



SINTEISIS

DIRECTOR:

MARTIN S. NOEL

SUMARIO:

Pigmalión o el secreto de las Artes . . .	E. GÓMEZ DE BAQUERO (Andrenio).
Spengler y el socialismo	LEÓN DUJOVNE.
Campo	LUIS L. FRANCO.
Paralelismos entre Picasso y Ramón . . .	GUILLERMO DE TORRE.
La esencia del arte negro	ILDEFONSO PEREDA VALDEZ.
Piadosa mentira	EDUARDO VACCARO.
Apuntes críticos	RICARDO R. CAILLET-BOIS.
Ernesto de la Cárcova	MARTÍN S. NOEL.

Bibliografía, Notas y Notas de Arte.



AÑO I FEBRERO DE 1928 N.º 9

PRECIO: \$ 1.-
EL EJEMPLAR:

4525

COMPAÑIA IMPRESORA ARGENTINA
ALSINA 2049 — BUENOS AIRES



SINTEISIS

DIRECTOR:

MARTIN S. NOEL

SUMARIO:

Pigmalión o el secreto de las Artes . . .	E. GÓMEZ DE BAQUERO (Andrenio).
Spengler y el socialismo	LEÓN DUJOVNE.
Campo	LUIS L. FRANCO.
Paralelismos entre Picasso y Ramón . . .	GUILLELMO DE TORRE.
La esencia del arte negro	ILDEFONSO PEREDA VALDEZ.
Piadosa mentira	EDUARDO VACCARO.
Apuntes críticos	RICARDO R. CAILLET-BOIS.
Ernesto de la Cárcova	MARTÍN S. NOEL.

Bibliografía, Notas y Notas de Arte.



PRECIO: \$ 1.- "1/2.
EL EJEMPLAR: . . .

4525

COMPANÍA IMPRESORA ARGENTINA
Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

AÑO I FEBRERO DE 1928 N° 9

R. Patensky

SINTEJIS

SINTE SIS

ARTES CIENCIAS Y LETRAS



AÑO I

Nº. 9

BUENOS AIRES, ENERO DE 1928

FEBRERO

DIRECTOR:

MARTIN S. NOEL

SECRETARIO GENERAL:

HECTOR G. RAMOS MEJIA

CONSEJO DIRECTIVO:

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

Carlos Ibaguren **** Guillermo de Torre **** Arturo Capdevila

Jorge Luis Borges

ORNAMENTADOR:

RODOLFO FRANCO

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

Concesionarios exclusivos para la venta y suscripciones:

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

RIVADAVIA, 1573
BUENOS AIRES

25 DE MAYO, 577
MONTEVIDEO

E. GOMEZ DE BAQUERO
(ANDRENIO)

PIGMALIÓN
O EL SECRETO
DE LAS ARTES

I



V OY a contar un cuento antiguo y a sacar de él algunas reflexiones acerca de las Bellas Artes, como de las fábulas esópicas se saca una moraleja una lección de conducta, sólo que mi cuento no es de animales, sino de hombres y dioses, que eran para los griegos, una especie de superhombres, de hombres más hermosos y más fuertes. Vamos a dar un paseo por un país muy interesante, como es el de las Bellas Artes, llevando por *cicerone* a un mito griego.

No intento dar una lección de Estética a estilo de profesor alemán. Antes bien volver por el camino de una alegoría clara y luminosa, mediterránea, como las obras del genio griego, a la primitiva sencillez de los componentes y las emociones artísticas.

La Estética es una ciencia oscura, llena de disputas y contradicciones. El arte, tan claro en sus creaciones, tan comprensible para los ojos o para los oídos, ayudados de la imaginación, se torna oscuro y misterioso para la razón cuando le pregunta sus razones. Es natural que suceda esto, porque el arte es intuición, creación, expresión concreta, y

al ser trasladado a la región de los conceptos, se le lleva a un país que no es el suyo y donde se habla otro idioma. La claridad de la intuición es una luz que disminuye cuando se coloca sobre ella el fanal o la pantalla de los conceptos, de las definiciones, del aparato lógico.

