicamente anormal, ya mucho antes de haberse vuelto loco en forma manifiesta. Se hallaba en el camino recto que conducía a la locura inevitable, y sólo el desvío del proceso hacia los centros motores lo salvó de una completa idiotez, poniendo fin a su vida.

Pero, con todo eso, Lenín ha sido un hombre de idea y el jefe efectivo de un poderoso partido político que sub-

yugó a toda Rusia y amenazó la seguridad de los cimientos del universo entero. Dicho partido le seguía servilmente, considerándole una autoridad irrefutable, y, con más razón que cualquier otro, Lenín hubiera podido decir: ¡el partido soy yo!

Si "dos por dos es igual a cuatro" constituye todavía un axioma, queda fuera de toda duda el hecho de que el movimiento comunista era cimentado y dirigido por un hombre psíquicamente anormal.

¡Un loco desempeñando el papel de jefe de un partido político, de dictador de un gran país, de dueño de un pueblo de ciento cincuenta millones de almas!

¡Una fantasmagoría!

Parece un problema insoluble cómo un hombre mentalmente enfermo; todas las actividades del cual llevaban trazas de una locura manifiesta, haya podido ejercer una influencia tan excepcional sobre una gran multitud de hombres, en medio de los cuales había un número bastante considerable de personas cuerdas e instruídas.

Pero el enigma parece insoluble sólo hasta tanto sigamos buscando el acierto del mismo en la aplicación a Lenín de esos o aquellos epítetos. Al transferir el centro de gravedad de la personalidad del jefe a la psicología de los hombres que le siguieron, el acertijo queda resuelto por sí mismo.

Ya hace tiempo que la vida humana ha adquirido una forma tal que la mayoría aplastante de los hombres se siente humillada y ofendida. El derrumbamiento de la ingenua fe primitiva le ha quitado a dicha mayoría la última consolación y privado el orden existente de toda justificación. El único impulso: lograr bienes materiales, se

ha apoderado de las masas, y simultáneamente, con una fuerza enorme, empezaron a crecer la envidia, el odio y la sed de venganza.

LENIN

Una guerra, sin precedente por su crueldad, que con todo su peso cayó sobre los hombros de las clases humildes, acrecentó y aguzó aun más dichos sentimientos.

No tardaron en surgir ideólogos de ese movimiento, por cuanto el hombre es un ser que cualquier vileza es capaz de disfrazarla con una idea. Los instintos tenebrosos de las masas adquirieron, a la luz de tal ideología, formas exteriormente nobles que se tradujeron en exigencias de la justicia y de la recompensa, coronadas por la idea de la igualdad material universal. La correlación real de las fuerzas originó el impulso hacia el poder, como único medio de conseguir la realización del propósito.

Pero las masas son demasiado limitadas y necias. No veían ninguna salida de la situación, no encontraban caminos. Las refrenaban el miedo y el hábito de la obediencia. Les faltaba un caudillo. Es decir, los caudillos no hacían falta, pero se habían detenido, vencidos por el horror, ante las formidables perspectivas del incendio universal. Predicando la necesidad de destruir hasta los cimientos del mundo antiguo, ellos no se atrevían a dar, eventualmente, el paso por encima de unos montones de cadáveres. Por lo tanto, se enredaban desesperadamente en toda clase de contradicciones: cantaban loor a la revolución y ponían a la gente sobre aviso ante las consecuencias de la misma, incitaban al proletariado a empezar la lucha y contrarrestaban sus tentativas de adueñarse del poder, suscitaban el odio de las clases y trataban de sugerir ideas humanitarias. En una palabra, con una mano llevaban la antorcha encendida al

SÍNTESIS

polvorín, mientras que con la otra lo regaban con el agua de la prudencia.

Hacía falta un hombre que se atreviera a todo. Un hombre a quien no detendrían ni mares de sangre, ni montones de cadáveres, ni ríos de lágrimas, ni el horror de la destrucción, ni la profanación de todas las cosas sagradas para el hombre ni, finalmente, el derrumbamiento de la cultura.

Tal hombre podría ser sólo un loco, y el destino lo mandó. Con la sonrisa continuamente astuta de un demente, el cerebro semidestruído, el desenfreno de un alienado y la socarronería de un idiota, llegó Lenín.

En el mundo todo es relativo. Lo son tanto la sabiduría, como la verdad. Los hombres siempre aceptan como una sabiduría suprema todo lo que corresponde a sus inclinaciones secretas, todo lo que les agrada.

Por lo tanto, las ideas de Lenín no les parecieron locas, como tampoco lo parecen ahora a todos los que, en esa locura, han encontrado la justificación a sus instintos destructores.

A Lenín lo han reconocido, a Lenín se le han sometido, porque se atrevió a proclamar en voz alta aquello ante lo cual se detenían, horrorizados, otros.

Muchos creen que la muerte de Lenín ha tardado en producirse, y ya no puede influir en la suerte de la revolución y del poder de los soviets. En prueba de eso, aducen el hecho de que Lenín, en realidad, ya hace mucho tiempo que había abandonado las filas y, no obstante, no ha sobrevenido ninguna catástrofe.

Les parece que el aparato del poder soviético se ha robustecido tanto que puede seguir existiendo ya sin su creador. Eso sería cierto, si el objeto de la creación del nuevo poder hubiera sido el poder mismo. En realidad, la forma del poder era sólo un medio, mas no el objeto. Éste residía en la construcción de un nuevo orden social basado sobre los principios sanos y justos del socialismo.

Sólo en ese logro final estribaba la justificación tanto de todos los horrores del bolcheviquismo como de la existencia misma del poder de los soviets.

Desde el momento en que ha quedado al descubierto que el objeto es inalcanzable y ha sido abandonado, la existencia de la dictadura del partido comunista perdió todo su fundamento. ¿Por qué precisamente los bolcheviques y no otro partido cualquiera? . . Si el sueño de un establecimiento inmediato del paraíso comunista se ha derrumbado, y el gobierno de los soviets está ocupado, únicamente, en la reconstrucción de la economía nacional destruída por él mismo, resultaría mucho más natural que se encargara de eso algún otro, más capacitado para dicha tarea y más afortunado. El pasivo del poder soviético lo constituyen montones de cadáveres, la completa destrucción del país, la decadencia de la cultura, el empobrecimiento y salvajismo generales. Un cuadro horroroso. En su activo tienen un perfecto cero.

La muerte de Lenín ha saldado las cuentas.

El que afirma que la desaparición de Lenín no ha provocado ninguna catástrofe está equivocado: la misma se ha producido. La cuestión es ¿qué es lo que se entiende bajo la palabra "catástrofe"? Un médico malo que no sabe hacer el diagnóstico ve la catástrofe sólo al empezar la agonía. Uno más experimentado sabe que, en ocasiones, el carácter mismo de la enfermedad determina el desenlace

fatal aun cuando el enfermo todavía respira, camina, habla y, a primera vista, todo está enteramente bien.

La agonía del poder soviético ha empezado cuando Lenín, de hecho, abandonó las filas. La muerte de Lenín es la muerte del poder de los soviets.

Mientras los bolcheviques, bajo la dirección de su jefe demente estaban realizando la primera parte de su programa, que era la destrucción del mundo antiguo, ninguna calamidad ni fracaso podían desconcertarlos. Todo lo justificaba el objeto final. Por el paraíso comunista era posible conformarse con todos los sacrificios y calamidades.

Había momentos, empero, en que los terribles sufrimientos del pueblo y el continuo derrumbamiento de todos los proyectos utópicos de los bolcheviques les inspiraban horror y angustia. Pero el terrible maníaco, el idiota moral, inaccesible a cualesquier sentimientos humanos, guardaba la más completa tranquilidad. Y esto hipnotizaba, esto creaba fe en que todo lo que acontecía no era tan terrible, que no era sino una serie de etapas necesarias de la lucha prevista por él, y que, en un momento dado, el jefe podría enderezar la línea quebrada, dirigiéndola hacia el socialismo tan deseado.

La enfermedad de Lenín colocó a los bolcheviques frente a frente con la realidad. El comandante en jefe abandonó su puesto precisamente en el momento en que las posiciones del adversario habían sido tomadas, y ante el capitán surgió la cuestión: ¿qué hacer a continuación? Hasta entonces los edecanes iban ciegamente en pos de la bandera roja que llevaba el comandante en jefe. Éste decía que era necesario destruir hasta los cimientos el antiguo aparato estadual, y ellos lo destruían. El jefe insistía en la necesidad de un terror implacable, y ellos derramaban la sangre. Con-

sideró inevitable la implantación de una nueva política económica, y ellos empezaron a levantar su N. E. P. . . . Tenían una fe inquebrantable en que después de la N. E. P. (nueva política económica) seguirían nuevas directivas del jefe que lo aclararían todo, y no se preocupaban por el futuro.

La dolencia del jefe los colocó ante la necesidad de unas decisiones independientes, de una independiente fundamentación de sus futuras actividades. Pero justamente aquí resultó que tal cosa era irrealizable, que la N. E. P. de ningún modo podía considerarse como una etapa en el camino hacia el socialismo, sino que era simplemente una entrega al enemigo de las posiciones. Todo lo que había pasado y pasaba parecía lógico únicamente al caudillo demente. La locura desapareció, y el juicio pequeño y práctico, al querer ocupar su lugar, se percató de que ni siquiera existía tal lugar. Los bolcheviques se sintieron en medio de un vacío ideológico, y, prácticamente, en un callejón sin salida. La única alternativa que les quedaba era la de volver al antiguo estado de cosas, es decir, a la quiebra de toda razón de su existencia.

Sin embargo, en los primeros momentos todavía abrigaban la esperanza de que el jefe volvería a aparecer y, empuñando el timón, diría su última palabra. Además, les quedaban todavía los "preceptos" en cuya realización ellos veían su predestinación.

Pero el tiempo pasaba. Las esperanzas que se abrigaban con respecto al restablecimiento de Lenín se iban apagando y, finalmente, se desvanecieron por completo. La vida exigía unas decisiones inmediatas. La N. E. P. no se movía del punto muerto.

Fué entonces cuando cada uno de ellos pensó que a par-

tir de ese momento tendría que resolver los problemas de la reconstrucción cada cual por sí mismo y por los demás.

¿Los preceptos? Pero éstos se referían, en realidad, al camino ya andado y, además, cada cual los entendía de su propia manera. Lo que antes se resolvía con una sola palabra de Lenín, ahora era necesario resolver en común acuerdo de muchos, y es más que natural que surgiera la cuestión: ¿por qué precisamente de esos y no de aquéllos?

El compañero Preobrajensky tuvo perfectamente razón cuando exclamó, contestando a Kameneff:

—¿Por qué no cesan de hablar de Lenín? ¡Lenín fué Lenín! Pero, ¿qué autoridad tienen ustedes?

Y entre los caudillos del partido, que un poco antes eran unos ciegos ejecutores de la voluntad del que mandaba, pero que ahora se habían convertido en los árbitros de los destinos, empezó una lucha tenaz por la primacía. Es la última lucha que se inicia en la cubierta de una nave que se va hundiendo, cuando el capitán ha sido arrastrado por una ola: la tripulación no sabe hacia dónde tomar el rumbo, y cada cual empieza a dar sus consejos, creyendo que sólo él conoce el camino de la salvación.

Los jefes que no tienen autoridad para someter a su voluntad la de los demás, empezaron a buscar un apoyo real en los fondos del partido, y la lucha empezó a propagarse cada vez más hacia abajo, hasta las filas del ejército rojo y los batallones de los chequistas.

Es una descomposición, y ésta, al haber empezado, no puede detenerse. Es, pues, una catástrofe.

En primer término, se desvaneció la última esperanza que se cifraba en la palabra salvadora que iba a descubrir nuevos horizontes y darle un nuevo contenido a la lucha disparatada por el poder. En segundo lugar, y esto es lo más terrible, se han puesto en movimiento las masas del pueblo.

LENIN

El pueblo, identificando, con justicia, el bolcheviquismo con Lenín, en parte le tenía fe únicamente a él, en parte lo temía sólo a él. Ahora ha visto que allí, arriba, no hay nadie; que allí no se encuentran sino hombres muy comunes, vacilantes, que discuten y tienen miedo, y la hipnosis, que durante tanto tiempo tenía bajo su poder millones de hombres, ha terminado. El pueblo sintió que, a partir de ahora, el poder no sabe él mismo por qué y para qué existe, que le faltan fuerzas, y, al mismo tiempo, comprendió la fuerza e importancia suya.

En eso ya se oculta el germen de la perdición de cualquier poder.

Tengo que formular algunas reservas: paralelamente con el proceso psíquico, dentro de cuyo marco estoy considerando los acontecimientos, obran múltiples factores puramente económicos. Pero los límites del presente artículo no permiten introducirlos en la trama.

En resumen, sin fijar términos ni predecir formas, puedo decir lo único: la muerte de Lenín es un acontecimiento de una significación decisiva, porque arrebató de bajo los pies del poder de los soviets su base ideológica, poniendo al descubierto el vacío terminante del bolcheviquismo. El loco que en el caos de la destrucción percibía un proceso constructivo ya no existe. Los pequeños hombres sobrios no ven sino la destrucción.

La muerte de Lenín ha de traer como consecuencia la desintegración del comunismo en tres grupos fundamentales: el de los hombres que se han librado de la hipnosis y que comprenden la necesidad de una completa ruptura con el pasado y una vuelta a los cimientos sanos del Estado; el de los fanáticos extremistas que, al contrario, ven la salvación en la vuelta al pasado, es decir, a los procedimientos del comunismo militar; y, finalmente, el de los aventureros ambiciosos y egoístas, para los cuales lo único importante es adueñarse del poder que ha caído de las manos muertas de Lenín.

La lucha entre esos grupos, tarde o temprano, ha de convertirse en un choque a mano armada, porque sus controversias son insolubles y, careciendo de una autoridad personal, ellos no disponen de ningún otro método para someter a su voluntad a los disidentes.

Pero, como la fuerza armada se halla en las masas, parece inevitable que se mezclen, en la lucha, al principio, de los fondos del partido, luego, del ejército rojo, y, finalmente, del pueblo.

Y, quienquiera que resultase el vencedor en esa lucha, su consecuencia será el debilitamiento del poder y el crecimiento de la fuerza del pueblo, y de ahí, el fin de la dictadura y la caída del régimen bolchevique.

Pero el proceso será difícil y penoso ... ¡Que Dios guarde a nuestros prójimos que han quedado allí, en Rusia! ... Habrá disturbios callejeros, habrá sangrientos levantamientos del pueblo, habrá asaltos y ejecuciones.

Presintiendo su perdición, los verdugos procurarán eliminar a todos los que consideran como sus posibles reemplazantes y vengadores, mientras que las masas populares, con actos de pillaje y de banditismo, celebrarán los últimos días rojos del bolcheviquismo.

(Traducido del ruso por Nicolás Ptachnikoff.)

Erguido sobre una punta del Continente
—como un hombre que se empinase para atalayar el
[horizonte—
permaneces enhiesto. Te cobija la Fatalidad con sus dos alas
y frente a tus ojos rugen las tormentas.

Rencor manan los ojos afiebrados de tu indio, y en la piel taladrada—que es nopal espinoso claman rojas salidas los anhelos pretéritos, abultada en las venas, vengadora, su sangre.

Tu problema es el indio. El es duple problema. Se avergüenzan tus urbes al cruzar sus andrajos, y en la noche encendida de sus frentes, tus hombres apostólicos, miran un hermano en desgracia.

Pero ¿cómo encerrar en el cerco político a quien fué trashumante, diluyendo horizontes, y en la bohemia quimera de sus ansias, blasona de agrupar todo el mundo en las ancas de un potro?

¡Te desangras así, Méjico de los destinos opuestos!... Pesa un vasto atavismo en las almas exhaustas de tus [indígenas, y es en vano que tus apóstoles pugnen en tanto tus soldados hayan de auscultar tus fronteras.

Erguido sobre una punta del Continente, no al Zodíaco miras, sino a las estrellas próximas, —astrólogo de tu sino, escrutas tus futuros males y en el cielo proteico, que cantara Walt Whitman, fincas la Cruz de tus tragedias.



ARTURO CAPDEVILA

UN POETA SIN NOMBRE



ABE alguien en Buenos Aires quién fué y qué versos hizo mi primo Pío Capdevila, muerto en Córdoba, a los veinte años, en el invierno de 1910? Tenía una cabeza de león, una fealdad nerviosa, unos ojos negros y muy vivos,

una mirada chispeante, una voz cálida de marcado acento tucumano, unas manos finas, un andar elástico. Había algo en él semejante a la tensión del arco, pronto a disparar la flecha. Lo demás era fuerza y vibración de coraje.

Raro hasta el extremo límite de la rareza, no entendía nada de la vida corriente. Poeta en bruto, su poesía era como un grito que vanamente se quiere articular. No se ha conocido un alma tan caótica como la suya. Por caótica, se estremecía de designios, se enredaba en espirales de intentos. De súbito, había allí grandes relámpagos reveladores. Rayos de voluntad que partían la nube informe de lado a lado, haciéndole enormes tajos. Después, tiniebla.

El verso era su idioma natural. La palabra, de suyo, se le inflamaba en repentinas adivinaciones; todo ello sobre un fondo de obscuridad bravía, con truenos y fieros anuncios. No se ha visto nunca más un alma semejante, más primitiva, más bárbara, en más rudo trance de crear, si no más bien de aniquilarse.

Su vida entera constituía una ciega pasión. Se movía en el seno de las pasiones más ásperas y más soberbias, como quien anda a la triste sombra de un bosque de flora colosal y de faunas en fracaso. Odiaba y amaba impetuosamente. Se hacía y se rehacía en permanente actividad de batalla. Sus amigos, que tanto lo amaron, se asombraban hasta la maravilla de su gesto, de su palabra, de su apostura, de sus desafíos. Él, por su parte, no entendía siempre a sus amigos, y, desde luego, ignoraba totalmente a los hombres. Mas, deseoso de conocerlos, curioso por saber algo de ellos, los provocaba, los estrujaba, poníalos de revés. Necesitaba grandes crisis morales para comunicarse con los otros. Entre los nubarrones de su espíritu tempestuoso, la única luz posible era esa del relámpago. No tuvo nunca un solo instante de serenidad.

Y sépase que este cocainómano y morfinómano y opiómano y eterómano de los sentimientos no probó nunca el negro filtro de un alcaloide. Ni siquiera bebía. Pero se emborrachaba como nadie con el vino, con la cocaína, con la morfina, con el opio y con el éter de la imaginación y de los versos.

Su estrofa, por todo esto, se resentía de la abundancia de palabras. Su frase, a menudo profunda, colgaba innumerables flecos. Parecían las suyas, sentencias de pitonisa ebria. Su poesía, amarga hasta dar horror, sacudía cascabeles fantásticos. ¿Fantásticos? Mejor diría, malditos.

¿Quién recuerda sus dos libros de versos? El primero, un cuaderno de cincuenta páginas, se titulaba, como un valse trivial, En mis horas . . El otro, Sin horizontes, fué libro póstumo que ordenó la devoción de sus amigos. En suma, un poco de hojarasca sobre la muerte.

Era, además de poeta, orador nato. Su oratoria, tal como

cal, abundosa, torrentosa, vibraba llena de sugestión y de imperio. Su gesto completaba su frase. Su energía categórica imponía silencio y asentimiento.

Era, finalmente, un doctor en las cosas del más allá. (Del más allá, tal vez no; sino de la verja del más allá que son los sepulcros.) Su léxico registraba todas las voces funerarias. Tenía la constante visión del sepulcro, del ciprés, de la noche, del buho; todo envuelto en niebla gris,

su poesía, se iba toda en llamas y humo. Su palabra, musi-

en llovizna fastidiosa de lágrimas. Un día, ya enfermo para morir, dijo a sus amigos: "Los muertos andan, sueñan, gimen, ríen... y vuelven..." Dios sabe si no acertaba, este visitador de cementerios, este visionario del camposanto. Sí. Debe ser que acertó. Por lo menos, sabía

mucho más de los muertos que de los vivos.

Y un día se enfermó de muerte. La enfermedad fué un solo zarpazo largo y cruel. Enflaqueció hasta mostrar su esqueleto. Aquel sediento de ulteriores verdades, aquel hambriento de hallarse a sí mismo, se descarnaba, como quien dijese, adrede. Y se quedó transparente, espectral, a contarse los huesos.

A contarse los huesos mientras su espíritu se iluminaba de extrañísimas luces. Guardo unos versos de este poeta que parecen dictados desde la muerte. Los escribió con letra ya temblorosa, como rasguños de necróforo, el día antes de morir. Son los versos de su última tarde en la tierra, aunque sospecho que pertenezcan más bien a su primera alba de la otra vida. Están escritos al correr del lápiz, sin una enmienda. Arriba dice: El jardín de mi novia. Son mortecinos y perfectamente crepusculares.

Ya los transcribo:

Ayer cuando las flores eran doradas por Febo que la flecha pide siempre a Cupido, con paso lento descendí al bello jardín asiático, que orientalesca cuida mi novia que es toda pálida.

Las rosas-té, los pensamientos y ufanos lirios y aquel encanto lánguido y dulce de las violetas me sedujeron. Cogí temblando una violeta y huí de pronto con la conciencia de un asesino.

Ayer mi novia que cuida tanto sus lindas flores supo el secreto del extravío. —Ladrón, me dijo, has muerto el bello jardín querido. . . ¡Y has muerto el alma que te adoraba!

Así, con ese tardo ritmo y sin rima, como un agua de acequia, esta poesía muestra en su pureza límpida un verdadero jardín del más allá. No es fácil hallar renglones métricos más originales, ni más poblados de metafísicas mariposas. Dijérase que el poeta se anticipó en veinticuatro horas a la cita de la muerte; que se asomó a los jardines de lo trascendente, y aun, que caminó por un sendero inmaterial, y que se dejó seducir, en efecto, por las flores de la inmortalidad—las rosas-té, los pensamientos y ufanos lirios—hasta que de pronto, sintiendo el terror de un intruso, hubo de volver a la tierra con la conciencia en alarma.

¡Pobre poeta! Una madrugada de invierno—recuerdo aquel frío que me llegara al alma—me despertaron bruscamente para decirme que te ibas. Ya todo estaba concluído. Parecías de marfil. Tu frente, una protesta; los rizos de tu cabello, una corona loca; tus ojos tan abiertos, dos esperanzas paralelas.

Recogí de tu velador la cuartilla de tus últimos versos. Después, dejándote, abrí con sofocación una ventana. El aire estaba negro en la calle y el cielo quería clarear. Y era el alba, y pasaba un hondo frío en el viento.

UN POETA



FERNAN FELIX DE AMADOR

POESIA MISTICA Y A C C I O N EVANGELICA



I acallamos por un instante el desordenado tumulto que levanta el galopar de la sangre; y, vueltos hacia el más allá de los sentidos, en las regiones puras del silencio, donde habitan las palabras austeras y misteriosas que mueven

el labio de la Soledad, aplicamos el oído del corazón al pecho de la melancolía, escucharemos un sordo murmullo, un profundo suspiro que, como el eco de un mar lejano al golpear sobre playa desierta, nos llena de infinita y dolorosa nostalgia.

¿De dónde viene ese sordo murmullo, aquel profundo suspiro que estremece la catedral augusta del Silencio? . . .

Vox Domini super aquas! . . . responde allá en los siglos David.

¡Es que sentimos ascender en nosotros lentamente, imperiosamente, la marea terrible de Dios!

Es en vano que la ciencia orgullosa golpee sobre el yunque de la Duda con el martillo del positivismo, fraguando el acero de la Incredulidad. Es en vano que la amable filosofía anacreóntica intente disminuir nuestros oídos entrecerrándoles con pétalos de rosa; y que el viejo France. último de los atenienses, se esfuerce en acostumbrar nuestros labios amargos a la pálida sonrisa de la ironía. Dios

está ahí, callado y enorme, filtrando en gotas de sangre luminosas, al través del muro negro que levantó, en orgullo de siglos y para esconderle, la raza pusilánime de Caín.

Una vez más la Humanidad, doloroso viajero solitario, prófugo del cataclismo y huésped de la desgracia, vuelve sus ojos cansados hacia el armonioso círculo celeste, cuya perenne serenidad se vuelca impasible desde la altura.

Ha llegado la hora de buscar a Dios.

Tal estado angustioso de conciencia colectiva, esa creciente inquietud que sopla sobre las muchedumbres en marcha, como el repentino viento que precede y anuncia la tempestad, manifiéstase según es lógico, con mayor vigor y más clara insistencia, con mayor temor y más claro presentimiento, en el alma sensitiva e ingenua de los poetas.

Fueron ellos desde antiguo los vigías predestinados de la humanidad; centinelas alertas en la noche, "torres de Dios", vanguardias de las edades, arqueros infalibles del Porvenir. ¡Cómo al simbólico mensajero de Pausanias, a ellos corresponde volar hasta Delfos, en procura del fuego sagrado que ha de volver a alzarse en el ara de Eleutherios, aunque al igual del héroe de Platea, aporten con la llama purificante el soplo mismo de su vida!

Vitai lampada tradit . . . dice en su verso Lucrecio.

Hoy más que nunca el poeta está llamado a cumplir una misión evangélica. Pasada es la hora de la poesía revolucionaria, de la poesía demoledora y épica, que aventa el polvo de los cataclismos y deshace la espuma de los huracanes. El mar de tormenta se remansa en un lago y en sus aguas profundas—espada que desgarra el vientre de la noche—surge una estrella única y eterna: Dios.

¡Poetas!, reanudemos la vida del espíritu, ha llegado la hora de buscar a Dios. Próximo es "el tiempo favorable y el día de salud", que Pablo anunció dispuesto para cada uno de nosotros. Lo que no se ha logrado por el dogma de la fe, desgraciadamente asesinada por la confusión de todos los sistemas, puede conseguirse tal vez por la religión de la belleza. Ella es la virgen antigua e inviolable que, envuelta en misterioso peplo, nos sonríe divinamente entre los escombros de la hora.

Ante la iglesia desierta y la religión despoblada es tiempo de rehacer, por la obra de belleza, la arquitectura moral de la humanidad, asentándola sobre fundamentos más puros, más hondos, más generosos. Y si la ciencia—la que inventa el gas asfixiante y el "rayo diabólico"—parece inclinarse en muchos casos hacia el camino extraviado de la negación y de la muerte, al arte rejuvenecido en poesía y purificado en caridad, limpio de toda escoria utilitarista, corresponde ponerse de parte del Amor y de la Vida, entrándose sin vacilaciones por la "puerta estrecha" que lleva a los palacios del Señor.

Libremos el alma de toda falsa vergüenza, busquemos en el fondo de nosotros mismos el germen luminoso de la redención espiritualista, y el prodigio y la gracia, la belleza y lo imposible, nos serán familiares como lo fueron siempre para los niños.

Empuñemos, pues, sin tardanza el báculo fiel que el Apóstol de las Gentes tallara en el ático laurel; y adelantémonos a recoger en el polvo de las edades el arpa suplicante de David. Enredado en su cordaje profético yace como un helecho de oro la hoja milagrosa de la palabra que estrechará en vínculo de amor a los hombres de buena voluntad.

Pero ante todo—y he aquí la pregunta que veo aletear sobre los labios risueños de la Juventud, como abeja impor-

tuna sobre el cáliz entreabierto de una rosa—, ¿existe, acaso, la poesía en nuestro siglo? ¿Luce aún y puede apercibirse bajo la noche voltaica de las ciudades tentaculares, esa alada partícula del fuego sagrado, esa luciérnaga vagabunda que nació de un suspiro de Virgilio en las dulces colinas de Mantua?...

La historia se repite. Escuchemos al magnánimo Lamartine referirse al estado de alma de los hombres "geométricos" que dirigían en sus albores los destinos de su siglo: "Amor, filosofía, religión, entusiasmo, libertad, poesía—néant que tout celá!—exclamaban. Cálculo y fuerza, cifra y sable, todo está ahí. No creemos y no sentimos sino lo que se toca. La poesía ha muerto con el espiritualismo que le diera el ser..."

Y, sin embargo, con el dulce cantor del Lago, la poesía iba a resurgir, como el Fénix de sus propias cenizas, en uno de sus períodos más puros, más absolutos: el Romanticismo. "¿Quién que es no es romántico?"—preguntara más tarde Darío. El romanticismo, que no es otra cosa que la poesía en sí y por sí, bastándose a sí misma, en la fecundidad inagotable de su estro; la poesía vivida, aquella que el propio Lamartine-a quien se vuelve, a pesar de tododefine como "encarnación de lo que el hombre tiene de más intimo en el corazón y de más divino en el pensamiento; de aquello que la naturaleza visible tiene de más magnífico en las imágenes y de más melodioso en los sonidos. A la vez sentimiento y sensación, espíritu y materia. Lengua completa, lengua por excelencia que sobrecoge al hombre, por su humanidad toda entera, puesto que ella es: idea para el espíritu, sentimiento para el alma, imagen para la imaginación y música para el oído."

Tal es, en efecto, la poesía en su más lírica esencia; la poesía que no puede morir mientras exista un hombre sobre la tierra, porque ella no es otra cosa sino la presencia de Dios en el sagrario del ánima, desconocida muchas veces, ignorada las más, pero latente siempre: como la chispa en el pedernal, como el árbol en la simiente, como el sonido en el arpa...

No es este, precisamente, me diréis con acertado reparo, el concepto que informa lo que se ha dado en llamar poesía moderna. Circunscribiendo así, dentro de la vanidad de un vocablo fugitivo, la milenaria ciencia que viene de Dios; algo así como si se quisiera clasificar el fuego.

Ya en los umbrales de lo desconocido, vuelta el ánima armoniosa a la visión abscóndita de la belleza, Moreás, clarividente, dice a su amigo Barrés: "Mauricio, no existen clásicos ni modernistas, sólo existen ..." ¡poetas! ... diremos nosotros, recobrando la palabra que se llevó, sin duda, la muerte.

A su vez, Tsurayuki escribe en el prefacio de Kokinshu: "La poesía del Yamato tiene por única simiente el corazón humano, desde donde se desarrolla en una miriada de hojas de palabra."

Pues bien, ahora, como en el siglo X, y aquí, como en el Yamato, esta clase de poesía no puede morir. "Que los tiempos pasen y que las cosas se transformen—leemos aún en el sorprendente Kokinshu—, que el placer y la tristeza vayan y vengan, la escritura de esta poesía permanecerá. Sin fin, como las múltiples y finas ramas del sauce llorón; sin desaparecer ni caer, como las hojas erectas del pino; larga como el bien arraigado evónimo; durable como las huellas de los pájaros, esta poesía se mantendrá para siempre y los hombres que comprendan su forma y sepan apre-

ciar su corazón, al par que veneren la antigüedad, como quien contempla la luna en el vasto cielo, amarán también la época presente."

En cuanto a la otra poesía, aquella que es puramente objetiva y cuya semilla no es el corazón del hombre, he de preguntar tan sólo: ¿existe, acaso, poesía sin ritmo? ¿Es la poesía un simple acertijo de lugares comunes, o un llamativo collar de vanidad, donde se ensartan como avalorios, imágenes dispersas, que no guardan entre sí más relación que aquella que les presta el débil hilo de la buena voluntad? ¿Es poesía, entendámonos bien, poesía del griego Poíesis: crear, esas tajaditas transparentes de prosa, que sirven como las aceitunas para acompañar a la compleja espiritualidad del coktail? Y ahora, para decirlo gravemente, ¿es poesía la incredulidad, la negación, la maledicencia, la procacidad, la lujuria?

¡Arrojemos a los mercaderes del templo!, ¡a los adventicios que profesan el desdén de la chose inmortelle, a los hipócritas y vanilocuos, a los denostadores y blasfemos!... Y con el gesto augusto de Parsifal, elevemos hacia Dios, en la nave purificada en sinceridad, nuestro corazón hecho simiente. He aquí la ofrenda lírica, el talismán incomparable que triunfa del olvido y de la muerte...

Pero hemos dicho que no hay poesía sin ritmo; y tal es. en efecto, la llave de oro que abre la puerta secreta. El ritmo, hijo de la luz, armonía increada y fuerza creadora, que no es, sin embargo, más que la justa concordancia entre la alegría que fluye de la plenitud interior y la hermosura generosa del mundo. "Actividad del alma compuesta según el sonido de su propia palabra", el ritmo nos enseña—como lo indica Claudel—a llamar a cada cosa por su nombre,

evocándola de la nada por la virtud genésica de la contemplación.

No por poco frecuentada deja de ser menos valedera esta inquietud rítmica, si es nuestro propósito escanciar la plenitud del ánima. Necesidad orquestal de interpretar en vocablos la secreta cadencia de la propia vida. No ya por juegos de efecto o disonancias llamativas, sino por íntima y trascendente mesura, que responde, más que al sabio plectro de Apolo, al humilde carrizo de Mársyas, donde cada agujero fué previamente señalado por una gota de sangre.

Este ritmo humano, divinamente fué, lo afirmamos, desde todo tiempo, el verdadero germen de la poesía, que no es ni puede ser meramente objetiva y apegada a la apariencia visible de las cosas, puestas en vulgar relieve por lo grotesco y circunstancial, de alguna intencionada cuanto pedestre paradoja. La ausencia, diremos básica del ritmodescontado el martillero monosilábico de la rima final-, es, a nuestro entender, lo que acusa la decadencia del sentido poético tan manifiesta en nuestros días. No es el verso, como suele creerse, una asociación más o menos estrídula de palabras sueltas, en promiscuidades urbanas de subterráneo: ni menos la boutade caricaturesca de la fealdad o del ridículo humanos. Rico en su virtud interior, el verso que tal nombre merece debe nacer armado de una sola pieza, como Minerva de la cabeza de Júpiter; y así como la diosa ojiverde, consciente de su ideal austero de verdad y de sabiduría.

Poésie!, ô trésor!, perle de la pensée.

exclama Vigny; los tumultos del corazón, como las tormentas del océano, no conseguirán impedir que se acojan a tu cambiante vestido, los colores maravillosos con que te formas...

Así: ¡nube y vuelo!, ¡fulgor y candidez!, aparece la virgen desconocida en la hora crepuscular. Desde el fondo del obscuro silencio nos sonríe divinamente melacólica, y esa sonrisa suya, por ser la última, es tal vez la más bella de las sonrisas.

"La ciencia hincha, mas la caridad edifica"—dice San Pablo. Sólo el amor es vida. Toda ciencia que no tiene por principio y por fin el amor, ciencia será de muerte. Hinchazón vana, carga inútil, rémora de nuestros pasos en el camino de Damasco.

Sólo un conocimiento puede satisfacer ese anhelo de perfección que alienta en el corazón del hombre: es el conocimiento de Dios. La ciencia no puede dárnoslo, pero el amor sí. Para el amor no hay imposibles.

Busquemos, pues, la ciencia de los niños, la ciencia del corazón, y la otra nos será dada por añadidura. Unum est necessarium, dijo Nuestro Señor.

En este mundo, manifiesta el Bhagavat en su Canto, hay dos maneras de vivir: los racionalistas contemplativos se aplican al conocimiento; aquellos que practican la unión se aplican a las obras.

Yo, por mi parte, he tomado este último partido; he buscado en la poesía, vale decir, en el amor, el camino más corto para llegar a Dios. Creo, humildemente, que la duda es hija de la ignorancia y no de la sabiduría; y que, en cambio, la fe que es la comprensión es el sendero de la sabi-

duría. Creo también que el conocimiento de Dios no ha de ser obra de la Ley, sino del Amor; y que la Ley es posterior a la Fe. "¿Destruímos la Ley por la Fe? ¡No, por cierto!—responde el Apóstol de las Gentes—. "Antes, establecemos la Ley."

Por la fe lo imposible tórnase fácil. De la fe de Abraham centenario nace el pueblo israelita; y de su confianza en la palabra de Dios: el milagro de la Redención. En aquella semilla de fe, dormía—como en el fósforo el incendio—Cristo Nuestro Señor.

"La fe—escribe San Pablo a los Hebreos—es la substancia de las cosas que se esperan y el argumento de las que no aparecen."

Ahora bien, ¿cuál es el ejercicio de esta fe? ¿Cómo habremos de probarla en el forzado evidenciamiento de la vida? Creo que sirviendo a Dios, en "novedad de espíritu y no en vejez de letra"—vale decir—con nuestra propia frescura y sinceridad, en ciencia de amor, en sabiduría de niño.

¡No según el precepto de la Ley, hecha después de la Fe; de la letra hecha después del Verbo; del humo hecho después del fuego!...

Juventud, Sinceridad, Amor, he ahí el triple racimo que ha de exprimirse en la copa del nuevo Adán; el trébol sagrado que vence sin violencias al Destino.

Ahora, para terminar, formularé una pregunta que nos lleve al sinceramiento de un poema, cuya bondad, si es que alguna encierra, es la que fluye de todo acto de fe. ¿Dónde está la vista?, ¿dónde está el oído?, ¿dónde está el sentimiento de Dios? En el amor absoluto, es decir: en el amor que es renunciamiento, que es sacrificio de toda esperanza.

Para hacerle accesible a los hombres, para corporizarlo humanamente; para darle una forma limitada dentro del inapreciable infinito: vino al mundo el divino Rabbí.

Por ello, sin la comprensión del amor absoluto, la fe es locura. "La palabra de la Cruz—dice el Apóstol—a la verdad es locura para los que perecen, mas para los que se salvan—esto es, para nosotros—es virtud de Dios."

Todo amor es locura porque no contempla el razonamiento. El razonamiento es limitado, como de hombre, pero el amor es infinito y la locura es de Dios.

(Del Camino de Damasco.)



RAMON OTERO PEDRAYO

UN PAISAJE DE ROCAS



E viejas rocas graníticas, indiferentes, con una indiferencia planetaria al largo baño del sol de septiembre, el ilustre químico, experto destilador de los ricos zumos—alma de este paisaje gallego—en la piña del racimo, en la

espiga abrigada del maíz y las pesadas frutas del antiguo pomar que caen con un ruido de madurez cumplida en la hierba humilde, ya otoñal, del suelo. Estas grandes rocas componen, ellas solas, un fondo pequeño pero completo, de paisaje, el primero e inmediato a mi meditación. Entre sus convexidades suaves, incesantemente acariciadas por la vista, surgen vagos trozos de horizonte en lejanos azules. Las rocas se amontonan redondeadas, con un vago anhelo de esfericidad nunca realizada, en individualidades trabajadas a lo largo de un tiempo no medido, por la erosión de los profundos inviernos lluviosos. Duerme en ellas un tiempo enorme, que durmiéndose ahonda cada hora de sol, de luna, de estrellas, en la eternidad. En lejanías cósmicamente mitológicas tal vez, formaron un único bloque. La caricia quieta o arrebatada de pasión de las lluvias, cayendo largas y metódicas o guiadas por el impromptu de los vientos, fueron atacando el bloque según las líneas sensitivas de menor resistencia: en el suelo la lucha horizontal

UN PAISAJE

pulió las grandes lajas unidas en su fondo con la poderosa simplicidad de la roca abisal de las profundidades. El bloque se abrió, como los pétalos de una flor, en ocho o diez peñascos tangentes apenas entre sí, colonizadas superficialmente por el vivir elemental de musgos y líquenes más hijos de la atmósfera que de la roca que decoran. Una vegetación de maquís norteño y meridional (retama, tajo, unce, laurel), la voluntad invencible del roble y el ensueño lírico de los pinos, se instala en el pobre suelo arenisco, dispuesto a recoger por un momento, el soplo rápido de los vientos. Un paisaje de rocas contra el que baten las ondas de las tierras labradas. En el contraste, toda la vida del mundo. Tierra labriega, sufrida y resignada, siempre deshecha, nunca dueña de una forma precisa, polvo de rocas sin nombre, pisada y mezclada con la podredumbre del abono; con todo, profundamente humanizada, nutricia del vivir esencial de la aldea. Sólo los brillantes fragmentos de mica reivindican para el terrón agrícola un poco de dignidad mineral.

Mineral, roca. Sería precisa una determinación de conceptos. La roca, una realidad, domina; el mineral integra, supone un primer análisis. ¿Qué significan en el paisaje interior y en el realizado artísticamente? Aunque en éste momento somos, como Teófilo Gautier, hombres para quienes el mundo exterior existe, nuestro estudio tiene que oscilar, como un cable entre dos amarres, no fijo, sino llevado por la curva del pensamiento que lo inspira: de un lado, el indispensable consensus medio que representa a la naturaleza en el momento de nuestra cultura occidental, de otro la figura provocada en cada espíritu individual. He aquí cumplida una formalidad un poco escolástica tal vez. Era necesario indicarla siquiera para fijar el comienzo de nuestra meditación.

Una representación para los hombres de nuestra cultura. Fácilmente percibimos cómo esta noción y valor: roca, es una de las últimas adquiridas para la invención integral y aceptada de nuestro paisaje humano. Nuestra simpatía de vivientes se limitó por mucho tiempo a sólo sentir y amar al mundo ciego y verde de la vegetación. Vibración unánime de bosque, pradera, parque, cosecha. Ellas proporcionaban exclusivamente el fondo, la metáfora, la amistad fuera del círculo de la pura amistad humana. Las amistades, los temores y también las conquistas. El jardín es la transposición del espíritu (jardines lógicos, románticos, clásicos, barrocos, filosóficos, orgiásticos, consagrados a la memoria o dedicados al olvido) en la naturaleza, mientras no se llegue al gran arte del paisaje indicado en el Dominio de Arnheim. Sólo una cosa inorgánica y simple entró inicialmente en la esfera de la amistad creadora y artística: el mar. Pero el mar tiene una respiración rítmica y una voz. Puede sentírsele como la presencia de un animal poderoso y descubre a la red y a la mirada rebaños y conchas mayores que las nutridas en las llanuras doradas. Cambiante como la conciencia es ahora la curva incitadora de Afrodita en la verde alcoba de la bahía, a la noche, o en el duro rompimiento del alba, el ulular elegíaco de Glauco. La roca, la tierra, la montaña, fijas y mudas, sólo imponían un terror. Muchas gentes sólo las perciben confusamente como algo; una baja condición necesaria pero hostil en su indiferencia, quizá como una comparación forzada y siempre melancólica: el reino de la muerte y de un inexplicable horror.