La historia o el cuento de Pígmalión, del Pígmalión que nos interesa, porque hay dos en el mundo de la leyenda, es un mito. Este mito me parece que tiene virtualidad o eficacia para servirnos como una figura alegórica de lo que es el Arte, y de la índole de sus emociones. Es la *empresa* o el *emblema* del Arte, en el sentido en que está tomada la palabra empresa en el libro español famoso de Saavedra Fajardo: *Las empresas políticas o ideas de un príncipe político cristiano*.

Cada capítulo, donde se señala una cualidad del príncipe o se le da un consejo, lleva un lema, una sentencia o divisa que es la *empresa* y una viñeta alusiva a la sentencia que es también la empresa, figurada gráficamente. Debo hacer una aclaración: al decir que el cuento de Pígmalión es la empresa del Arte, no quiero decir, en modo alguno, que los griegos le fabricaron ex profeso como una alegoría o fábula simbólica de la Estética. Al elegirle en el rico Museo de las fábulas antiguas, hacemos lo que Saavedra Fajardo con las sentencias que elige y las viñetas que pone en su libro; escogemos un símbolo que nos parece apropiado, y que por solicitar la atención con sus formas corpóreas, puede ayudar a la comprensión de lo abstracto. Como el Arte es intuición, expresión concreta, tratamos de aproximarnos a él y de comulgar con sus ocultas esencias por medio de otra intuición, de una pequeña obra de Arte, que eso es la fábula.

No sé si esto será tan claro como desearía que fuese. Em-

pleando una comparación muy sencilla, pero quizá menos el siglo XVIII se publicaron muchos diccionarios y compendios de Mitología, porque, como estaban de moda las literaturas clásicas, abundaban las alusiones a los personajes mitológicos, y toda persona que quisiera pasar por instruída necesitaba tener conocimientos de ellos, hasta para la conversación. Algunos de esos diccionarios se llaman Diccionarios de la Fábula.

Las palabras son como voces donde la cultura va metiendo diversas significaciones. La significación primitiva de una palabra puede quedar tapada o cubierta por un significado nuevo. La significación general de una palabra puede convertirse después en una significación específica o particular. Es como si se le pusiera un apellido. Esto ha exacta, vamos a valernos de la historia de Pígmalión como de uno de los trofeos o alegorías de las Letras, de las Armas, de la Industria, del Comercio o del Trabajo, en que se dibujan o esculpen ciertos atributos significativos de esas actividades, sólo que en nuestro caso no vamos a presentar meros atributos, sino seres con apariencia viviente, personajes de una historia de ficción, de un cuento o leyenda que serán más atractivos que los atributos, porque entre ellos hay acción y representan un pequeño drama.

II

La leyenda de Pígmalión es un mito. Esta palabra no es misteriosa y arcana. Mito en griego significa fábula. En pasado con la palabra mito. Hoy se aplica especialmente a las fábulas de animales derivadas de las de Esopo y Fedro, legendario o histórico. No llamamos mitos generalmente a ciertas fábulas alegóricas que tienen un sentido religioso,

o de los apólogos orientales, ni tampoco a los cuentos de niños, aunque entre ellos hay antiguos mitos religiosos que, al envejecer, se han convertido en juguetes de la infancia.

Los mitos propiamente dichos son fábulas antropomórficas, es decir, fábulas en que intervienen figuras humanas, hombres y dioses y semidioses que tienen también figuras de hombres. Cuando las religiones dicen que los dioses han creado a los hombres a su imagen y semejanza, dicen una verdad histórica invertida, vuelta del revés. Los hombres han creado a los dioses a la imagen y semejanza, porque la forma y los caracteres humanos les parecían lo más elevado, lo más bello y principal, tanto es así que hasta los dioses monstruosos, los dioses zoológicos o animales y después los dioses inmateriales, que concibe la abstracción teológica, tienen siempre pasiones o sentimientos de hombres, rasgos humanos.

La mitología por excelencia es la griega, el conjunto de las fábulas religiosas de Grecia, porque los griegos fueron el pueblo que ha inventado más bellas fábulas.