Si sólo por la historia podemos darnos cuenta de la realidad y dinamismo de las ideas, nada sustituye a la historia de la idea y concepto de roca y su composición en el paisaje humano, de sus orígenes arcanos y varia-

UN PAISAJE

ciones. No es posible tal estudio. En él sería necesario distinguir entre la cósmica representación infantil y vaga que dura en el alma de cada pueblo y la propia de las individualidades creadoras. En los clásicos la roca es sólo el más humilde elemento del paisaje puramente escenográfico. Es otro punto de vista el de los sistemas filosóficos (Empedocles. Anaximandro, Platón), que tuvieron la evidencia de una vitalidad superior de todo el Universo convertido en un organismo (concepto significativo), sujeto al devenir o a la finalidad. Los astros eran seres animados, no cuerpos mecánicos como más tarde los representó la física clásica cartesiana y newtoniana. ¡Y las rocas terrestres? Los griegos amaron la nieve petrificada de los mármoles, los mimaron y acariciaron para darles un aspecto inteligible (geométrico y coloreado) conservando la pauta de su anterior arquitectura en madera. Sólo estimaron en la materia roca las cualidades mecánicas de peso, resistencia, duración, pues era el más bajo de los elementos, el opuesto diametralmente al éter, admitido para soportar una vitalidad imitada. Los altos promontorios del mar azul, los montes sagrados, la cumbre ilustre de los Olimpos, triunfaban por su elevación en la zona superior de las gloriosas radiaciones. No sintió la antigüedad el propio ser del mármol, del granito, de la caliza ni de las tierras, a pesar de la aplicación de los romanos a la re rústica. En cambio, hay una vaga idea presente siempre, aunque difusa y dispersa, más étnica que filosófica y de obscuros y tenaces recuerdos: la relación de los orígenes con las piedras. Los primeros hombres hijos de Deucalión, el sembrador de piedras. La cosa muerta e informe, necesarias para las obras mecánicas del homo faber bergsoniano, y un doloroso sentimiento del origen obscuro y pesadamente misterioso, del que se libraron los hombres merced al esfuerzo inteligente. La

roca: lo inferior, y el testigo enojoso de caóticos orígenes. Un sentimiento étnico, racial y al mismo tiempo universal, tal vez la huella de las edades que hoy la prehistoria organiza, lentas como el despertar de las almas, pesadas como el medio industrial de la piedra. Lucrecio vió con sorprendente claridad la sucesión de los ciclos inventores. Tal vez aquel recuerdo, como el de un profundo sueño cósmico no alumbrado por las constelaciones de los mitos y apenas significativo, hará los hombres de la polis y de las urbes. Se pasa cerca de las rocas con extrañeza y miedo; si adoptan alguna figura es siniestra y desconcertante. Los romanos cruzaron mil veces los Alpes, sin describirlos nunca: César los pisa ligeramente, el casi celta Virgilio los vió todas las mañanas desde su patria. Si se cita a las montañas es para exaltar su contraste con la belleza y comodidad de los jardines y del llano cultivado. Sólo una clase de rocas excitó la atención de los antiguos: aquellas que conteniendo la energía de los metales sirven para avanzar en el dominio del mundo. Pero también otro elemento dinámico y superior, el fuego, es necesario para su utilización, hasta el punto de que los metales aparecían más hijos del fuego que de la roca, como en el mito grandioso del incendio de los montes, actual como un cataclismo de aurora y de origenes, en toda al alma antigua.

Pensando en el sentido étnico de la roca, caemos en la consideración del otro mundo—el no clásico— tan esencial, quizá más determinadamente esencial, en la creación de nuestra conciencia. Siguiendo la dirección nacida con la raza celta occidental, llegaríamos bastante claramente a nuestra interpretación de la roca. En los monumentos de Carnac, por ejemplo, aunque los dioses vengan entre las sombras desmesuradas, ya hay más piedra, más roca en sí,

En la edad Media, reina un mundo vegetal y animado

siempre. De formas medio humanas, medio diabólicas, que se agitaba satírico, scherzante y medroso en los bosques. en los pantanos, en los simples pradillos verdes donde, al primer rayo de sol, pace el caballo encantado, dispuesto para conducir al héroe escogido a las más extrañas aventuras. Cuando al romper el día el son purificador del bronce hacía huir a los antros a las catervas infernales de la noche, dominaba el orden teológico en los espíritus como el sol en los horizontes. Contraste del día y la noche: todo el ser de la Edad Media. En tal personificación las rocas asumen una forma en el vasto aquelarre, nunca por sí siempre con una vida prestada, y de día son objeto de soledad y horror. Acompañan las meditaciones de los solitarios como lo más opuesto a las tentaciones fáciles y a la vez lo más duro de vencer, escenario propio para las almas batidas en la lucha por la liberación. Abundan caracterizaciones rápidas y expresivas de paisaje vegetal. El reino mineral de las piedras individualizadas por su belleza o precio obtiene una curiosa e importante literatura. Ellas simbolizaron virtudes, tienen su lenguaje, admiten prolijas interpretaciones, dentro del orden que no acoge a la roca misteriosa. Desde el Renacimiento al siglo XVIII recuérdese la literatura de viajes y las interpretaciones de paisaje. En su pobreza total, sigue la ausencia de la roca. El hombre, ordenado a fines supremos a lo Bossuet, el hombre de Corneille y de Racine, como el más apasionado de Shakespeare, por ejemplo, llena y excede al mundo.

Llegamos fatalmente a la trillada pregunta: ¿cuándo se descubre el sentido moderno de la naturaleza? Pues en ella va inscripta nuestra propia pregunta. Es muy corriente señalar dos momentos: Petrarca, subiendo a una montaña y sintiendo con cierto vivo remordimiento de espiritualista la emoción de los horizontes, y Rousseau. Rousseau apa-

rece en la selva como uno de esos rond-points (estamos en la selva francesa) de donde radían estrellas de caminos. Hasta se vive una hora mágica, determinada. Es un poco pueril. Pero dentro de la pura historia literaria no hay duda, no en la fecha exacta (los relojes del espíritu no la conservan al estilo de los termómetros registradores), sino en el tiempo. Esta novedad de profundos orígenes y larga influencia, surgió en el brumoso archipiélago inglés. Huyamos de la fácil explicación por el medio geográfico. No es un momento fulgurante; aparece envuelta en literaturas que hoy nos parecen de segundo término, que apenas nadie lee, y se citan en las historias, esmaltando nuestra pobre memoria con nombres de catálogo. ¿Cuándo se escribirá la psicología de la enorme e inerte influencia de los autores que no se han leido? Pobres nombres vacios en su dominación. Como siempre, fué delante una filosofía. Fácil. sencilla, encantadora en su novedad un poco burguesa: el sensualismo inglés. El primero y original. ¿Verdad que al escribir la palabra sensualismo parece que lo hacemos con pluma de ave mojada en un gran tintero polemista, de Sargadelos? Fué como una ventana abierta sobre el campo verde de lluvia reciente después de la apasionada noche (llena de suprema luz) de la metafísica. El sensualismo: palabra y doctrina bien ordinarias.

Las Estaciones de Thompson se publicaron de 1726 a 1730, un siglo antes del vértigo romántico. En estos poemas admirables (sólo poesía didascálica en los manuales de retórica), se afirma una anterior tendencia vaga, de ciertos aspectos del genio inglés. Pope ya influía. No hay que olvidar otra fecha. También la naturaleza, entrando por la ventana o la ventana por la naturaleza: la invención del jardín inglés por un pintor: Kent. Nombre breve, de condado pastoral con vacas. Hay rocas en el jardín inglés,

como las hay en el paisaje literario de las Estaciones. Thomson es el chantre respetuoso y ritual delante del altar del deísmo. Aun en una lectura superficial el verso clásico y la lengua grave no encubren la nueva emoción. Claro que los procedimientos de Thompson son los de un pintor de amplia tela. Pero en él aparece el vocablo: romanticismo. Entonces inocente, tímido, apenas notado. También nacieran obscuros los nombres güelfo y gibelino, llamados a correr Europa entre un fulgor de puñales. En las Estaciones—Thompson era escocés, como Roberto Burns—conviene fijar una cosa: el profundo sentimiento del invierno. Están en su medio. Las nieblas tormentosas cubren las rocas antiguas secularmente rozadas por el mar. Es inevitable la asociación de Ossián. Una buena determinante para los destinos del movimiento que se inicia. El invierno es algo duro y fuerte, creador de interiores. ¿Por qué las rocas y las montañas tienen más personalidad en otoño e invierno? Es sentimiento casi general, a pesar del alpinismo veraniego. Y su razón, fácilmente explicable: en dichos meses las rocas viven, triunfan y cantan. No es esto sólo literatura. Hasta el turista retardado siente la presencia de las montañas cuando despiertan en las nieblas de la mañana. En la polifonia otoñiza e invernal se iniciaron los mitos de la danza orgiástica de las piedras en la profunda noche céltica. Canta la gruta del Fingal y las islas lejanas parecen respirar con esfuerzo como cetáceos viajeros. En verano la gran luz crea sucesivos fondos radiantes, se profundiza el escenario vibrante del mundo. En primavera manda un despertar animal, vegetal, biológico: la época de la tentación. En el invierno la muerte de la vida y la vida del espíritu y de la roca que no tiene tentación voluptuosa ni aun sexo vegetal. El escenario clásico es el verano: entonces la corte, veranea. Había en esto dos

R. OTERO PEDRAYO

cosas: algo de paganismo y descanso permitido al espiritualista. La roca penitente estaba en el alma. La representación de la roca natural es posterior a la exaltación mística.

Poco después de las Estaciones sonó la llamada (torrentes, debacles glaciares) de los Alpes. Otro género de roca llamada a llenar las imaginaciones. Ahora la nueva fué lanzada en algunas estrofas de un poema inacabado: Die Alpen, por un sabio. Un fisiólogo en plena devoción de descubrimiento: Haller. Nombre germánico de pastor, de solitario, de explorador. Era un espíritu atento; estaba en Londres cuando salió el Invierno, de Thompson. Pues en su ciclo anual (se podría llenar una bonita tabla de biblioteca con sólo los libros ritmados por los ciclos anuales de las cosechas: Reymont, Valle-Inclán...) Thompson comenzó, lógicamente, por la estación más escocesa. Haller se entusiasmó. Vuelto al continente (qué contraste con las posadas limpias y las rápidas diligencias inglesas; igual sentimiento al de Chateaubriand desembarcando en Saint-Maló después de su destierro), corrió los grandes caminos de Europa y en Basilea, ciudad docta, habló largamente con Drollinger, gran enamorado de los libros ingleses. Hermosos tiempos en que el exotismo venía tan de cerca. En Inglaterra se acordó de su patria y viajó por los Alpes. Ya tenemos dos escuelas de poesía de montaña. Luego Klopstock, Gessner y todo lo que sigue.

Hay estados de alma que parecen tener la frialdad, las sombras o la trágica pasión de las rocas. Un arte falsamente decadente estropeó, hace años, el dinamismo creador del otoño. Nobles vidas, como la de Chateaubriand, trazan su arco entre dos paisajes de otoño. Recordamos, de niños, al estudiar en el bachillerato una asignatura con el ambicioso título de Geografía física, la emoción con que sentíamos correr por las calzadas las primeras lluvias. Hasta la edificación de la ciudad adquiere en invierno un color de roca no advertido en el tiempo de la luz vibrante que calculan los arquitectos.

Pudiera intentarse una clasificación de los espíritus según su capacidad sensitiva en este punto. Hay quien percibe la presencia de la montaña no animada como una poderosa reserva cargada de presente desconocido y dueña de un insondable porvenir. Por lo mismo que sube se puede sentir en estilo metafísico. La belleza y profundidad significativa de las rocas es patrimonio de almas fuertes y desesperadas que buscan, cansadas del retorno de las estaciones, una íntima y consoladora frialdad. Tal vez Miguel Angel fué escultor para apagarse momentáneamente al hundirse en la piedra. La realidad roca da un sentido profundo, terrestre a las refracciones artísticas del paisaje. En Claudio de Lorena, por ejemplo, la roca es siempre ruina o parece serlo. Su paisaje es hermano del de Barrés. Desde el punto de vista de estos franceses (la Lorena, quid del Ser Francia), hay una idea de la roca histórica (la colina inspirada), toda prendida de hiedras de alma.

El arte que trata directamente la piedra unas veces guarda su frescura y otras la niega y sólo aprovecha las posibilidades mecánicas para el desarrollo de la idea: en el último caso pensamos en el gótico sometido a una escolástica o a una mística y en su origen, interpretación de una realidad (la selva boreal) de vida orgánica. El románico no mata la impresión de roca y conserva la sombra de gruta. Y sobre el barroco la vegetación ornamental corre sobre un aspecto de piedra. Recuérdese una de las leyes ruskinianas sobre el color natural y el pulimento.

En la interpretación literaria de los estados de alma, después de las llanuras pingües o calcinadas y de los valles pródigos, viene, desde el mal del siglo, el titubeo adolescente o la franca marcha apasionada a través de los paisajes de roca. Chateaubriand, en una polémica célebre, negó la función inspiradora de las montañas. Un poco extraño. Verdad que el vizconde no conoció los Alpes hasta después de formado su carácter. Además, la discusión recaía sobre las cumbres elevadas. El había nacido en la roca bretona y atlántica y siempre tuvo un alma dolménica.

Otra determinante llena de novedad se impone con la geología. Desde el primer momento aparece como una ciencia llena de simpatía y de aire nuevo. El geólogo no fué nunca un hombre raro como el botánico o el entomólogo. El mineralogo también era un hombre de gabinete. Tímido. Recuérdese al príncipe heredero de Parma en la Cartuja stendhaliana. Pero el geólogo trae orígenes, síntesis y comparaciones. Descubre la verdadera realidad planetaria y fundamenta cósmicamente la idea del paisaje. Porque presenta a la roca viva, cambiante, y relacionada en grandes familias. Paisajes geológicos de Darwin: recuérdese aquella admirable emoción de las islas de los Galápagos o las noches andinas. Su precisión, entonces poco frecuente, da un valor moderno y fuerte a sus descripciones y en ellas dice su palabra la roca granítica, la volcánica, la sedimentaria. Como Richtchofen tratando de China: quien no lea las páginas dedicadas al loess y sus habitaciones será difícil que sienta el paisaje chino como algo bajo el cielo y a plena luz, por muchos puentes que se curven sobre ríos artificiales en paisajes de abanico. El paisaje científico (sociedad natural, dinamismo), viene a ser muy pronto superior al literario. La palabra continente, por ejemplo, parecía un término de lógica o de sentido común solamente, hasta que la tratan Suess, Heim, Wegener; entonces sentimos la evocación contenida en expresiones

como estas: arcos, pórticos, escudo canadiense, dináricos. Los mismos términos científicos (horts, falla, sinclinal, deflacción) traen una enérgica cosmicidad a las páginas de los libros. El poeta gallego en castellano, Primitivo R. Sanjurjo (Las mesetas ideales, Escenas de gigantomaquia), se ha nutrido con la médula leonina de la geología y de los primigenios mitos.

Pocas impresiones de tiempo (un tiempo paralelo al que en la humana dimensión fué cortado y ordenado por Proust), tan profundas como las que creó primero en los paisajes fósiles del Far West la escuela geográfica de Davis; volcanes arqueológicos, terrazas muertas y ese lento olvido de los mantos de arena, sólo parecido al que se pliega incesantemente sobre la memoria de las culturas extinguidas.

Sería excelentemente sugestivo un mapa de la interpretación artística de la roca en el suelo humanizado de Europa. Las cristalinas y las sedimentarias. La primera, llama fría y quieta del primer fuego astral, inspira gran parte de la poesía atlántica. Teixeira de Pascoaes, en la noche montañosa del Portugal del norte, sabe escuchar la palabra cerrada en los granitos. La superioridad de la poesía de Pondal nace de su contacto con la roca madre de Galicia, que lleva hasta las sierras interiores la vibración del inmenso mar. La cósmica nobleza de la roca cristalina presta su frescor, hermano de la antigua ingenuidad racial, a la literatura bretona. Hay la fuerza y la gracia del breve sol en el paisaje, de aguas y rocas, a orillas del mar armoricano en la frase de Chateaubriand, de Lammenais, de Renán. La cristalizada pasión de la antigua roca volcánica impera en el devenir de la historia de Egipto, como a lo largo de un gran río: un esculturar apasionado en el negro basalto de los orígenes. ¿Por qué asociamos la audición de Wagner a un pasaje de sus Memorias? El barco que lle-

vaba al músico, perdido en la niebla y en la tormenta, amaneció en una azul mañana del norte entre las altas rocas del fiord escandinavo. En la Europa central domina una oposición literaria entre las rocas de los macizos antiguos (Turingia, Bohemia, Renania) y las más modernas de los Alpes. Las primeras prendieron su fina vejez en el romanticismo alemán (paseor de Goethe, lunas sabáticas de Bürger) e hicieron comprender a Turgueneff el espíritu de Occidente. Por cierto que los rusos sólo sienten la roca como venero de metales: caminan sobre la máxima simplicidad geológica. Los Alpes lucen su atormentada juventud terrestre. Hoy Ramur ve siempre la roca y su sombra como el personaje oculto y decisivo de sus novelas. Mucho se ha discutido sobre el carácter del paisaje castellano: en lo que no tiene de sierras, un modo de islas, debe su fisonomía al circulo del horizonte y al dominio del cielo. Se explica demasiado fácilmente por su desnudez terrestre, el papel que ejerció en la mística. Pero no debe olvidarse cómo la mística nace en paisajes de rocas erosionadas y de tierras mojadas por la lluvia.

Los matices de la literatura francesa dejarían rastrear en un estudio detenido el reflejo de los colores de sus variados suelos agrícolas. Creemos, en conjunto, que existe una conquista sobre el antes desconocido cuarto elemento. Ahora parece que nace otro mundo en el que circula una frialdad, astral o matemática, de roca presente y sentida.

JOSE GABRIEL

LA PROLET - KULT Y EL SENTIDO DE SOLIDARIDAD ARTISTICA



oco es aún lo cierto que del catastrófico ensayo social bolchevique conocemos los extranjeros de Rusia. No cuenta por el momento en ese poco la tentativa de una cultura proletaria o Prolet-Kult, tan audazmente suscitada por

Lunacharsky. Es posible, pues, que en una aproximación auténtica llegue a parecernos hoy o mañana un "horrendo contrasentido", como la califica el señor Stoddard, que cree conocerla en verdad, y es posible que entonces la juzguemos merecedora de las pullas y reprobaciones con que la mente occidental europea y premiosamente la opinión inglesa la ha recibido. Mientras tanto, y ad-referéndum de la certeza futura, yo que contemplo sentimentalmente espeluznado pero intelectualmente propenso la aventura soviética, me atrevo a suponer la existencia de una adivinación genial y proficua en esa peregrina idea bolchevique de la Prolet-Kult. Consiento desde ahora la sanción adversa a los medios elegidos por el Soviet; aunque sería incauto olvidar que el temperamento ruso, y en general el temperamento eslavo-mitad Occidente, mitad Oriente; mitad Cosmos, mitad Caos; mitad forma, mitad bruma-alberga modalidades diferentes de las nuestras, y que por otra parte

los trances revolucionarios demandan extremos que la normalidad aniquila oportunamente, no me parece viable, en verdad, el propósito bolchevique de los talleres colectivos de escritores y artistas, donde unos sugieren un asunto, otros desarrollan un tema sugerido, otros empiezan una obra, otros la centran, otros la ultiman, éste contribuye con una porción, aquél con otra, el de más allá con otra; quien canta, quien dramatiza, quien diseña, quien abulta, quien pulsa la prima o el bordón, etc., etc., según las aptitudes reconocidas de cada cual, y de donde finalmente emerge conexo o anónimo el fruto (sea partitura, estatua, cuadro o libro), con el distintivo o, mejor dicho, con el indistintivo deliberado de la comunidad productora. Fácil le ha sido a la frivolidad europea y norteamericana hallar el flanco risible de este proyecto audaz, sobre todo enfocándolo en las copias, seguramente amplificadas, de propagandistas sin tino. Pero sólo oímos de la misa la media si al enjuiciar un acto no encaramos nada más que sus propósitos. Los móviles constituyen la otra mitad. Por consiguiente, habiendo rechazado los proyectos de la Prolet-Kult, veamos si pueden permanecer sus motivos.

JOSE GABRIEL

La doctrina política con que los bolcheviques asaltaron en 1917 el poder público fué, lo sabemos, la llamada doctrina comunista. Doctrina política, acabo de escribir: así es clasificada corrientemente; pero ya estoy arrepentido de haber acatado sin reservas la opinión común; justamente por no ver en el comunismo sino una actitud política resulta imposible comprender a derechas ninguno de sus gestos, aun los más obvios: solicitamos una mueca lista y nos responde un ademán cósmico; claro está que en semejante desproporción de idea a objeto no nos podemos entender. El cuerpo teórico comunista es mucho más o mucho menos que un organismo político manuable; mucho más cuando nos exige una conducta humana coherente, mucho menos, si le exigimos una perentoria solución práctica. Como mucho más fué impelido por los maximalistas a la sede vacante del gobierno ruso, sin que nos interesen por ahora las atenuaciones doctrinarias que ya en estudios de Lenín, inmediatos a la toma del poder, se insinúan-tal la sordina sobre la caja resonadora-ni las cesiones de hecho impuestas por el curso azaroso de la revolución. Imbuídos en el máximo comunista, los foragidos victoriosos afrontaron, pues, en todas sus expansiones al máximo contradictor, el individualismo. "Gorki ve en la actual revolución rusa, por mucho que le estimule y por poco que le satisfaga, la lucha del pueblo contra el individualismo que todo lo disuelve", declara en la traducción de Zuazagoitía el alemán Alfonso Paquet, y por propia cuenta, refiriéndose a esa y a todas las demás revoluciones y guerras sufridas de medio siglo a hoy por el pueblo ruso, afirma: "Unicamente comprenderemos esta crisis si la consideramos como la lucha de la creación popular contra el individualismo." Tal es, en última instancia, y no más, como pretenden los filósofos, ni menos, como desearían los políticos, el sentido cardinal de la dirección teórica comunista; tal es, en todo caso, el trasluz del intelecto ruso que ha tentado encarnarla: un afán amoroso frente a la terca dispersión, una especie de erotismo universal contra la fluencia desgranadora de Anteros, y ha sido necesario que lo precisásemos, no con miras proselitistas, ni siquiera para fundar lección ejemplar, sino a fin de que convengamos de consuno, según el método socrático, el punto de arranque de nuestras consideraciones. Premeditada o impensadamente, digámoslo de una vez, los comunistas rusos

han pretendido batir, doquiera se irguiesen o amenazasen erguirse, las encastilladas fortalezas feudales de la individualidad constricta.

Ahora bien: si modernamente hay un área de acción humana en donde el individualismo pueda sorprenderse en flagrante daño de puja desalmada, de exacerbación, de aspereza y de insolidaridad, no creo que sea otra que el área artística. Dos supersticiones tremendas arrastran en Occidente al pintor, al escultor, al arquitecto, al literato y al músico, y en particular al literato, al escultor y al pintor, desde hace dos siglos, es decir, aproximadamente desde el eclipse del Renacimiento: llamo a una la superstición del modelo vivo, a otra la superstición de la originalidad. No corresponde aquí tratar de la primera. La superstición de la originalidad está cabalmente (e inopinadamente) ezpresada en este pasaje reverberador de un sintomático libro de Ortega y Gasset: "Si usted tuviese veinticinco años y una docena de pinceles en la mano, ¿qué haría? Si el interlocutor era discreto, no podía contestar más que en una de estas dos formas: o proponer la imitación de algún estilo antiguo-lo que implica reconocer la inexistencia de un posible estilo actual-, o presentar concretamente un cuadro, un solo cuadro, que siendo heredero de la tradición, insinúe un nuevo tema pictórico, señale algún rincón aun intacto en la topografía del arte usado. Mientras esto último no acontezca, será invulnerable la posición de quienes piensan que la tradición artística ha llegado a consumir todas sus posibilidades y es preciso buscar otra forma de arte." No resulta difícil desentrañar la idea presidente de este parecer: con lo que dice, el arte debe ser siempre y a toda costa creación original, insólita, esto es, propiamente creación o poesía, sin remedios ni tocamientos, viene a decir Ortega y Gasset, ese arrojado pensador y precioso estilista que en la órbita hispana moderna ha asumido con toda intrepidez la corrosiva o heroica función (el futuro le asignará precio) de rosa de los vientos o de grácil pavesa.

He aquí, como en el título de la canción griega, el "grito resonante a lo lejos", el grito supremamente dogmático y supremamente angustioso y estridente, el do de pecho insuperable del individualismo artístico. En tenor más alto, es el mismo que otro escritor español, Jacinto Benavente, profería al aplazar el advenimiento de la democracia en el arte para cuando fuese factible "pintar cuadros por sufragio universal", como si la cooperación real de que en substancia son producto todos los cuadros, esculturas y libros excelsos, y también los edificios y las partituras de igual rango, no constituyese una manera de votación popular; como si-véase cuánto abarca la superstición individualista—la más meritoria comedia de Benavente. Los intereses creados, y su más meritorio drama, La malquerida, no reconociesen un preciso origen pueblero y una invención polipaterna. Es el grito que, como el llanto al nacer, emiten con antelación a todo aprendizaje los artistas contemporáneos: dudarán en otros temas, pero en que el arte es individual, según se les oye decir a menudo, ninguno duda, y al decirlo se les dilata el tórax y la voz cobra un acento agresivo. Es, en fin, el grito que, expelido sin miramiento o por urbanidad engolado, vibra potente tras el difundido afán moderno por los asuntos inauditos, por las tramas sin par, por la anécdota solitaria, por la historia inédita. Es el ansia individualista, que de cada obra de arte ha hecho un fruto esporádico; el ansia que en la caverna platónica ha interrumpido la transmisión de

la antorcha divina; la que repudia la dote; la que ha fomentado los nacionalismos artísticos; la que ha relegado todos los temas melódicos y las leyendas populares; la que ha motivado el exceso realista, o sea la novela, el drama y la pintura naturalista; la que ha inventado la fórmula del arte por el arte; la que ha establecido los registros oficiales de títulos librescos; la que ha hecho posible y hasta loable una torpeza de tanta dimensión como la de aquel insidioso libro en que se acusó de ciento y un plagios a Anatole France; la que ha podido provocar el pintoresco episodio de un poeta considerado, Edmundo Rostand, que convoca ante los tribunales de justicia a un periodista por haber revelado al público, antes del estreno, el argumento de una de sus comedias. Probablemente en ninguna época (al menos con los rasgos grotescos que en la actual) ha acontecido que los artistas creyesen tan innecesario y despreciable el aleccionamiento de la experiencia colectiva y pusiesen manos a la obra con más suficiencia y menos destreza: como todo es cuestión de inventar y de ofrecer algo nuevo nunca visto ni oído, la labor ajena hasta les estorba. En nuestra época-a fines del siglo XVIII y comienzos del XIX, con más precisión—se ha forjado e imbuído la precipitada especie de la consunción definitiva del venero clásico, tanto para el artista como para el espectador, y se ha respondido con un inmenso bostezo a la invocación de la antigüedad maestra; rápidamente, la convicción de que la zona clásica estaba exhausta de emociones ha cundido y se ha hecho supuesto incuestionable; se ha vuelto, pues, la espalda a la obra prócera, y toda la faena artística ha consistido desde entonces en una atormentada búsqueda de novedad, con el romanticismo por hallazgo, primero, luego con la pintura impre-

sionista, la escultura de las pasiones, la música wagneriana, el decadentismo poético, el naturalismo novelístico, el drama de tesis, el poema prosaico, la crítica biográfica, histórica y subjetivista; más tarde con el neoimpresionismo, el expresionismo, el futurismo, el cubismo; al fin, en progreso lógico, con la escultura arcaizante, el verso arrítmico, la pintura simiesca, la música negra, la arquitectura elemental y toda la puerilidad desbordada. Aun cuando la aparente condición gregaria de estas intenciones seudoartísticas permitiese atribuirles una significación colectiva, la verdad es que su contenido ostenta en todas la divisa de una pura iniciativa individual; excluído el romanticismo literario como fenómeno de más vasto reflejo, la pintura impresionista fué y sigue siendo Monet, la escultura pasionista, Rodin; el wagnerismo, Wagner; el decadentismo, Verlaine; la novela naturalista. Zola: el drama filosófico, Ibsen; el poema prosaico, Baudelaire; la crítica biográfica, Sainte-Beuve; la histórica, Taine; la subjetivista, Anatole France; el neoimpresionismo o divisionismo, Seurat; el expresionismo, Rousseau; el futurismo, Marinetti; el cubismo, Picasso; no individuándose las manifestaciones de la tercera etapa por no ser sino amplificaciones más o menos fidedignas de las precedentes; los que en torno de cada uno de esos nombres ejes militan, son precisamente adherencias pusilánimes de la individualidad hipertrófica y, en consecuencia, una suerte de ambición individual fracasada; por lo demás, atrayentes o repulsivos, todos estos movimientos (ahora el romanticismo incluso, y en primera fila), denuncian a la postre un común empeño de originalidad a todo trance, la universal superstición moderna de la originalidad, y bajo esa superstición la del individuo enérgico y arbitrario. Parece convenido a

estas fechas que el distintivo esencial del hecho romántico es la sublimación del individuo. Pues bien: hagamos a un lado la música, cuyo desarrollo no es sincrónico al de las demás artes en la edad moderna; descontemos, por otra parte, algunos intentos clasicistas malogrados, como los de Voltaire y Alfieri en la tragedia, el de Jovellanos en el drama o el de Goya en la pintura; algunos logrados a medias, como los de Velázquez, Murillo, Poussin, David e Ingres en la pintura, Bernini y Canova en la escultura, Alarcón, Goldoni, Moratín y Beaumarchais en la comedia o Tirso y Zorrilla en el drama, y algunos otros, muchos menos, plenamente obtenidos, como los de Chénier, Heine y Byron en la lírica; Lessing, Goethe, Schiller, Hebel y D'Annunzio en el drama; Corneille y Racine en la tragedia; Moliére, Benavente y Crommelynck en la comedia o Yrurtia en la escultura; todo lo demás que en arte antecede al momento romántico desde las postrimerías del siglo XVI, y lo que le sucede hasta hoy, con unos u otros rótulos, esencialmente es romanticismo y, por lo tanto, exaltación de la individualidad, acentuada en proporción a su carácter disolvente. Por eso las palabras de Ortega y Gasset desnudan la raíz del arte moderno y son como el texto canónico de su teología. El artista moderno-Goethe en el Werther, pero no en el Fausto-tiene planteado un férreo dilema: o imitación o invención. Naturalmente, en la disyuntiva (sobre todo si frisa en los veinticinco años) opta por inventar, que es lo que satisface su sentir individualista. Pero Dios y los clásicos (diré, parodiando una frase célebre) saben mucho más de estas cosas.

Los instantes clásicos de nuestra cultura, aquellos en que, llámense épocas, siglos, años o personalidades, el arte aporta al acervo espiritual humano una producción ejem-

plar, nos proporcionan una enseñanza diferente. Siempre los artistas en sus relaciones domésticas han observado una exagerada conducta individual, y si hubiese tenido que documentarlo no habría sabido escoger testimonio más concluyente que el del propio Miguel Angel; pero, sobre que nada nos fuerza a ver en ese hecho histórico una fatalidad irreprimible (y los bolcheviques la habrían querido reprimir con su Prolet-Kult), sólo en la época moderna los artistas son hombres solitarios y además solitarios artífices. En las horas meridianas del arte universal, los artistas se invisten artísticamente de representación colectiva, y bajo apariencias hoscas para la vida social, que, sin duda, no casa del todo con su psicología desbordante, mantienen un recóndito sentido de solidaridad gremial y humana, absolutamente ignorado en nuestros días. Los nombres se representan de mente en mente, las obras circulan de mano en mano, los problemas se transmiten de ayer a hoy, de hoy a mañana, de mañana a siempre, una y mil veces resueltos y nunca agotados; las aspiraciones se orientan progresivas en un mismo rumbo, los días no transcurten, el Universo es la patria común. Hombres cabales, no les atemoriza a los clásico el coco de los niños: si no inventan, saben que no tienen necesidad de imitar; su misión solidaria les lleva a arrimar un esfuerzo a los esfuerzos realizados. Esa es su maniobra espontánea y fecunda para evadirse del estricto dilema de los modernos: no ponerse deliberadamente a descubrir algo insólito—absurda pretensión de que jamás se ha originado un solo invento—sino recrear lo creado, con la ventaja de la experiencia ajena. Dios creó el mundo y es único; al mundo no le queda otro expediente que recrearse perfeccionándose; cada vez que el mundo pierde el hilo de la tradición, forja seres regresivos; cada vez

que el arte se circunscribe a la individualidad, vuelve a las cavernas: la última ambición artística europea es el arte rupestre. No retroceden nunca los clásicos, porque sin urgencia de inventar, no imitan, recrean, así como el espectador solidario nunca experimenta ante las obras clásicas el hastío que conduce al espectador originalista a procurarse todos los días una novedad gruesa. No hay modo de hastiarse en toda una vida con la contemplación de la Victoria de Samotracia, si se lleva en el alma el caudal de cultura bastante para advertir cuántos problemas implica; como que una obra así es la concreción de todas las posibilidades humanas de cultura. La historia lo sabe; conoce prolijamente la historia cómo los frutos maduros del arte (y de la ciencia también) son, sin excepción, secuela aventajada de otros frutos; pero todavía la historia no ha organizado ese conocimiento en el sentido que reclaman la constancia real y la necesidad lógica de los hechos conocidos.

Haya sido o no Homero quien compuso la Ilíada, lo cierto es que la crítica más solvente admitió un tiempo, y todavía no puede ponerle reparos lógicos, la posibilidad de que el famoso poema fuese debido a la labor coincidente de varios rapsodas, quizá de muchos, quizá de todo un pueblo solidario, y admitir semejante posibilidad sabemos lo que implica: admitir el hecho de la obra orgánica artística forjada en común, lo que por otra parte se nos impone fuera de duda frente a Las mil y una noches o al Romancero del Cid: las tres supremas personalidades de la tragedia griega son tres personalidades que, desde propias atalayas, enfocan, sin embargo, los mismos temas; arquitectos, pintores y escultores de los tres períodos, arcaico, clásico y helénico, y principalmente del período clásico, que por eso es más digno, se repiten libremente, y

todos rondan la Venus Anadiodema, Palas Atenea y El Partenón; el arte latino es una prolongación del arte griego y logra su máximo—la Eneida y la Basílica romana -cuando más se aproxima a Grecia: el medioevo en conjunto (excluída de él la Catedral gótica, que ya pertenece a sus postreros años y se ensambla con la Basílica), produce un arte inferior, no obstante su gregarismo, porque ha perdido contacto con la procesión clásica; Dante clausura para la poesía el tramo medioeval e inaugura la edad moderna-la previene, mejor-con un poema de invención anónima y popular cuya iniciativa no teme apropiarse; el Renacimiento no sólo vuelve a Grecia y a Roma y recupera el sentido tradicional del arte, sino que incorpora el cristianismo a la corriente artística medular y reedita en sus gloriosos senos la alegría de la colaboración ingenua: Donatello esculpe su Gattamelata con los ojos fijos en la estatua ecuestre de Marco Aurelio, y el Verrocchio modela el Colleoni bajo el signo zodiacal del Gattamelata, al cual supera, como Donatello sobrepuja al bronce romano, como cuatro siglos después el argentino Yrurtia aventajará con su Dorrego al Colleoni, inspirándose en él; Donatello planta un David joven, en seguida un segundo que le vence, más tarde el Verrocchio un tercero, luego Miguel Angel un cuarto, luego el Bernini un quinto David, que sólo mejoran en la sucesión del segundo al cuarto, pero que, de todos modos, acreditan el hábito de la solidaridad: Donatello crea el San Juan Evangelista, y Miguel Angel lo copia, mejorándolo, en Moisés; los pintores retratan a los mismos pontífices y cardenales; figuran mil veces a la Virgen y otras mil veces a Jesús; reimprimen el bautismo, la cena, la crucifixión, el descendimiento; relatan con profusión increíble (sobre todo en el centro europeo y en los

Países Bajos) el pecado original; explotan la caudalosa mina de la mitología pagana, en fin, escasamente nos legan cuadro sin una o más réplicas o que pueden serlo; hasta cuando la obra significa un tema tan personal como la Gioconda, se halla repetida.

JOSE GABRIEL

En literatura, tal vez ninguna región como la española documente con tanta abundancia el sentido de la colaboración: su primera expresión valiosa reproduce, en substancia, un modelo francés; Gonzalo de Berceo teje tramas eclesiásticas, el Arcipreste remoza a Ovidio Nasón, las Disputas del agua y del vino y la Danza de la muerte enhebran hilos medioevales, Alfonso X escribe con cuarenta plumas y se provee donde puede, Juan Manuel es la antena sensible del Oriente legendario, el Marqués de Santillana acoge decires populares, compone sonetos itálicos y restituye las serranillas de Juan Ruiz, Mena se inspira en Dante, Rojas concluye una novela iniciada por otro que por su parte sonsaca al Arcipreste, Boscán traduce a Castiglione, Garcilaso es la bucólica latina y el soneto petraquesco, Montemayor es Sannazaro, Gil Polo es Garcilaso y Montemayor; la escena dramática profana irrumpe con la égloga pastoril y con Plauto, los libros de caballería se nutren de historias y leyendas francas e inglesas, la mística es predio común, la comedia de capa y espada surge en medio de un concurso popular citado en la plaza lugareña para divertirse, y pasa de Naharro a Rueda, de Rueda a Lope, de Lope a Tirso, Moreto y Alarcón; el entremés de Cervantes es el paso de Rueda, el paso la égloga de Juan de la Encina, la égloga el anónimo auto sacramental, éste el misterio antiguo, el misterio la adoración cristiana; Galatea sucede a Diana, La Arcadia a Galatea; La Gatomaquia y La Mosquea compiten con La Batracomiomaquia;

Gerarda, Celestina y Trotaconventos son tres nombres distintos de una sola persona, y tres de una misma Guzmán de Alfarache, Pablos y Lazarillo de Tormes; Don Quijote se llamó Amadís o Cifar, Sancho Panza se llamó Ribaldo; El castigo sin venganza, de Lope, se inspira en Hipólito; Calderón logra su mejor drama en la refundición de otro de Lope, que a su vez era de cimiento histórico; El Condenado, de Tirso, es de extracción medioeval y resucita en Fausto, y El Convidado de Piedra (la mitad del célebre Burlador) aprovecha una leyenda milenaria; un soneto hermosísimo puede ser de diez poetas, de otros tantos una epístola áurea, de cualquiera un Quijote apócrifo; hay un estilo general, porque según las palabras de Eugenio D'Ors, "no crearemos un estilo-que es como decir una civilización-hasta que, como ha sucedido siempre en las grandes épocas del arte, puedan ser atribuídas a cada uno de nosotros—al menos por los no muy inteligentes—obras apócrifas".

Demos fin a la enumeración: la más perfecta tragedia renacentista, Le Cid, recompone un drama español, y no es la única de Corneille que proviene de inventiva ajena; Racine reanuda a Eurípides, Moliére se sirve donde le place, y el gigante Shakespeare ni inventa un asunto ni deja de refundir obras de otros y hasta de tomarles a la letra pasajes enteros. Uno de los periodistas ingleses que han zaherido la Prolet-Kult y que el señor Stoddard cita en su abono, menciona cabalmente a Shakespeare en réplica a la "descabellada" idea bolchevique; no podía haber invocado a otro artista que mejor justificase los móviles de esa idea; baste, sobre lo dicho, recordar que ha podido confundirse a Shakespeare con otros autores y desconocer su existencia literaria. "Walter Scott-le dice Goethe a Eckermann-ha utilizado una escena de Egmont, y tenía derecho para hacerlo, y como lo hizo inteligentemente, ello redunda más bien en honor suyo. También ha imitado en otra de sus novelas el carácter de mi Mignon; dejemos aparte la cuestión de si lo ha hecho con la misma fortuna. El Diablo transformado de Byron es una continuación de Mefistófeles, y está bien. Si por prurito de originalidad hubiese querido apartarse de él, le hubiera salido peor. Mi Mefistófeles canta una canción de Shakespeare. Y ¿por qué no? ¿Por qué había de tomarme la molestia de inventar una, si la de Shakespeare estaba bien y decía justamente lo que había que decir? Por eso, si la exposición de mi Fausto guarda alguna semejanza con la de Hiobe, está bien, y es más de alabar que de censurar." Y en otra oportunidad, departiendo con el mismo interlocutor, observa: "La historia del arte es continua. Si se consideran los grandes maestros, se ve que todos ellos aprovecharon lo bueno de sus antecesores, y que esto fué lo que les hizo grandes; hombres de la talla de Rafael, verbigracia, no se producen solos. Se afianzan en los antiguos y sobre lo mejor de lo que se ha hecho antes de ellos. Y si no hubiesen aprovechado las ventajas que su tiempo les ofrecía, no hubieran producido gran cosa." Lo curioso es que el propio Ortega y Gasset, ahora campeón del originalismo, hace once años que notaba de viva voz en la Argentina que el defecto capital de la cultura española estribaba en haber querido siempre volver a iniciar el mundo, al igual -añadía-de esas ciencias díscolas que están en perpetuo recomenzar por ignorancia de lo que les antecede.

JOSE GABRIEL

También en el régimen del trabajo artístico revelan los momentos principales el sentido de la solidaridad; particularmente los pintores y los escultores actúan en esas horas

rodeados de ayudantes y discípulos que colaboran con ellos y no como simples instrumentos; unas veces, esos cooperadores inician una obra que el maestro concluirá, otras concluyen una iniciada por el maestro, otras comienzan y terminan por sí mismos, sólo con esquemáticas guías o en libertad plena, y los maestros, que en su turno aprendiz también fueron discípulos o ayudantes, no desdeñan en la plenitud copiar o restituir obras de otros; el último de los repetidos convenios que Miguel Angel suscribe para la ejecución de la tumba de Julio II, estipula la inclusión de estatuas de su mano y estatuas sólo diseñadas por él; los cartones de Rafael se convierten en cuadros al amor de otros pinceles; tres jóvenes capaces suelen secundar a Leonardo de Vinci: todos los maestros tienen talleres numerosos y dejan sucesores; por todas partes la obra emerge acariciada por muchas manos e impelida por muchos esfuerzos, y la posteridad no siempre está segura al atribuir a Rubens, a Renbrandt, al Tiziano, a Leonardo, a Rafael una pieza magistral que igualmente podía ser de ellos que de un discipulo o de cualquier otro contemporáneo.

En cuanto a la arquitectura, a nadie asombra que desde sus orígenes aparezca en el hecho y en la inspiración como arte colectivo; nadie se extraña de que a ningún estilo clásico vaya adherido un nombre personal (en cambio, se personalizan todos los estilos románticos); de que el Partenón haya podido reunir jerárquicamente la faena de una multitud de artistas, algunos no poco disímiles entre sí, por cierto; de que las catedrales góticas hayan sido ideadas, erigidas y pobladas de imágenes por comunidades de artifices; de que San Pedro, una los nombres de Bramante, Buonarroti y Bernini. Sin embargo, es un fenómeno repelente a la individualidad artística.

Por último, recordemos que de la estatuaria griega que a través de los siglos ha llegado hasta nosotros y que nos ha proporcionado las nociones de la perfección escultórica. sólo unas pocas piezas son originales, lo que quiere decir que la repetición de modelos por artistas capacitados (tan capacitados como para transmitirnos la imagen de la maestria), era tarea frecuente en la antigüedad y pudo equi-

valer a una creación insuperable.

Producían los clásicos, no como generalmente produce el artista moderno, que escribe, esculpe o pinta ante todo por propio y vago solaz, sino con fin preciso e impuesto, bien para las necesidades del culto religioso, bien para las instituciones civiles del Estado, bien para satisfacción del gusto decorativo de los poderosos, casi siempre por encargo concreto que les obligaba en una dirección, por lo menos con la limitación temática del fin o de la costumbre, a menudo también con restricciones técnicas, y en tales condiciones de labor tenían que aplicarse atentos al sentir común y buscar los modos representativos; por otro lado, reducidos a un área determinada, no podían eludir la mutua competencia y apuraban sus dotes para sobresalir en perfección, con lo cual venían a resultar colectivos y

Esta es la lección de la historia y del buen tino, la lecperfectos. ción de la libertad restringida que da diez frutos plenos por uno precipitado de la absoluta libertad; la lección de la solidaridad virtuosa frente a la originalidad canallesca; la lección de la individualidad acompasada con el ritmo colectivo, sin retardarlo un segundo, pero sin acelerarlo. Ahora que la tenemos presente, quizá la misma ocurrencia bolchevique de los talleres artísticos comunes nos parezca más hacedera; no veo, en último término, qué diferencia puede haber (casi ni material) entre cincuenta escritores rusos que se reúnan bajo un mismo techo para planear y escribir un drama con los aportes coincidentes de todos, y Shakespeare que planea y escribe los suyos tácitamente reunido con otros cincuenta escritores ingleses y extranjeros, y realmente sentado entre los actores y el público de su Teatro del Globo, cuyas condiciones debe respetar. Se me opondrá que en el caso de Shakespeare, sobre la asamblea sugerente o colaboradora priva e influye un individuo destacado, el director; pero también el Soviet ha previsto la función de un compañero que por sus personales aptitudes de coordinación pula y ensamble la labor colectiva, aun cuando no se llame director (Shakespeare no era más que el empresario de su compañía) ni descuelle de la comunidad. Lo esencial es que en ambos casos (y el de Lope de Rueda, Moliére y otros muchos son análogos al del autor de Hamlet), el individuo generalizador asume el papel de agente, el papel de todos, el único moralmente posible para el hombre. Tanta es la similitud del hecho histórico shakespeareano con la ideación soviética, que hasta en formalidades secundarias se patentiza: las primeras obras de Shakespeare se imprimieron sin nombre de autor, luego apenas con un abreviatura nominal, y a la muerte del dramaturgo sus amigos tuvieron que reunir y conectar a tientas fragmentos dispersos para sacar dramas en limpio, y acotarlos todos, de manera que hoy nos es difícil demarcar en todo instante la obra del poeta y la de sus editores. Escribía Shakespeare ajeno al narcisismo del autor moderno; escribía para cumplir el débito de su empresa material, como el juglar castellano cantaba las hazañas del Cid por un vaso de buen vino; por eso usaba menos escrúpulos morales (que nosotros llamamos morales y que por lo visto no lo son) y menos delectación propia al escribir, y lo mismo podía recomponer una comedia antigua que dramatizar una novela corriente o hacer piruetas con la historia y con la geografía o improvisar un personaje para dar papel a un actor, y por eso consintió que se imprimiesen anónimos sus dramas o los dejó en trozos vagabundos: cumplido su fin inmediato, eran de todos o de nadie; la posteridad fué quien, por gratitud, los concitó, los bautizó con el nombre de William Shakespeare y los inscribió en los registros de la propiedad individual.

Pero habíamos desechado los proyectos comunistas. Buscábamos la consistencia de sus móviles. La historia, me parece, nos ha dicho que la presunta intención de la Proletarskaia Kultura armoniza con los postulados eternos de la cultura clásica, de la cultura de clase, de la cultura de hombres solidarios.



PABLO ROJAS PAZ

PAISAJES LITERARIOS GARCILASO DE LA VEGA Y RUBEN DARÍO



L escribir Plutarco Las vidas paralelas hizo el elogio de existencias que parecían hermanas en la identidad de propósitos o la comunión de pensamientos. En arte que no interesa la acción, sino la creación, hemos de hablar de

obras paralelas. Consideraremos este paralelismo desde un punto de vista esencialmente artístico; pero vamos a seguir para el caso la técnica plutarquiana, de narrar pormenores de la vida de los biografiados para ir ascendiendo casi insensiblemente en la calidad de lo considerado hasta llegar al puro ambiente de las ideas.

Uno de los problemas que más han inquietado a los críticos ha sido el siguiente: ¿Qué relación hay entre la obra y la vida del artista? El asunto tiene sus obstáculos y no puede ser resuelto de primera intención. Garcilaso, creado y curtido en la violencia de la guerra, muere en el asalto de la torre de Muy, a causa de la culpable impaciencia de Carlos V, a la edad de 33 años. Sin embargo, este guerrero fué el poeta más dulce que jamás tuviera la lengua de Castilla y que no desvió nunca su musa del melodioso camino del amor. Quintana, ingenuo en la admiración como en el error, se asombra de este milagro lírico que es Garcilaso, que saca de repente de su infancia a

la poesía castellana, encaminándola felizmente por donde antiguos y modernos la volvieron inmortal. "Su genio más delicado y tierno-dice-que fuerte y elevado, se inclinó de preferencia a las imágenes dulces del campo y a los sentimientos propios de la égloga y la elegía", y produjo aquellas composiciones que, aunque tan pocas, se conciliaron al instante una estimación y un respeto que los tiempos siguientes no han cesado de confirmar. A la manera de como dice en su égloga 1º, dedicada a don Pedro de Toledo, virrey de Nápoles, su poesía es "un dulce lamentar de dos pastores" en donde tiene eco el canto virgiliano. Llevemos el problema a la personalidad de Hernando de Herrera, el patriarca de la lírica sevillana, hombre de vida apacible, dulcificada en las prácticas religiosas, que escribe cantos heroicos estremecidos de ardor bélico. A estas diferencias nos lleva la lírica, que es la propia frescura del corazón. El vulgo gusta de urdir para los artistas una vida acorde a la calidad de sus propias obras, y al menos acepta, con toda lógica por cierto, que sea la propia experiencia de lo vivido. En Verona, mientras pasaba por una calle junto a unas mujeres sentadas en un umbral, Dante oyó que una de ellas decía: "¿Veis a este hombre? Es aquel que va al infierno cuando quiere, vuelve de alli y trae noticias de los que en él están." Y oyó asimismo que otra observaba: "Lo que decís es bien cierto. ¿No echáis de ver cómo tiene crespa la barba y ennegrecido el cutis? Será por el fuego y el humo del infierno." Este crédulo terror que hiciera sonreir al errante florentino es el ejemplo ilustrativo de lo que puede la fantasía popular en lo que se refiere a la relación entre la vida y la obra de un hombre de arte. Hay, por otro lado, el concepto aceptado, sobre todo para los novelistas, de creer que toda obra de arte literario, por mucho que ande no sale

de las fronteras de la autobiografía. Naturalmente, de alguna parte ha de salir el material con que construyamos nuestras obras. No la hemos de hacer con la nada, porque desgraciadamente no somos dioses. Pero en general la obra de arte en que interviene la palabra no es otra cosa que el recuerdo purificado por la belleza expresiva. Pero en los casos de literatura de imitación, muy bien puede la obra divorciarse de la vida del autor, porque como se trata de elementos extraños a veces a la existencia, no necesitaron por lo tanto armonizar con ésta. Relataba hace poco un periodista inglés el modo original en que hallara a Gorki en su residencia italiana. Estaba sentado junto a una fogata, siendo un mediodía más bien caluroso. El autor ruso sacó de su asombro al inglés explicándole la causa del fuego encendido. "Cuando yo era un vagabundo-dijo el autor de Los tres-, al hacer alto en nuestras andanzas en lugares despoblados, encendíamos con mis compañeros una fogata, nos sentábamos a su rededor para comunicarnos nuestros pensamientos y hablar de cuanto nos interesaba. Ahora todo esto ha pasado; pero cuando quiero que mi vida interior florezca para dar, mediante el recuerdo, elementos para una nueva obra, me aparto de la gente, enciendo fuego y me pongo a recordar." Es así como se han escrito las más grandes obras. Con el fuego de nuestros propios sentimientos se aclarará nuestro recuerdo y la obra de arte saldrá purísima de elementos extraños.

La vida de Garcilaso es rápida y luminosa como un meteoro. Ha sido uno de esos prodigios con que de cuando en cuando se maravilla una literatura. Nieto de Pérez de Guzmán, uno de los fundadores de la historia de España, el marqués de Santillana y Pero Lope de Ayala fueron ascendientes famosos de Garcilaso. A los 16 años peleaba en favor de Carlos V y conocía el fragor de la batalla,

Control Land Control

que es bien distinto por cierto al dulce lamentar de los melodiosos endecasílabos. Pero nada de esto tiene influencia sobre la calidad de su obra. Es puramente una literatura de imitación en donde lo más importante es la forma. Es el hombre que ha hecho el verso castellano más puro. Queremos que en este sentido entendamos como al poeta que haya hecho poesía por el verso mismo. ¿Se puede saber lo que piensa y siente Garcilaso cuando leemos un poema suyo? Pero no nos adelantemos. Garcilaso es el creador de una escuela lírica y no pudo sino luchar por la conquista de la forma hasta que llegaron los que, desembarazados de este obstáculo, supeditaron la forma a los

sentimientos a expresar. En el siglo XVI, España había entrado en Italia por muchas partes. Dominaba en Milán, en las dos Sicilias, Cerdeña y Nápoles. Pero no puede decirse que estos dos pueblos se hayan entendido mucho. No hay compenetración de espíritus en una forma total e indiscutible. Tanto que las mismas formas son rechazadas por aquellos españoles que consideraban el itálico modo como algo de dañosas consecuencias para la evolución de la literatura castellana. Los poetas italianos y neolatinos encuentran en España aplauso y admiración. Petrarca es para el catalán Juan Boscan, para el castellano Garcilaso y para el portugués Sá de Miranda, el genio de la poesía elegíaca sentimental. Y ya que hemos enunciado algo de la poesía italiana, satisfagamos el noble deseo de hablar de ella. Cuando Ariosto presentó a su Mecenas, el cardenal Hipólito de Este, los cuarenta primeros cantos del Orlando Furioso, el cardenal le dijo: "Maestro Luis, ¿de dónde habéis sacado tanta locura?" No era fácil para los poetas el que los aceptaran sin discusión, aun en épocas en que todo parecía estar

de parte suya. Por donde primero entró la poesía a los italianos fué por la fábula.

Petrarca no quiere ir más allá de Virgilio, lo imita en su poema Africa. Era natural asimismo que dada la técnica literaria del tiempo, no se pudiera cantar los temas cristianos sin aparejarlos de las actitudes y modalidades paganas. Se revisten así los temas cristianos de toda la escenografía pagana, como en el caso de Sannazaro en su poema del nacimiento, que apareció en 1526. Pero quién sabe; esta extraña mezcla de paganismo y cristianismo tenía un encanto especial que sugestionaría el espíritu ingenuo y fuerte de los italianos de entonces. Es por este camino, dice Arnold, que llegaremos al Paraiso perdido de Milton y a la Cristiada de Klopstock. No olvidemos, asimismo, a la poesía pastoril. No se podía mirar la naturaleza sino a través de un idilio pastoril. Esto impidió el exaltado realismo y el paisaje, sin ser aún un estado de alma como lo quería Amiel, es ya un sentimentalismo estilizado. En arte no se debe desechar nada. La tendencia pastoril tiene raigambre muy honda y su semilla es grecolatina. Así como también la poesía bucólica en la que asentará su lirismo el Garcilaso de las églogas. No es el cuadro pastoril a la manera de aquel que organizara Poussin en los pastores de Arcadia, cuando se aficionó al paisaje histórico, sino más bien a la manera del Ticiano en su exhortación al amor, en ese cuadro famoso que la humanidad ha dado en llamar Amor sagrado y amor profano.

¿Cómo es posible, nos diremos, que en una época inquieta, apasionada y violenta, la poesía sea un canto melodioso y sostenido que se eleve por encima de este anhelar profundo como una paloma que volara sobre un campo de batalla? Es la herencia de los griegos y, por añadidura

PAISAJES

de los latinos. Si hay dentro de la literatura española alguien que se asemeje a Garcilaso por el espíritu, tendremos que citar forzosamente a Jorge Manrique. Murió casi a la misma edad que Garcilaso, tres o cuatro años más; y murió como Garcilaso peleando por tomar la fortaleza de Garcimuñoz, allá por el año 1479. Pero en 1476 el genio le llegaría por el camino más humilde. ¿Qué milagro es este que de pronto un poeta mediano como ese Manrique da una muestra de arte genial? En verdad que podríamos decir que lo que tenemos de mejor, eso nos ha sido regalado. Manrique, como Garcilaso, dejaron una obra muy breve si se relaciona con la cantidad. A los treinta y ocho sonetos, tres églogas, una epístola y cinco odas de Garcilaso, Jorge Manrique opone algunas composiciones publicadas en cancioneros, además de su elegía. Estos son los milagros de la literatura castellana. Pero lo que no debemos dejar de mentar es el sedimento clásico que en ellos existía y que adquirieron desde el preciso instante en que la niñez les permitió aprender algo. Este sedimento clásico les dará el justo sentido de la belleza. ¡Qué importa que más tarde la crítica buscapleitos escarbe en la papelería en busca de remotas ascendencias! Y decimos esto porque no hay que olvidar que la conocida elegía de Manrique tiene marcada analogía con el poema de Abrilbeka Selih Ar Rundi, que este poeta compusiese sobre la decadencia del poder de los musulmanes en España. Así lo comprobó don Juan Valera adaptando el metro de la elegía de Manrique a la traducción del poema arábigo y constatando las marcadas analogías que pudieron entonces observarse entre ambas composiciones. Garcilaso, en ese sentido, tampoco sería más original. En sus poemas se pasea la sombra de Virgilio, gran maestro de todos los que en esta época tuvieron el don de la palabra concertada. Y así sería que en la única epístola

que Garcilaso escribiera a Boscan afirmaría su culto virgiliano cuando desde Aviñón, en 1534, saludara al célebre catalán desde allí donde nació el fuego de Petrarca, legítimo hijo del acento virgiliano. Gran sombra esta del mantuano que ayudó a Dante a descender a los infiernos, que se pasea como el genio protector de la raza sensible a la melodía como el mar a la brisa. Vosotros los que habéis sentido la armoniosa leticia de su palabra justa que parece alejarse en el melódico paseo del ritmo. Espíritu fuerte y delicioso, a través del cual se presiente todo ese resplandor de sabiduría y de belleza que fué el Renacimiento. El sabía de pastores que bajo las hayas, junto a las fuentes claras, querían acordar su amor al ritmo de las palabras. Esa sombra guiará la inspiración de los poetas eglógicos, que sentirán la emoción del paisaje, ya mezclado al artificio de lo prestado sin llegar a ser totalmente falso en Garcilaso.

Este paisaje es el que heredará Garcilaso; pero lo heredará a través de los italianos, con todo lo artificioso que hay en esta imitación de segunda mano. El poeta tenía una cultura clásica; pero llegado el momento de incorporar este momento clásico a su obra personal, lo hace con la influencia que deviene de los italianos. En este sentido el Fray de Luis León llega a realizaciones más eficaces. Su Horacio es de primera mano; y en sus odas el elemento de esta influencia se adentra en su puro lirismo con sorprendente canto. Melodía serena, elevándose gradualmente en las místicas regiones hasta ser sólo un canto donde parece el alma disolverse en su propia sabiduría. Frav Luis es el hombre fuerte en donde vibra todo el espíritu de una raza que supo de celdas, prisiones y campos de batallas, andanzas en el mar camino de América, andanzas en tierra camino de Jerusalén, guerra siete veces centenaria, cortejo espléndido hacia la Italia dominada, pasaje de los ejércitos

rumorosos que enfrentarían los poderes de la tierra en busca de una potencia exterior. Pero Fray Luis aquieta todo esto bajo su mística certidumbre. A su expresión no llega sino el melodioso tono de la lírica horaciana. Después de él, nada podrá hacerse por el camino de los clásicos. Después de él, Góngora con su anarquía, su revolución y su originalidad. Lírico si lo hay en la posibilidad de ordenar un cosmos de un caos de sentimientos e ideas. Quien presintiera este camino sería Boscan, el que lo descubriera Garcilaso y el que lo hermoseara Fray Luis de León. El paisaje virgiliano sería todo en Garcilaso; canta poseído del don del ritmo y de la música de las palabras. No sabe de ideas y sentimientos profundos. No se ha contaminado su afán de canto con las inquietudes y tristezas humanas. Para él como para Verlaine, la poesía no debe ser otra cosa que "música, música ante todo".

El poeta es el hombre que utiliza lo que los demás desprecian; él da valor a las nubes que pasan, pensando en el mar que las engendró; él considera la importancia de un inútil vuelo de ave y la trascendencia de una mirada. Todo para él tiene un motivo que mueve al entusiasmo. Pero el poeta tiene derecho a crearse un mundo aparte, con su fauna, su flora y su geografía. Garcilaso ama el paisaje virgiliano, un poco escenográfico con su quieta floresta poblada de pacientes rebaños, en tanto que el pastor, bajo las hayas pacíficas, da al viento las escondidas melodías de su flauta. Rubén Darío necesita islas de oro, centauros, ninfas, bulbules, papemores y también castillos y princesas.

Si la poesía de Garcilaso nace de la influencia italiana, la de Rubén se engendrara en la influencia francesa. Son los últimos resplandores del Romanticismo, que es la exaltación del individuo. Era necesaria una reacción y ésta se produjo mediante los parnasianos. Los románticos habían supeditado la forma a todo lo que la imaginación y la forma fuesen capaces de inventar. Este nuevo culto por la forma tendría saludables resultados, pues que prepararia hacia nuevas posibilidades de arte. Si Lamartine escribe sus meditaciones, Gautier compondría sus esmaltes y camafeos. "Sí, la obra es más bella cuando brota de una forma rebelde al trabajo: verso, ónix, piedra, esmalte. Rechaza, escultor, el barro que cede bajo el pulgar, aun cuando el espíritu esté lejos; lucha con el carrara y con el mármol de Paros, duro y raro, custodio del limpio perfil. . . Esculpe, lima, cincela; que tu ensueño flotante se incorpore al resistente bloque." Tales son las palabras de Gautier; pero Verlaine, años más tarde, dirá en su Art poétique nueve cuartetas que resumen su credo de poeta: "La música antes que todo sea y el impar para ello busca, el impar libre por el espacio, sin que le manche cosa alguna. Así buscando el matiz débil, siempre matices. El color, ¡nunca! ¡Oh!, el matiz sólo logra desposar sueños con sueños y alma con música."

Como vemos, el paisaje ha cambiado completamente. Personajes de la comedia italiana que danzan en una noche de luna solemne, triste y bella. Claro de luna que hace soñar a los pájaros dormidos en los árboles y sollozar de éxtasis los grandes juegos de agua en sus trozos de mármol. O bien es un poco ese paisaje de lieder que Heine y Schumann ennoblecieron al contacto de sus espíritus dotados de un extraordinario don de canto. Toda esta poesía de Verlaine puede sintetizarse con estas ideas de Charles Maurice: "Los raptos místicos alternan con la más atrevida sensualidad en sus canciones maravillosas, que son el eco más profundo del alma humana moderna." Todo esto se ha de complicar en Darío con su imaginación tropical, del cual tomará la riqueza del colorido y la vivacidad meta-

fórica. Para Darío los sentimentos e ideas están colocados en segundo plano, y si a veces utiliza de ellas es cuando se humillan para pasar bajo los endecasílabos. Esta actitud la había observado ya Rodó en su prólogo a *Prosas profanas*. Es idéntico, en este sentido, a Garcilaso. Pero a veces sus estados de alma encuentran fácil el camino de sus versos, como cuando canta: "dichoso el árbol, que es apenas sensitivo, y más aun la piedra, porque esa ya no siente."

Cristóbal Colón tiene un gran valor literario: fué un precursor. En sus cartas se advierte que ha descubierto un paisaje nuevo para la literatura. Ese paisaje que utilizaran siglos más tarde los románticos como Chateaubriand y Bernardino Saint Pierre. Un paisaje tropical, digno escenario de pasiones violentas, de desventuras sin nombre y de luchas interminables. Rubén Darío, que era tropical, heredó este paisaje y así fué un simbolista con un paisaje romántico. Pero, además, es necesario advertir que en lo que se refiere al paisaje rubendariano hay un rivalidad entre el elemento clásico y el elemento romántico tropical. Pero su paisaje clásico es mitológico, de mitología un poco a la manera de un director de parques y paseos. Falso porque no se siente a través de él sino una poesía de sentido decorativo, cuando la pupila tropical consigue vencer esta falsa visión, el artista realiza poemas de gran belleza, como en el Coloquio de los centauros.

Nunca olvidaré aquella noche del funeral cívico a Darío. Drangosch interpretó al piano su Wagner, su Beethoven. Después de la lectura de la Marcha triunfal y el prólogo de Cantos de vida y esperanza, Lugones, en una brillante pieza, explicó el destino del poeta y sentimos, al contacto cálido de su verba, un ansia de cosas nuevas y una necesidad de empresas arriesgadas. Al final del acto habló Ricardo Jaimes Freyre. Su palabra, bien distinta de la de

Lugones, era quieta, clásica, escultural. Es necesario hablar de esta personalidad que adquiere especial relieve tanto por la calidad de su obra como por su amistad con Darío. Admiraba a Joseph-Marie D'Heredia y tenía a Los trofeos por la más consumada obra de arte de su tiempo. Jaimes Freyre seguía en la composición de sus poemas la misma técnica que Joseph-Marie D'Heredia. Es así como escribió sus dos libros, Cristalia bárbara y Sueños son vida. El primero de estos libros fué prologado por Lugones. La absoluta libertad en la versificación, característica esencial de Cristalia bárbara, causó sorpresa por lo insólita. Era una de las primeras tentativas para libertar al verso castellano aherrojado por la rima y el ritmo. Lo fundamental para este poeta era la forma y luchaba, como Darío, aunque en diverso sentido, por dilatar los territorios de la lírica. Jaime Freyre buscó un escenario artificioso para sus poemas. De la misma manera que Darío es también Garcilaso, que necesitaba para sus endecasílabos un fondo de égloga. El autor de Cristalia bárbara busca en la mitología de Odin el ambiente necesario para que sus versos libres eleven su canto. Es allí, entre la bruma de los bosques nórdicos, que Thor espoleaba su negro caballo. Pero Freyre necesita asimismo de la intervención del elemento cristiano que reconfortara su espíritu amante y entristecido. Y pinta así a Cristo:

> Era un Dios que tenía los brazos abiertos. Era un Dios silencioso y extraño.

La transformación que Darío efectuó en el verso con la despreocupación del artista, Jaimes Freyre, más estudioso y reposado, la realizara mediante estudios profundos cuyo primer fruto fué un pequeño libro llamado Teoría del verso castellano. En él exponía sus puntos de vista for-

PAISAJES

males y llegaba a conclusiones muy interesantes. En estas luchas por una nueva forma, lo que se resiente es la solidez de la obra desde un punto de vista puramente humano. Es como si trataran de imponernos una nueva forma de vestirnos. No podemos considerar como personas a los modelos. En ese momento importa más el traje que quien lo lleva puesto. Salvo la necesaria consideración que hay que hacer, los casos son idénticos. En Darío hay más escenario que acción. Sabe demasiadas cosas para ser poeta, se podría decir de Jaimes Freyre. Su poesía es, como él mismo dice, muy siglo XVIII, muy antigua y muy moderna. En este verso está toda su estética; como está toda la estética de Verlaine en "de la musique avant toute chosse". Muy antigua es su poesía, pero es antigua por los faunos, ninfas, centauros; por Pan que hace estremecer los parques con el terror sagrado, por los centauros que hacen temblar con su tropel toda la isla de oro, porque el ruiseñor es Filomela que brinda a la noche la gracia de su melodía, clara como una estrella. Es antigua porque los filósofos pasan dialogando entre plátanos y olivos que reafirman el reposo de los quietos senderos. Es antigua por todo eso; y además, es antigua porque los héroes mitológicos pasean por las avenidas de sus versos por una necesidad decorativa del poeta. Es muy siglo XVIII, porque ama el refinamiento rebuscado y vano que finalizó con la revolución francesa. Fiesta principesca presidida por la Venus mayestática, junto a un fauno de piedra, vago reflejo de la manera antigua. Princesas con cayado florecido de rosas, que bailan pavanas dejando apenas ver el tacón rojo del zapato de raso. Lejana influencia de Watteau con el ambiente un poco perezoso del viaje a Citeres. En este siglo XVIII el arte fué el intérprete del amor al placer, de la elegencia, de la vida fácil. El adjetivo que mejor cuadra a esta época es la de encantadora. Pero no olvidemos que una época que gustaba de un arte al parecer frívolo, sabía soportar el peso de las tragedias de Voltaire y leía el Espíritu de las leyes o las Cartas persas. Estaba impregnada de arte clásico, pero quería para su vida un amable epicureísmo. Es entonces que Lancret pintaría su Otoño, donde las figuras poseen ceremoniosas actitudes, y Fragonard haría su Inscripción amorosa, obras pictóricas que dan una idea plástica del contenido emotivo de esa época. Arte que se sintetiza en Watteau con sus fiestas, que son un elogio y una defensa atemperados a la dulzura de la vida y la frivolidad.

Todo esto, más la influencia verleniana. Acababa de pasar la tempestad romántica y el retumbo de sus truenos llegó rodando hasta los cielos de América. Andrade había elevado su voz de bronce. Hugo y los otros dioses menores abandonaron aquel Walhalla retórico, entrando oro y hierro en la historia al son de la marcha fúnebre del ocaso de los dioses. El yo, el endiosamiento del yo, el individualismo desenfrenado, anárquico y sensual, había dado cuanto era posible como tema de arte. Tragedias formidables, novelas llenas de pasión y desgracia, lamentos desgarradores y maldiciones olímpicas en la poesía. Es entonque el parnasianismo hierático apareció con la geometría de sus formas. Era el principio de una nueva evolución. Una lucha por purificar la forma y reducir la poesía a sus principios esenciales. A estas reacciones se les llama comúnmente arte puro, porque el artífice no busca otra cosa que organizar una obra esencialmente exterior. El arte no es toda la vida; es parte de ella, y hay que reducirlo a sus justos límites para que sea más él mismo. En general, se tiene por poesía muchas cosas que no lo son. Yo diría, por ejemplo, que poesía es el recuerdo purificado por la belleza expresiva. Un romántico se suicidaba para estar de acuerdo

con su estética. La pasión y el dolor le guiaban y su arte era una tragedia sin equilibrio ni armonía. Los simbolistas reemplazarían a los parnasianos. Si la poesía fué para los parnasianos un vasto bajorrelieve donde las formas estaban esclavizadas a una actitud única, para los simbolistas ya es una danza del espíritu al compás de la música de las palabras. Un poema era un paso de danza en un ambiente poblado de matices y sonidos. La poesía comenzaba otra vez a humanizarse, pero de distinta manera que con los románticos. Hace poco un escritor descubrió aquello de la humanización del arte como un fenómeno esporádico. Pero la evolución del arte, y sobre todo la literatura, está constituída por una sucesión de humanizaciones y deshumanizaciones. Beethoven, por ejemplo, es profundamente humano; a su música le sirven las pasiones, los sentimientos, ideas, dolor y amarguras. Es decir, la emoción de su arte no es puramente estética, sino que está mezclada a la solidaridad con todo lo humano. Pero Strawinsky, por ejemplo, está deshumanizado. Espero que no se entenderá que hablo de un arte vacío de concepto, sino de un arte cuyo sentido no está ya fuera de él y que no quiere en ningún momento ser trascendental. Estas formas de arte son por igual aceptables y no veo, considerando el asunto con un amplio criterio, que haya razón para aceptar una y rechazar otra. Naturalmente, como en todos los casos, la verdad está en el justo medio, en un equilibrio perfecto entre lo humano y lo deshumano, entre lo artístico y lo emotivo. Flaubert, por ejemplo. El verdadero artista está en ese equilibrio entre el culto de la forma y la riqueza sentimental. Pero hay escritores que son como fuerzas de la naturaleza, cuyo arte va más allá de todo y ante cuya potencia no hay preceptiva que resista. Bien es verdad que deberíamos decir, de antemano, que el arte nace de nuevo

con cada artista que surge. Es una resurrección. En todo artista original el arte nace de nuevo para eternizarse, a pesar de que esta palabra no nos gusta mucho. Casi siempre la deshumanización del arte es signo inicial de una gran época artística. Eran deshumanos los primitivos sieneses, como lo son los pintores de vanguardia actual; era deshumano, puramente músico, Bach, como lo es Strawinsky en los días de hoy. Garcilaso y Rubén han nacido con el don del canto; aman la palabra concertada con el espíritu un poco ingenuo del trovero antiguo. Los versificadores llegan hasta decir palabras vacías de sentido con tal de que ellas concierten. Pero en estos dos magos del verso la solidaridad con todo lo humano está colocada en un lugar secundario. Darío se conmueve a ratos en su esencia espiritual. Entonces su musa es como una bailarina vestida de colores fuertes que detuviese de pronto su danza y se pusiese a pensar. Es así en Lo fatal, en los Nocturnos. "Dichoso el árbol que es apenas sensitivo y más aun la piedra, porque esa ya no siente." Pero luego vuelve a su danza acostumbrada, un poco tropical, un poco clásica y un poco antigua. Garcilaso, cuando quiere expresar el dolor de su corazón, falla sin lugar a la extrema y sencilla grandiosidad que consiguieron otros poetas. Sino, veámoslo en sus dos elegías, una a la muerte de Boscan, su compañero bien amado. El dolor no es amigo de sus versos. Ellos están hechos para cantar dulcemente a la orilla de quieto arroyuelo el fingido amor de presuntos pastores que han imaginado mundos irreales. Son uno para el otro. Ambos han nacido para que la poesía se les rinda mediante artificiosos halagos y no para que se desnude a los vientos de la vida, frente al clamor perpetuamente renovado del mar, los bosques y las ciudades.

I

CONVALECENCIA

Asoma en el jardín la primavera, se revisten de flores los manzanos, y el aire tibio de la tarde ofrece la materna blandicie de un regazo.

¡ Qué dicha respirar donde respiras, y contemplar las cosas que has mirado, las cosas familiares, que son tuyas, ese libro, esas flores, ese vaso!

Abriré, si tú quieres, las ventanas que ocultan tus celosos cortinados, y tú, dejando el lecho en que sufriste, darás, conmigo, los primeros pasos.

POESIAS

¡Qué dulzura, sentir que en mí te apoyas, como si en mi te hubieses refugiado, y el roce de tu veste con mi ropa, y, sobre mi hombro, el peso de tu brazo!

Mas no camines más, porque te cansas. . . por hoy ya bastan estos pocos pasos. . . Siéntate aquí, al sol, que al envolverte, pondrá en tus hombros un radioso manto.

Volverán a ser rosas tus mejillas, y serán menos pálidas tus manos, y otra vez, esmeraldas refulgentes serán tus ojos claros. . .

Señora mía, la del dulce nombre, iqué angustias he pasado!

II

EL PASEO

Serpentea entre quintas el camino por donde corre el coche que nos lleva. Frescura matinal, cielo sin nubes, fragancia de jazmín y madreselva.

El aire, aun frío, mueve las cortinas, y, por instantes, nos azota el rostro; allá abajo, subraya el horizonte el río, con su lámina de plomo. Con el delicioso mimo, te abandonas, como si fueses una niña enferma, y, callada, tu mano entre la mía, refugias en mi pecho tu cabeza.

Y como queda atrás, envuelta en nubes de polvo denso, la florida calle, quedan, borrados de mi vida, un poco, por la dicha presente, mis pesares.

Felicidad furtiva, pasajera, apenas sin ayer, y sin mañana...

y que me dejará, cuando se esfume, más intensa y más triste la mirada, en los labios un gusto de ceniza y una amargura más dentro del alma.



AMADO ALONSO

LINGUÍSTICA ESPIRITUALISTA



s bastante frecuente oir hablar de filología o lingüística como de una ciencia de hombres extrañamente maniáticos, que pasan la vida recogiendo palabras para tener el placer de catalogarlas, poco menos que los empíricos

cazadores de mariposas y poco más que los entusiastas colectores de estampillas postales.

Como en todas las profesiones de investigación, abundan en la nuestra los meros acarreadores de materiales. Pero los materiales para construir no son el edificio.

Durante muchos años, coincidiendo con el naturalismo en literatura y con el positivismo en filosofía y en las demás ciencias, la lingüística era fundamentalmente estudio naturalista del lenguaje. De cuando en cuando, espíritus de alto vuelo, oteaban en este campo intereses de pura índole espiritual: Díez, Gastón París, Ascoli, Grober Schuchardt. Pero el armazón total de la filología era de ciencia naturalista. Se estudiaban las palabras y los giros como fenómenos consumados. Pongamos la palabra española oreja. Se trata—se trataba—de una palabra de evidente existencia propia, aunque incorpórea. Los hombres que la pronunciaron han muerto; los que la pronuncian vanse yendo al mismo fin. Pero la palabra vive como fenómeno de len-

guaje a través de los siglos y extendida por una grandísima porción del planeta, desde la actual pronunciación andaluza oreha, pasando por la del siglo XVI oresha y por la que vivió hasta ese siglo, oreja (con j francesa), hasta llegar, a través de la hipotética pronunciación primitiva de Castilla aurella, a la pronunciación latina familiar aurícla o literaria aurícula.

Las formas del lenguaje tenían vida propia y esa vida estaba gobernada por unas leyes inflexibles que determinaban inexorables cambios. Así ha habido una ley en nuestro idioma que obligó a los sonidos latinos cl, entre vocales, a cambios sucesivos, el último de los cuales es la haspirada en Andalucía y en algunas regiones americanas: aurícula, aurícla, aurella, oreja (j francesa) oresha, oreja (j española) oreha. Y quién sabe si falta, como último eslabón, la pérdida de esa h.

La ley existe dentro del idioma y para todo el idioma: apicula es en español abeja, caniculu conejo, articula artejo, etc., etc. Y cada idioma tiene sus propias leyes, que pueden o no coincidir, en algunos casos, con las correspondientes de otro idioma hermano. Así esas dos primeras palabras, apicula, auricula, son en italiano pecchia, orecchio, en francés abeille, oreille, en provenzal abelha, aurelha, en catalán abella, orella, en español abeja, oreja, y en portugués abelha, orelha.

Las listas se podrían alargar a voluntad.

Quizá la palabra ley no sea más que un gesto desaforado de la época romántica, desde donde nos llega. Pero durante muchos decenios ha sido equiparada por muchos profesionales a las leyes de la física, con la única diferencia de que éstas alcanzan a toda la materia, mientras que las del lenguaje se limitan a los idiomas aislados. Estas leyes eran

fuerzas irresistibles que impelían a los idiomas en inevitables direcciones, como la gravedad a la piedra que cae o al agua que fluye.

Pero esta concepción del lenguaje ha sido ya superada. Cuando un hombre crea una forma idiomática, ésta puede caer perpendicularmente como la piedra, o ascender como el humo, o volar en sesgos quebrados como hoja de papel en el viento.

Porque el lenguaje, como expresión, es un acto espiritual, y nadie puede señalar leyes a los movimientos del espíritu. Podremos consignarlos después de cumplidos, pero nada más. Si vemos que en un grandísimo número de palabras españolas, cl se ha convertido en j, no lo interpretemos como ley que pesó sobre el español, sino como acto espiritual, es decir, libre, de un antepasado nuestro que creó tal expresión de modo determinado, así como un francés la creó de otro; lo demás queda a cargo de la tendencia a la nivelación, innegable en la colectividad.

Total, dos razones espirituales: creación y nivelación.

Así, toda una serie de palabras latinas con sonidos semejantes, se transforman de un modo semejante, porque tanto las creaciones como las consecuentes nivelaciones deben revelar un estilo: el del pueblo que habla ese idioma. Decir que ese estilo obedece a leyes fijas es como decir que el de un escritor es así inexorablemente. Claro. Una vez que es así, ya no puede haber sido de otro modo. Es la única limitación del Omnipotente. No puede haber sido, pero pudo haber sido de otro modo. Cervantes no puede ya no haber escrito el Quijote; pero pudo no escribirlo.

La lingüística cambia de orientación. Se estudia cada forma como expresión, como función espiritual. Estas formas no son ya hechos, sino actos; no estados, sino fenómenos. El hombre crea, en la libertad de su espíritu, la forma más adecuada para expresarse.

Croce, en su Estética y en una famosa polémica que sostuvo con Grober, levantó la caza con su famosa serie: Intuición = expresión, que es el verdadero acto estético; de aquí Lingüística = Estética. Croce añadió que, si no es siempre fácil, por lo menos es posible reducir cada fenómeno lingüístico a su fórmula estética.

Ante los ojos del lingüísta se extiende magnífico todo un nuevo continente que explorar. Había que referirse al acto lingüístico en el momento de acaecer, no como algo que tiene independencia, sino como determinado por el espíritu del que habla. Había que dejar ya de hacer anatomía para hacer biología.

Esta espléndida promesa no ha dado todavía los frutos que podemos de ella esperar, quizá porque su primera defensa, dentro del campo profesional, se hizo de un modo agresivo y no muy inteligente. Me refiero al profesor alemán Vossler, con sus dos libritos Positivismus und Idealismus in der Sprachwissenschaft, Heidelberg, 1904, y Sprache als Shopfung und Entwicklung, Heidelberg, 1905.

A pesar de lo sugestivo de los títulos, sobre todo del segundo—El lenguaje como creación y evolución—Vossler no hace apenas más que glosar con varia fortuna la brillante teoría de Croce. A veces, sólo gritarla. Cuando ha

intentado alumbrar con esta luz crociana un problema concreto, el resultado de la explicación ha sido en extremo dudoso.

¿Por qué el italiano—se plantea—ostenta el abundante fenómeno de la geminación de consonantes?

El italiano dice porre de ponere, fatto de factum, sette de septem, freddo de frigidum, etc., etc. Y el francés no. La causa de esta oposición radica en la diferencia de los acentos francés e italiano. Del acento, lo más espiritual del lenguaje. "Mientras el francés diferencia cada sílaba más por la calidad del acento (altura y profundidad del tono), el italiano prefiere colorear su discurso con diferencias cuantitativas (intensidad y duración del tono). Su sentido rítmico requiere que la sílaba de acento fuerte sea también alargada: latín fidem, con i breve, italiano fede, con e larga. Si se opone al alargamiento un obstáculo mecánico (domna), en vez de la vocal se alarga en tal caso la consonante: italiano, donna, porre, bello, es decir, sílaba larga pero vocal breve (página 99 de la traducción italiana, 66 de la catalana).

¿Es esta explicación satisfactoria? ¿Y cómo es que el sentido rítmico de otra lengua hermana, la española, requiere también análogo alargamiento en la sílaba de acento fuerte, sin traer aquí, como consecuencia, el fenómeno de la geminación?

Debe haber sin duda otra razón para el italiano, aliada con el acento o sólo de acento, pero distinta de la señalada por Vossler.

No es ahora momento de rastrearla. Con esta cita sólo he querido poner de relieve cómo Vossler, que fustiga con despiadada justicia a los positivistas porque se satisfacen con la exactitud del dato o con poco más, cae él en el vicio contrario lanzándose a construir, sin la prudente comproba-

¹ Traducido al italiano por T. Gnoli en un solo volumen, Bari. 1908, y el primero al catalán por M. de Montolíu, Barcelona, 1917. El profesor italiano G. Bertoni ha sido, hasta hoy, el más consciente y eficaz propagador de este nuevo espíritu con orientaciones constructivas, en diversos trabajos publicados en el Archivum Romanicum, que él dirige, y sobre todo en su excelente libro Programma di Filologia romanza como scienza idealistica, Ginebra, 1922.

ción de materiales, con una alegre falta de responsabilidad. Del anatematizado acarreo de materiales sin intención constructiva, pasa él a edificar castillos en el aire. Otras veces aprovecha sus errores para fines de propaganda patriótica.

AMADO ALONSO

Recuerda la fina observación de Grober sobre la tendencia de las lenguas romances a deshacerse de los obstáculos de pronunciación, eliminando todo grupo complicado de consonantes. "Es esta una consecuencia de la acentuación musical y ondulada, característica de las lenguas romances, la cual ejerce una extraña y encantadora fascinación sobre nosotros los alemanes. Al alemán, por el contrario, le importa sobre todo hacer resaltar la radical de la palabra como conductora del pensamiento; su sentido lingüístico se va formando más según normas espirituales que acústicas. De aquí que los alemanes no nos detengamos ante cualquier complicación consonántica. El alemán es, por decirlo así, más íntimo y espiritual, y, por eso mismo, en sus complicadas formas exteriores más tosco. Las lenguas romances en general son más sensuales, y en su forma exterior mejor elaboradas y armonizadas. En ellas parece como si el espíritu se hubiese expandido y penetrado las formas; en el alemán como si la forma se hubiese desvanecido en espíritu. Entre los alemanes encontramos los grandes éticos y filósofos; entre los románticos, los grandes artistas" (página 96 de la traducción italiana, 64 de la catalana).

Vossler saca aquí el mejor partido de su dogmático proselitismo crociano: "Cada fenómeno lingüístico debe tener su forma estética".

Parece como si Vossler nos dijera: "Cada lengua debe tener una fija cantidad de substancia estética; no teniéndola el alemán por fuera, la tendrá por dentro." Pero Croce

no dice en ninguna parte, que yo sepa, que en el lenguaje no se reflejen otros valores espirituales que los estéticos. Croce toma del lenguaje aquello que interesa a la Estética, pero no excluye otros intereses. La cualidad de acento señalada por Vossler, como la abundancia de antecedentes que acompañan a los adverbios relativos, como la arquitectura alemana, como la indumentaria, como el trato social de los alemanes, nos revela en ese pueblo un predominio grande de las facultades discursivas del espíritu sobre las estéticas. De la Lógica sobre la Estética. Y aunque en el momento de la creación de una forma lingüística, alemana o no, tengamos que ver siempre un acto estético, también podemos comprobar aquí cómo en esa forma lingüística, y de aquí en el conjunto de formas lingüísticas, pueden imprimir su fisonomía las cualidades espirituales de índole extraestética.

El lingüísta debe esforzarse en extraer de los materiales acarreados con esmero todo cuanto signifique interés humano. Este interés humano ha sido denunciado, en una muy importante mitad, por Croce: El lenguaje es creación espiritual; cada una de las expresiones han nacido como actos libres de un espíritu concreto, es decir, individual. En un principio, estas expresiones salieron de labios de los hombres más dotados. Después, hasta cuando nos referimos a los cambios de las lenguas actuales, estos cambios, que significan expresiones renovadas, esto es, nuevas, se deben también a los individuos más expresivamente dotados en su medio. Toda forma considerada así como creación es un acto estético. De aquí la exactitud y fecundidad del postulado de Croce: cada fenómeno lingüístico debe tener su fórmula estética.

Pero si el lenguaje es siempre creación individual, no es

menos cierto que esas creaciones individuales se producen para fines de convivencia. El lenguaje es un acto eminentemente social. Tras la creación individual de una forma, los demás la adoptan o no.

¿Han triunfado, acaso, todas las creaciones expresivas individuales? ¿Se han generalizado? ¿Se han hecho de todos? No, sino en una parte mínima. ¿Cuáles son las que han ganado a la colectividad? ¿Cuándo? ¿En qué circunstancias de cultura, de historia interna y externa? ¿Dónde? ¿En qué áreas geográficas o sociales? ¿Qué enseñanzas sobre la convivencia y sobre la clase de relaciones de sus habitantes nos ofrecen esas áreas y las vecinas? ¿A qué orden de representaciones eran más afectables aquellos hombres? ¿Por qué?

Todo un mundo de conocimientos sobre el pasado de la Humanidad, sobre el pasado íntimo de los pueblos, de una intimidad que escapó a la pluma de los cronistas y de los narradores, por ser fenómeno demasiado sutil y demasiado veloz. Y la lingüística nos lo puede revelar sobre documentos infalseables. Las palabras españolas otro, del latin alteru, topo de talpa, hoz de falce, coz de calce, etcétera, nos enseñan que en un buen número de palabras latinas que tenían al + consonante, los antiguos castellanos, después de haber pronunciado au, pronunciaron o: autro, taupo, etc., otro, topo, etc. Pero hay dos palabras latinas, casi homónimas, que hoy tienen forma muy diferente: calcea y calce, pronunciadas en latín imperial caltsa y caltse y que en español suenan, respectivamente, calza y coz. La transformación de calce en cauce y luego en coz supone actos estéticos individuales. Pero el hombre que empezó a pronunciar la palabra calce como cautse, en un momento dado, y para obtener tal efecto de expresividad, ¿no pro-

nunciaría la palabra calcea como cautsa en circunstancias equivalentes? Claro que sí, puesto que entraba en su estilo de expresividad. Y he aquí un nuevo problema: ¿por qué cauce, coz, alcanzó estado general, mientras que calcea perdura hasta hoy como calza? Menéndez Pidal nos lo dice en su último y maravilloso libro Origenes del español 1, el más rico en enseñanzas y sugestiones espirituales de esta indole entre todos los libros de filología que conozco. Porque en la época en que ese cambio al + consonante en o se produjo, las calzas eran usadas solamente por las gentes privilegiadas, las de posibles económicos, las de educación escolar o que vivian en un ambiente de cultura fuertemente conservadora. Es decir, en quienes la fidelidad a algunas pronunciaciones latinas eran actos estéticos, precisamente por la posible comparación permanente con pronunciaciones plebeyas. Los pobres, los incultos, esos iban con las piernas al aire, iban descalzos. Y calce, en contra, se cambió en coz, sin fidelidad a la tradición latinizante, porque la acción que la palabra designa era familiar a los pobres, a los iletrados, los que tenían que cuidar los caballos de los señores y trabajar mezclados con las bestias domésticas. Es decir, coz triunfó colectivamente, porque la palabra cayó de preferencia en un medio social cuyos individuos carecían, en sus creaciones y nivelaciones idiomáticas, de una norma latinizante, del freno de cultura tra-

Anejo I de la Revista de Filología Española, Madrid, 1926, 579 páginas, en 4º, con profusión de gráficos.

La Editorial Voluntad, de Madrid, ha editado al año siguiente un tomito de 258 páginas, en 8°, en su Colección Hispania, con el título de El idioma español en sus primeros tiempos, y con la forma de Ramón Menéndez Pidal. Se trata de la reproducción de algunos capítulos de este mismo libro, los más sugestivos y los más libres de hermetismo terminológico.

dicional y libresca que impidió la transformación de calza, palabra usada de preferencia en un medio más instruído.

Este aspecto de la historia de la cultura no interesaba en un tratado de Estética. Así, Croce no lo menciona. Y Vossler, en su ciego proselitismo, no lo comprende. Espiritual, sí, y profundamente, es el acto inicial de la creación de la forma. Pero en el mismo espíritu del hombre hay, junto al anhelo individualizante de crear, el deseo de comprender y ser comprendido. La forma creada llevará el sello del estilo individual del que la crea, pero también encajará en el estilo colectivo de los que, creándola, han de captarla plenamente. Y en ambos momentos podemos ver interés espiritualista y actividad, no inercia, no cualidad de papagayo. Actividad es la carrera, pero actividad y esfuerzo hay en el frenar.

Si alguna distinción hemos de hacer entre Lingüística y Filología, yo llamaría Lingüística a la ciencia espiritualista que estudia los actos del lenguaje como creaciones del espíritu individual, como intuiciones exteriorizadas en sonidos. Y llamaría Filología a la ciencia espiritualista que estudia los problemas del lenguaje relacionados más bien con el triunfo y caducidad de esas creaciones individuales en la colectividad, estudio mucho más circunstanciado—época, geografía, clase social, etc.—y más histórico que filosófico.

Pero estos dos aspectos de una misma cosa no pueden darse como compartimientos estancos, sino mezclados y alternantes en un mismo estudio para nuestro apoyo, porque nuestras miradas deben siempre permanecer atentas a todo aquello que pueda revelarnos algo del espíritu y de su fuerza directora y moldeadora de la materia.

BIBLIOGRAFIA

Le symbolisme, JOHN CHARPENTIER. Número 19 de la serie Le XIXe siécle, publicada bajo la dirección de René Lalou. París, Les Arts et le Livre, 1927. 8°, 322 páginas.

Este es uno de los libros de crítica literaria aparecidos últimamente en Francia. Aunque el pie de imprenta nos informa que el volumen quedó cumplido a mediados del año que corre, en Abbeville, en casa de Monsieur Paillart, de oficio impresor, existe otra circunstancia que acredita a nuestros ojos su total novedad: Azorín, el siempre noticioso Azorín, aun no se ha ocupado de este libro en las crónicas que sobre letras francesas envía a Buenos Aires.

Ya sabemos lo que son las crónicas dominicales de Azorín. Unas veces, un análisis ultra-rápido—hecho en ese estilo excesivamente puntual y excesivamente puntuado que le es propio—de algún manual de literatura para liceístas; otras, reiteración descorazonante de tres adjetivos—seco, árido e insulso—, un ataque contra Paul Valery, la alta personalidad contemporánea que, a nuestro juicio, sólo tiene un defecto: el feo defecto de estar de moda y de suscitar, por ello, artículos momentáneos como los que periódica y periodísticamente nos remite Azorín.

Hace pocas semanas, cumpliendo su celosa tarea informativa, el autor de Los pueblos y de tanto libro admirable nos hablaba, aunque un poco de soslayo, de la Histoire de la littérature française contemporaine de René Lalou, director, casualmente, de la serie bibliográfica en que aparece Le symbolisme. A poco andar en su crónica, Azorín calificaba aquella Historia de "novísimo resumen". Ese superlativo extraña un tanto en quien, como Azorín, calza cómodamente fama de ser escritor de adjetivos justos y de epítetos certeros.

SINTESIS

valora con precisión las sesiones de Junta durante las cuales se discutieron los poderes e instrucciones 4 de los representantes de Buenos

Aires ante la asamblea organizada por el caudillo cordobés.

BIBLIOGRAFÍA

Surge nitidamente, luego, la maniobra rivadaviana, cuvo objetivo preciso tenderá a hundir el Congreso de Córdoba. El autor indica, con toda razón, que "dicha maniobra era algo así como los prolegómenos de un vasto programa y de una finalidad cuidadosamente meditada que podía sintetizarse en la convocatoria de un congreso con asiento en la ciudad de Buenos Aires, bajo la influencia y predominio de la misma . . ."

En las páginas siguientes desfilan, ante la vista del lector, los jalones que establece Rivadavia para llevar a feliz término su plan: la

firma de un tratado con las provincias del litoral; la preparación de la guerra contra el Brasil; el envío de las misiones de Cossio, Zavaasí, a Matías Patrón, "aquel débil de salud", lo bautiza llamándole Patrone (pá-

gina 377); sin aludir para nada a las dificultades experimentadas para obtener el nombramiento de los diputados, sin sospechar ni siquiera remotamente la política rivadaviana, Varela termina diciendo: "Fueron inútiles los esfuerzos hechos por los diputados que habían llegado a Córdoba de distintas provincias. El Congreso nunca llegó a reunirse y aquéllos tuvieron que disolverse volviéndose a sus respectivas capitales." (Luis V. Varela, Historia constitucional de la República Argentina, t. III, La Plata, 1910.)

- 2 Es risueño, sobre todo, el caso de Matías Patrón.
- ⁸ Emilio Ravignani, Historia constitucional, cit., t. II, p. 157.
- 4 Emilio Ravignani, Historia constitucional, cit., t. II, p. 157. Aparece así claramente aquel concepto que Rosas tratara con un vigor e insistencia que ignoraron los gobiernos que le precedieron; el Paraguay, en su opinión, "forma parte integrante de las provincias del Río de la Plata". Merecen señalarse también los artículos 3º (que indica "la posibilidad de intentar restablecer la constitución de 1819") y el 10°, que aconseja el procesamiento de "todos los que hubieran motivado la guerra civil y el desorden de 1820; era salvar a los del Congreso nacional y a los del Directorio, atacando a los que a su turno habían enjuiciado a esos cuerpos." Véase también lo narrado en la p. 230.

EMILIO RAVIGNANI, Historia constitucional de la República Argentina. Lecciones escritas por LUIS R. PRAPROTNIK, tomos 2º y 3º, de XV + 399 y 409 páginas, respectivamente. Bs. Aires, 1927.

Cierto es que para nosotros, pobres porteños, el sol nace-según el

decir intencionado de Groussac-cuatro horas más tarde que en

París y que, por lo tanto, aquí puede resultar nuevo algo que ya

no lo es allá. Con todo, quizá convenga no exagerar las cosas. Al

fin de cuentas, cuatro horas no son cuatro años. Si hemos de dar

crédito a su respectivo pie de imprenta-París, Les éditions Grés

et Cie., 21 rue Hautefeuille-, la 29ª edición del "novísimo resu-

men", que tan oportunamente nos descubre el ilustre literato español,

corre, incluso en Buenos Aires, desde el año, ya lejano, de 1923.

Es, pues, muy posible que dentro de otros cuatro años Azorín nos

hable del libro del señor Charpentier, y que entonces, según su cos-

tumbre, lo califique de novisimo. Siendo así, no vemos que corra

prisa en reseñarlo ahora.—A. J. Battistessa.

Reanudando la tarea que iniciara en el curso de 1925, el doctor E. Ravignani nos da a conocer hoy los volúmenes 2º y 3º de su valiosa e interesante Historia constitucional, los cuales no pertenecen, por cierto, a la abrumadora serie de libros que nuestro ambiente, todavía viciado, produce; representan un gran esfuerzo, no sólo en lo que a valoración de fuentes se refiere, sino también a la interpretación de las mismas. Hacer un estudio detallado de la enorme y rica documentación acumulada en un millar de páginas daría material para una larga nota bibliográfica, de la cual nos excusamos dado el espacio que disponemos.

El tomo II abarca los siguientes temas: 1º La organización de las provincias desde 1819 hasta 1825; 2º El Congreso de Córdoba de 1821; 3º La preparación del Congreso nacional de 1824-1827, y 4º, La iniciación del mismo.

En el capítulo dedicado a estudiar el Congreso de Córdoba 1, nos hace asistir a las tentativas de Bustos para organizarlo y a las deli-

1. A las doscientas páginas que Ravignani dedica a esclarecer la tentativa realizada por Bustos, Varela le opone tres, de las cuales dos están ocupadas por la transcripción de un documento; el espacio restante contiene una graciosa relación; leta y Las Heras al interior ⁵ son otros tantos hilos que convergen en la reunión del Congreso de 1824.

Salvando los límites absorbentes de la capital, el autor puntualiza cómo las provincias vieron con satisfacción la apertura de las sesiones de dicha asamblea; establece, asimismo, cómo desde un comienzo comenzaron a perfilarse los bandos, ya que los hombres que los integraban se distanciaron no bien abordaron los puntos capitales 6.

Muy ricas en detalles son las páginas que dedica al estudio del proyecto, despacho de la comisión, discusión y sanción de la Ley fundamental de enero de 1825 que "permitirá la realización del programa político de llevar a la Nación a la guerra internacional".

A continuación destruye la aseveración según la cual el ejecutivo nacional surge a raíz de una iniciativa del diputado Bedoya: "es una consecuencia del proceso de la guerra con el Brasil..." Más adelante le asigna el verdadero valor a la maniobra por la cual se duplicaba la representación ante el Congreso, "maniobra de los unitarios preparatoria de una gran mayoría".

Los sofismas de Agüero 8, los esfuerzos desesperados para sacar triunfante al candidato a la presidencia 9, etc., constituyen otros tan-

5 Son muy interesantes las líneas que dedica para destacar la sesión del 13 de noviembre de 1924 de la Junta de Representantes de la provincia de Buenos Aires, pues permiten apreciar el grado de influencia que Rivadavia ejercía en las esferas políticas.

- 6 El doctor Ravignani publica el discurso de Passo referente al problema financiero del país: "Yo conozco—decía Passo—que el país no está en estado de constituirse. Organícense primero las provincias..." ¡Razón tiene Ravignani cuando, refiriéndose a dicho discurso, lo llama "clarinada de alarma que preanuncia todo lo que sucederá después..."
- 7 "Fué un traspié—dice Ravignani—; porque, se pregunta uno, ¿qué congreso constituyente es aquel que habiendo iniciado sus sesiones y dictado medidas importantes como la Ley fundamental, que ha manifestado reiteradamente el propósito de unir al país y formar la constitución, cambia la composición del mismo, varía la personería de las provincias mediante la proporcionalidad de sus representantes?"
 - 8 Emilio Ravignani, Historia constitucional, cit., t. II, p. 351.
 - 9 Emilio Ravignani, Historia constitucional, cit., t. II, p. 355.

tos aspectos salientes de esta interesante obra. Cedo a la tentación de transcribir el comentario que le sugiere al doctor Ravignani el procedimiento unitario 10 para elegir al Presidente, porque encierra, en síntesis, todo cuando al respecto se pueda decir: "En menos de una semana se despacha el asunto y se elige presidente, y como si esto no fuera bastante, se fija el 8 de febrero, es decir, al día siguiente, para la entrega del mando..."

El tercer volumen contiene un estudio minucioso del Congreso de 1824; señalamos sus páginas, pues de la lectura de las mismas se desprenden nuevos conceptos que arrojan una luz poderosa sobre las maniobras de los unitarios, sobre la actitud de Córdoba, etc. Un aspecto novedoso lo constituye el análisis detenido de las misiones que recorrieron el interior del país con el fin de obtener la aprobación de la Constitución de 1826.

La forma cómo han sido encarados los distintos problemas de aquella época y la habilidad puesta de manifiesto por el doctor Ravignani para destacar la historia interna y externa del país, obligan a esperar con impaciencia la aparición de los volúmenes que deberán tratar los hechos posteriores, sobre todo la época de Rosas, de la cual Ravignani es el juez más competente que en la actualidad tenemos.

Elementos de información desconocidos hasta ahora 11, claridad en

¹⁰ Con breves palabras nos da la filiación de los dirigentes o cabecillas de los unitarios y federales (p. 241) y de sus miras políticas; así, refiriéndose a los caudillos, dice: "Están en contacto constante con el pueblo; no conocen tanto la situación y evoluciones filosóficas de la Europa; no pretenden implantar nuevos estados de cultura e instituciones exóticas; desean, eso sí, que esas instituciones estén en intima conexión con dos sentimientos fundamentales del pueblo: en primer término, la República como forma general de gobierno, y el Federalismo, en seguida, como aplicación, en particular, de esa misma forma" (pp. 257 y 258). Las figuras de Passo, Agüero, Manuel Moreno y Dorrego, sobre todo, son objeto de un estudio especial que pone en relieve su manera de proceder y la forma de encarar los problemas de cuya solución dependía la existencia del país. Recomiendo se compare los conceptos que emite Ravignani sobre Moreno con aquellos que deslizara Groussac en uno de sus trabajos; una vez más se comprueba el espíritu tendencioso que animó al entusiasta defensor de Liniers cuando redactó la monografía intitulada El doctor don Diego Alcorta. (Estudios de historia argentina, Buenos Aires, 1918, p. 131.)

¹¹ Respecto de la documentación utilizada por el autor, conviene destacar a la Constitución de Salta y Jujuy, cuyo texto que se creía perdido (pp. 376-382),

la exposición, juicios serenos e imparciales, constituyen otras tantas facetas interesantes de este importantísimo trabajo, cuya publicación honra tanto a su autor como a su distinguido discípulo, el señor Luis R. Praprotnik.—Ricardo R. Caillet-Bois.

El imaginero, RICARDO E. MOLINARI. Proa, 1927.

Ricardo E. Molinari es hombre pudoroso de su alma y sólo comunicativo de ella por símbolos. Lo circunstancial de su vida no está en las páginas confesadas por él; pero sí la traducción de ésta en aceptaciones, en corazonadas, en gratitudes. Nombra las cosas como agradeciéndoles el favor que nos hacen con existir. Su concepto del idioma es hedónico; las palabras le son gustosas, pero no las de tamaño y de majestad, sino las de cariño y de estimación. Es poeta de Buenos Aires, de la íntima substancia provinciana de Buenos Aires. El arriate prolijo, la engalanada vela de la Candelaria que es conjuradora de lluvias, las sucesiones y como dinastías de patios que hay en las cosas viejas, condicen bien con él. Es poeta de agrados, es una presencia inusitadísima de poesía en nuestra "poesía" y no se arrepentirá el que lo busque

Cinco lugares de su libro quiero manifestar. El primero es esta imaginación del amor, que tal vez no marre: En qué piedad o dulzura se irán aclimatando—¡las cosas que ella mira! El segundo es una tácita declaración por virtud de la palabra nuestras, emparejadora en él de dos porvenires: Qué hacer de nuestras vidas, María del Pilar. El tercero es una descripción del recuerdo, gusto americanísimo, pues el ayer de nuestra casa es otro que el hoy: Este agobio—en que voy por mi memoria—corrigiendo el pueblo. El cuarto es esta gran palabra patética: Con cuatro golpes de campanas—, supe que ya no serían distintas mis mañanas. El quinto, de eficacia menos apresurada, dice la correlación de los hombres y la inseguridad o pobreza de cada

ha sido hallado en el Archivo de la provincia de Salta. Por otra parte, el doctor Ravignani es un guía segurísimo en todo lo atinente al conocimiento de las sesiones del Congreso de 1824, pues merced a una investigación perseverante, logró dar con las Actas de las sesiones públicas, que faltaban, y con las Actas secretas. Agréguese a ello los documentos impresos y manuscritos (muchos de ellos desconocidos) que ha utilizado y se tendrá una idea acerca del valor que encierra esta obra.

yo: Lo ajeno y lo propio—de lo que he vivido. Escribí de líneas, pero la integridad de algunas composiciones—La oda descalza, el Poema de la niña velazqueña, las dos Veletas, la Elegía para un pueblo que perdió sus orillas, el Poema del almacén—es tan fina y agradable como sus partes. Dos mitos ,dos reverencias volvedoras, las de El imaginero. Una es el mar, el no mirado mar soñado y encariñado desde nuestro polvoriento hinterland del oeste—Liniers, Urquiza—; otra es la costumbre, con las vivencias que por ella están gobernadas: la tarde, el amistoso amor, la luna en el hueco.—J. L. B.

Arlequin, por PABLO ROJAS PAZ. (Agencia Mundial de Librería. Buenos Aires, 1923.)

Con su tercer libro, Rojas Paz viene a confirmar las características que singularizan su valiosa personalidad en el cuadro general de los nuevos valores argentinos. Desde Paisajes y meditaciones hasta Arlequín, pasando por La metáfora y el mundo, la obra de este joven poeta-ensayista traza una misma línea de sentido ascendente. Pues todos sus libros están regidos por idéntico ritmo. Poseen unidad indivisible. Son como jalones fraternos de una misma trayectoria hacia una meta única, con altura de firmamento.

Arlequin va más allá que sus hermanos anteriores. Posee una más cernida riqueza ideológica. Y el estilo, sin perder su línea clara, su peculiar limpidez, se nos muestra más abundante en matices expresivos.

Ahora bien, ¿por qué este título, por qué Rojas Paz ha puesto bajo la advocación de Arlequín las páginas monocromas de este volumen? Pese al ingenioso prefacio en que intenta justificarlo, sus razones no logran persuadirnos. Dada la innegable unidad de este libro, que ya he indicado, la personalidad, y aun la prosa de Rojas Paz, no puede aceptarse que se hallen compuestas por trozos de distinta forma o color. Todos, por el contrario, poseen, a mi juicio, el mismo tono. La fantasía, como el traje de Arleqín, podrá estar constituída por dádivas del más diverso origen, pero bastarían leer unas páginas de Rojas Paz para aseverar que su prosa es unicroma y el tono expresivo monocorde. En su misma limitación alcanza su belleza y su eficiencia.

Actitud humilde la de Rojas Paz ante el mundo exterior. No trata de dominar imperativamente las cosas, las ideas, los espectáculos emotivos. Más bien se prosterna ante ellos para descubrir mejor su íntima esencia. "El artista-escribe-ha sido siempre el hombre humilde que ha creído en la eficacia de las pequeñas cosas. La belleza es el equilibrio armónico de los detalles. El hombre de arte es sobrio pero eficaz." Tal actitud comporta una intención elogiosa, dignificadora y delicadamente interpretativa que llega hasta el franciscanismo cordial. Por ello, Rojas Paz, mirado desde su ángulo filosófico, pudiera considerarse como un hilozoísta, teniendo en cuenta el amor cósmico de que aparece traspasado por las cosas menudas del universo, aspirando a identificarse con ellas en una comunión matinal, como si acabara de descubrirlas. El mismo nos lo dice con diferentes palabras: "El mundo-escribe-tiene para mí la virtud de una hermosa canción que se escucha por primera vez. Elogié cuanto me rodea porque en todo advertía una iniciación de futuro."

Lirismo y criticismo son elementos que van reunidos en sus prosas, formando una armónica pareja. Algunas de sus pequeñas meditaciones son como delicados poemas en prosa. Otras, agudos diseños criticistas.

No resultaria fácil establecer la filiación de su módulo en el cuadro literario del continente americano. Dudo que ese tono lírico, tierno y recatado, tenga antecedentes inmediatos. Sin embargo, algunas veces su manera pudiera recordar la de Rodó en los Motivos de Proteo y, por ende, la de dos númenes del pensador uruguayo: Renán y Emerson.

Divídise Arlequin en tres partes: "Ensayos y elogios", "Cuentos" y dos ensayos finales de mayor extensión: "Expediciones espirituales" e "Invitación al clasicismo". Pero, en rigor, pese a estas subdivisiones y apartados, insistimos en que todas las prosas poseen análogo carácter y adoptan el mismo ritmo. Las menos difusas suelen ser las mejor logradas; por ejemplo: "La elegía de la manzana" y "El trabajo futuro". En ellas, el estilo peculiar del autor, hecho de cláusulas breves y frases entre sentencias y líricas, alcanza sus mejores aciertos.

Mas, permitasenos la insinuación de un leve reparo: hay en la fórmula estilística de Rojas Paz un engaño frecuente: por su aire sobrio de períodos cortos, podado voluntariamente del flato elo-

cuente, parece, a primera vista, un estilo ajustado y estricto, pero observándolo con detención comprobamos cuán frecuentemente peca de prolijo o vagoroso. Se diría que al autor se enreda paradójicamente en su aparente simplicidad. Su prosa peca de una cierta fraseología. No porque las frases se prologuen en enroscamientos inacabables, según la retórica del siglo pasado, sino porque éstas se deshacen en círculos concéntricos que casi nunca acaban de cerrarse sobre un punto preciso.

Con todo, la utilización de esta manera le lleva en ocasiones al hallazgo de ciertas fórmulas concisas, de relieve apodíctico. Singularmente abundantes en ellas son las páginas finales de Arlequín intituladas "Invitación al clasicismo". Páginas que equivalen a una especie de arte poética contemporánea y marcan una reacción contra los extremismos de las teorías líricas más recientes. De ahí su postulado que reza: "la expresión poética no es imagen sino canto". Frase verídica hasta cierto punto, cuando se refiera a una poesía recitativa y anecdótica, mas no a una poesía de tendencia pura, que pueda eximirse de halagar el sentido auditivo. Otras muchas frases y apotegmas contiene este ensayo, análogamente impugnables o fácilmente reversibles. Detallarlas especificando su alcance, haría rebasar el límite de esta nota. Señalaremos únicamente la contradicción en que incurre al evaluar la metáfora, negando su eficiencia. ¿Por qué esta condenación, después que Rojas Paz en numerosas páginas de Arlequín ha acertado a servirse de ella muy holgadamente?-Guillermo de Torre.



NOTAS

UN EMBAJADOR INTELECTUAL.—RAMIRO DE MAEZTU

Antes que Don Ramiro de Maeztu pise Buenos Aires, investido con el cargo de Embajador y Ministro Plenipotenciario en nuestro país que acaba de conferirle el gobierno español, queremos anticiparnos a saludar jubilosamente su llegada. Pero no se crea que esta salutación nuestra es un mero cumplido protocolario o una simple muestra de alborozada adhesión intelectual a la personalidad del autor de Don Quijote, don Juan y la Celestina.

Nuestros propósitos van más allá. Con todo respeto, y sin vulnerar ninguna susceptibilidad, hemos de hacer algunas consideraciones, franca y lealmente formuladas, sobre la situación en que permanecía esta Embajada. El acertado nombramiento de Ramiro de Maeztu viene a resolver felizmente las espinosas dificultades planteadas en la representación oficial de España, tras la retirada del duque de Amalfi. En efecto, como se recordará, las circunstancias que concurrieron en la destitución del mencionado Embajador, habían hecho este cargo poco grato, convirtiendo en difícil y comprometida lo que antes fuera una apacible misión ritualmente social y de cancillería. La duple personalidad que coexistía en el señor duque de Amalfi, su espíritu de literato ásperamente tradicionalista-y aun con infulas de reaccionario militante-y su personalidad oficial-que le obligaba a actitudes discretas-no supieron llegar a acordarse tranquilamente. Prevaleció en él el hombre de opiniones vehementes y actuación apasionada, sobreponiéndose al funcionario imparcial; y, como consecuencia de ello, salió malparado en los conflictos que su actitud extremista le acarreó.

Esta dualidad de personalidades—la intelectual y la diplomática—que ahora concurrirán asimismo en el señor Maeztu, ¿serán origi-

narias también de algún conflicto? No: desde ahora podemos responder negativamente a esa interrogación que algunos se habrán formulado tácitamente y que no vacilamos en hacer pública para anularla y disipar hasta el último recelo. El caso es completamente diferente. Maeztu es un espíritu dotado de alta ponderación, capaz de hacer frente a todos los problemas, resolviéndolos con mesura y talento.

Nos mueve a estas aseveraciones el conocimiento cabal que poseemos de su personalidad y de su carácter, nada extraños tampoco para el público. Colaborador el señor Maeztu de uno de nuestros principales diarios, su personalidad es vastamente conocida del público argentino, seguidor paso a paso de su labor, desde hace muchos años; y en rigor pudiéramos excusarnos todo intento de presentación. Limitémonos a recordar que Ramiro de Maeztu es una de las figuras capitales de la generación de 1898, una de las personalidades más poderosas de ese período, uno de los escritores que en unión de Azorín, Baroja, Valle-Inclán, Benavente, etc., forman la cabeza de un Renacimiento y originan el esplendor actual de las letras españolas.

Avezado al manejo de las ideas, templado en las luchas polémicas, Ramiro de Maeztu se ha mantenido siempre en primer plano. Sus artículos-enviados desde distintos puntos de Europa, especialmente desde Inglaterra y Alemania, donde residió largos años-han sido, en un tiempo, el claro ventanal por donde han penetrado en España y América las ideas más características de este siglo en todos los órdenes de la cultura. "Periodista de ideas", se le ha llamado en justicia y con calificación sobria que no necesita de adjetivos para ser enaltecedora. Su obra principal, en efecto, se halla difundida en colecciones de periódicos con una prodigalidad inagotable. Recordamos haber oído de sus labios, en una ocasión, que la suma de sus artículos daría fácilmente material para una cincuentena de volúmenes. Sus libros publicados hasta la fecha-Hacia otra España, La crisis del humanismo (cuyo texto primitivo apareció en inglés), y Don Quijote, don Juan y la Celestina-no son, pues, más que un exponente muy parcial de su varia y fertilisima labor.

Dentro de ella, Maeztu que, como hemos escrito, permanece atento a los espectáculos políticos e ideológicos del mundo entero, no ha dejado nunca de encarar con especial predilección aquellos problemas de la misma índole atañederos al continente americano. Por consi-

guiente, dada su experiencia, Maeztu, desde su nuevo cargo, puede hacer mucho por orientar las relaciones de España y la Argentina en un sentido eficaz y trascendente. Hombre de realidades, no ha de detenerse en meras disquisiciones formularias. Así, al afirmar la supremacía de los valores culturales españoles sobre los económicos en las relaciones de España con la Argentina, ya ha ratificado empero la importancia de estos últimos al declarar paladinamente, días después de su nombramiento: "Sin una fuerte realidad económica el hispanoamericanismo sería una sombra".

Sostenedor del fracaso del liberalismo, del individualismo y de las instituciones democráticas, desde el final de la guerra, Ramiro de Maeztu fué el primer intelectual español que, a raíz de producirse el golpe de Estado en septiembre 1923, púsose rápida y entusiasticamente al lado del Directorio militar. Fué el primero y aun diríamos que el único español intelectual de autoridad y prestigio que encontrando en el nuevo régimen una confirmación práctica de sus teorías le manifestó inmediatamente su adhesión, laborando por insuflarle una ideología. Actitud que Maeztu ha mantenido empecinadamente, sin miedo a disociarse de grupos intelectuales a los que siempre permaneció vinculado, como lo corrobora últimamente su salida de El Sol y su paso al periódico gubernativo de Madrid, La Nación.

Era, pues, lógico y esperado que el gobierno de Primo de Rivera le manifestase su recíproca confianza confiándole un cargo diplomático de máxima categoría y prescindiendo de que el señor Maeztu no perteneciese a la carrera. He ahí un hecho que debemos subrayar finalmente con el trazo grueso de las aprobaciones.

La provisión de cargos diplomáticos se ha hecho siempre en España con individuos pertenecientes a la "carrera" y dentro de un escalafón riguroso. Cuando, excepcionalmente, se rompía esta norma, era sólo para favorecer a algún político de falso relumbrón. Pero nunca había recaído tal clase de nombramientos libres en un intelectual, en un simple escritor. A Primo de Rivera corresponde esta reforma que no vacilamos en calificar de beneficiosa. Sería de desear que la excepción presente se hiciese habitual y aun que se convirtiese en regla. Tal sería la única fórmula de reintegrar al cuerpo diplomático su pasado esplendor. Diplomacia e inteligencia son dotes gemelas. Ningún representante más adecuado de un país en el extranjero que un intelectual de alto fuste. América, en este punto, viene dando, desde

hace años, un buen ejemplo al viejo mundo. No poco del crédito intelectual que gozan varios países americanos—y en especial la Argentina y Méjico—se debe al acierto con que han sabido escoger entre el gremio intelectual algunas figuras prestigiosas para el desempeño de las funciones diplomáticas y consulares.

España, al parecer, se dispone a seguir estas normas. Fuera conveniente que esta tendencia a tener en cuenta los valores intelectuales para la provisión de los cargos diplomáticos y consulares se ratificase en lo sucesivo, cuando se emprendan las reformas de que tan necesitados se hallan ambos cuerpos. La actuación de Maeztu, el éxito que ha de acompañar su labor en nuestra Embajada, marcarán, en este sentido, un precedente y un ejemplo decisivo. Estamos seguro de ello.

LA REVISTA "NOSOTROS".

Acaba de cumplir veinte años de edad este órgano de publicidad intelectual. No es necesario mentar acá el papel que Nosotros ha desempeñado en la evolución de la ciudad de Buenos Aires. Es por ello que debemos dedicarle algunas líneas que dejen constancia de este hecho importante, fuera de toda bandería. Los veinte años de Nosotros, con dos hechos bien distintos: con una edición doble y extraordinaria de la revista y un banquete al que asistieron numerosas personas. El número de la revista está constituído por un recuento de veinte años de vida literaria porteña, hecha por varios escritores desde diversos puntos de vista. El primer artículo, escrito por Giusti, "Veinte años de vida", son recuerdos y divagaciones acerca de episodios y personas ligados a la existencia de la revista. ¿Quién encontró nombre a la publicación? Su autor fué Alberto Gerchunoff, título discutido, que costó algún trabajo imponer a la incomprensión o a la malicia. "Con decir que hubo personas graves que le supusieron la ostentosa afirmación de sus directores en pareja". ¿Quiénes hicieron el primer número? Figuraba, en primer término, una "Introducción a Nosotros", de Rubén Darío. Luego dos trabajos de Francisco Copello, quien fué uno de los animadores de la patriada literaria. Becher, tan reacio a escribir, imitaba una hábil hagiografía medieval. Chiappori publicaría el primer capítulo de su libro Borderland y Más y Pi el primer capítulo de su libro sobre Almafuerte,

en preparación. En lo que se refiere a poesía, en el primer número de la revista harían su aparición Enrique Bauchs y Evar Méndez. Giusti se detiene acá en recordar estos comienzos y da su opinión respecto de la obra que cada uno de estos hombres ha podido realizar. Se detiene un instante a considerar en el número aniversario la situación especial de Evar Méndez, que actualmente ha reñido con Nosotros desde las páginas de Martín Fierro.

¿Cuál ha sido la norma de conducta de los directores de Nosotros? Ellos mismos lo dicen: "juntar en nuestras páginas las viejas firmas consagradas con las nuevas conocidas y con aquellas de las que surgen o han de surgir." Propósito que han mantenido firmemente, rechazando los argumentos y desdeñando los halagos y hasta las amenazas con que se pretendió en más de una ocasión atraer la prédica de la revista hacia esta o aquella causa.

Y para que sea más claro, veamos cómo ellos mismos se definen justamente: "Quisimos agrupar; no dividir. No nos hagamos ilusiones. Los que nos jactamos de intelectuales en América formamos todavía un círculo demasiado reducido, estrechado por la indiferencia cuando no hostilidad del ambiente, para que nos peleemos a muerte sobre si hemos de decir galopar o beber horizontes." La situación es clara; bien es verdad que se podría argüir que la actividad literaria actual es superior, indudablemente, a la de hace veinte años. Y es natural que las cosas hayan cambiado. No podían existir rivalidades literarias en épocas en que el ambiente era atestiguado por figuras numéricamente escasas. Pero esto no tiene importancia. Un lord inglés, cuyo nombre no recordamos, decía que "un hombre, por más que haga, no hace sino cumplir con su deber". Y Nosotros ha cumplido hasta ahora y esperamos que lo seguirá cumpliendo.



NOTAS DE ARTE

SANTIAGO JOSÉ CHIÉRICO.—Su labor estética.

Santiago José Chiérico, escultor bien conocido ya por el público concurrente al Salón del Retiro, viene realizando en forma concienzuda, sin apresuramientos, su obra seria, meditada, ajena a las gesticulaciones, poses y malabarismos en que se traduce la desorientación actual.

Mientras muchos de sus colegas van dando tumbos y tanteos en procura de una intrascendente perfectibilidad formal, mientras se afanan en la búsqueda de absurdos maridajes entre las tendencias modernas y las escuelas arcaicas, él observa y estudia empeñosamente el espectáculo eterno y siempre renovado del alma humana que anima la forma.

La obra de Chiérico es la síntesis de un laborioso trabajo intelectual. Agudo psicólogo que sabe penetrar con mirada escrutadora y también paternal en el corazón de las criaturas humanas, escudriña hasta en sus menores atisbos la fugacidad expresiva de los sentimientos sutiles, en busca de la causa determinante. Y así va descubriendo, paulatinamente, las gradaciones de la emoción, hasta que ésta culmina en una exteriorización expresiva. Ha llegado, entonces, el momento de la fijación plástica del motivo. Pero es menester que esta realización no se reduzca a la mera sorpresa de una objetividad instantánea. Es preciso que la obra revele a los ojos observadores todo el proceso subjetivo anterior a la manifestación externa, como en un acumulamiento, o mejor, superposición de planos mentales y afectivos.

Sabido es que existe una receta de carácter anatómico para la expresión de todos los estados espirituales, así sean los más fugaces

ARTE

y sutiles. Corresponde a cada uno de ellos un fenómeno muscular reflejo. Dominado por el artista el recetario de estos fenómenos anatómicos concomitantes, es tarea simple para él la traducción plástica del sentimiento en su manifestación instantánea. Ah, pero que no se busque más, que no se trate de penetrar más allá de esta estereotipia del gesto revelador; la obra no dirá nada más.

Esta fijación fotográfica de un fugaz instante espiritual, parece ser toda la aspiración estética de la mayor parte de nuestros escultores. Nos referimos a los que tienen alguna inquietud estética en lo que atañe al significado de la obra, porque los hay también que tienen, como única preocupación, la de ubicar su obra en los límites de alguna escuela o tendencia al uso. Problemas de técnica: he ahí todo el ideal artístico que les obsesiona. ¿No revela la mezquindad de estas preocupaciones una lamentable pobreza espiritual? ¿Es que acaso sea lícito mutilar la emoción subalternizándola en aras de la perfección formal? No; la obra de arte está llamada a más altos y nobles destinos; su función es más digna que la de sugerir la impecabilidad técnica del artista. La perfección formal tiene, desde luego, una importancia indiscutible en la obra de arte, pero esta importancia es secundaria en relación a su significado, vale decir, al problema psicológico que interpreta y expresa. Así lo considera Chiérico, y le asigna a cada elemento su trascendencia exacta. Y es también de acuerdo con esta visión sin estrabismos de los valores estéticos, que realiza su producción artística. Su fuente de inspiración está en la complejidad desconcertante del corazón humano, voluble, instable, contradictorio en los sentimientos y emociones que pueblan su cosmos subjetivo. Su mirada comprensiva, llena de profunda simpatía humana, llega hasta el venero intimo de las voliciones afectivas. Y al traducir plásticamente las conclusiones a que le llevara su incursión psicológica, imprime a su obra, en una difícil concreción de síntesis, las sucesivas etapas del proceso espiritual, fuente de su inspiración.

Y aun más: si contradictorio es en sí mismo, en su unidad individual el corazón humano, mas vario y cambiante se torna si se le observa en distintos individuos, reaccionando a impulsos de un mismo estímulo afectivo. Las múltiples fases de los sentimientos primarios, placer y dolor, adquieren diversas exteriorizaciones en todos los seres, a influjo de factores intrínsecos de educación, raza temperamento. . Y este fenómeno común y diverso, plantea para Chiéramento. . Y este fenómeno común y diverso, plantea para Chiéramento.

rico un nuevo problema: la universalización de los sentimientos. Y le asalta, entonces, la aspiración vehemente de compenetrarse de la expansión total del espíritu humano, para obtener una visión que le permita reunir, en una unidad sintética, la variedad multiforme de las expresiones. ¿Cómo lograrlo? Allí está la fórmula de Bergson, filósofo que ha influído quizá decisivamente en la formación de su personalidad artística: "la comunión amorosa", que al agudizar la intuición, permite columbrar la presencia de las causas que generan las fuerzas espirituales.

El cumplimiento de semejante postulado de estética demanda, desde luego, una labor intensa. Sus frutos... ¿responden siempre a la concepción mental del artista? Chiérico reconoce a veces que la obra es insuficiente frente a la magnitud de la concepción. Insiste, sin embargo, en el motivo, tesoneramente, hasta que la expresión plástica iguala a la realización subjetiva. Y entonces, quizá en el deseo de traducir el proceso de la gestación espiritual, o por temor de abandonar su obra seria y meditada a la observación superficial de los unos y a la incomprensión de los más, intitula sus obras con una leyenda que traduce la armonía de la ideación generadora: el impulso creador sumado a la intuición poética. No queremos analizar el grado de legitimidad de este procedimiento. Lo que más nos interesa es la obra de Chiérico, su obra en el instante mismo de ser realizada, de perfecta armonía con la concepción espiritual.

El artista no puede permanecer indiferente a los apremiantes reclamos filosóficos. Es menester que penetre seriamente en el problema de la función suprema del arte: expresar. Es menester que recuerde que en cierto modo es responsable del destino espiritual de su siglo.

Chiérico tiene la noción exacta de su responsabilidad. Es un artista, y un artista honrado. Enemigo del triunfo fácil, rehuye el elogio que cristaliza y la publicidad que desorienta. Las recompensas que ha obtenido no han logrado imponer tregua alguna a su inquietud. Trabaja, estudia, penetra, castiga su técnica y alimenta su espíritu en una constante y empeñosa búsqueda de sí mismo. De poco tiempo data la surgencia de su personalidad artística. Su labor meditada y austera le reserva, sin duda, grandes y merecidos triunfos.— Alberto Larrán de Vere.