Los griegos fueron un pueblo sano, fuerte y bello, dotado de una gran imaginación, pueblo que llevó más lejos y más alto que otro alguno la divinización del hombre. Esto es lo que se llama el antropomorfismo o el sentido antropomórfico de los griegos, el señorío y predominio de la forma humana. Fueron el pueblo más intensa y más ricamente humano, y si alguna vez se ha realizado en un conjunto colectivo, en su sociedad, el tipo del superhombre de Nietzsche, fué allí. Sus dioses eran hombres más fuertes y más hermosos que los hombres vulgares. Grecia sintió y produjo todo lo humano en carne y espíritu: la belleza, el heroísmo, la fuerza física, la fuerza moral y la verdad. Es la flor de la humanidad. Allí se da todo: Platón

y Aspasia, Leónidas y Alcibíades, Fidias y los vencedores en los Juegos olímpicos. Fueron los griegos el pueblo intuitivo y artístico por excelencia. El legado que dejaron a los hombres es la mejor herencia de la humanidad. Les debemos el sentido de la belleza, el origen de la ciencia, los vuelos de la filosofía, el amor a la verdad, la piedad y la justicia, el sentido de universalidad. Ellos educaron o civilizaron a la dura tribu del Lacio, al pueblo de labriegos guerreros que extendió el nombre y el poder de Roma por el mundo conocido. El imperio romano es la realización práctica del helenismo, que fué una expresión griega y en algún sentido un ideal griego.

III

En las leyendas clásicas hay dos Pigmaliões. Los llamaremos, para distinguirlos, el Pigmalião de la *Eneida* y el de la *Metamorfosis*, el de Virgilio y el de Ovidio, aludiendo a las obras maestras que han consagrado estas figuras. El Pigmalião de la *Eneida* es tirio. Era hermano de Dido y asesinó a su cuñado Siqueo para apoderarse de sus tesoros, con lo cual dió origen a la fundación de Cartago. Dido, como se cuenta en el libro primero de la *Eneida*, huye con los tesoros robados por el fratricida y compra a los ribereños de la costa de Africa, donde había de alzarse la rival de Roma, el terreno que pueda encerrar una piel de toro. Dividida la piel en estrechas tiras, abarca un solar suficiente para la ciudad. Este Pigmalião tirio no es el nuestro. No es el Pigmalião artista.

Nuestro Pigmalião es el de Ovidio, el de la *Metamorfosis* o transformaciones, dicho en castellano. En este bello poema mitológico, donde están engarzadas en hermosos

versos muchas de las fábulas divinas y heroicas de Grecia, cuenta Ovidio, en el libro X, la fábula amatoria de Pigmalión.

Era de Chipre, la isla de Venus. Pigmalión no había querido casarse. No se fiaba de las mujeres. Ovidio, al expresar su estado de ánimo emplea palabras que parecen de un misógino y no de un doctor en amores. "Testigo de los furiosos criminales y escandalizado de los vicios sin número que degradan el corazón de las mujeres, Pigmalión vivía libre, sin esposa. Largo tiempo su tálamo permaneció solitario." Estas expresiones, tan poco lisonjeras para las mujeres de Chipre, tienen una clara explicación histórica. Ovidio vivía en una época de gran corrupción de costumbres. El mismo había escrito en su *Ars amandi* el breviario de la corrupción romana. Muchos romanos, asustados por el lujo, la frivolidad, las intrigas y las pasiones frecuentes en las damas de la aristocracia romana del tiempo de Augusto, no se casaban y preferían vivir con libertas. A consecuencia de esta crisis del matrimonio, se dictaron, entre otras leyes moralizadoras que recuerda la historia del derecho romano, las leyes llamadas Julia y Papia Poppea, que eran leyes contra los solteros y los casados sin hijos, a quienes los romanos llamaban *orbi*. Aquellas leyes estimulaban al matrimonio y a la fecundidad, concediendo ventajas honoríficas a los padres y aun a las madres de familia y restringiendo la capacidad hereditaria de los solteros y de los que no tenían hijos. Ovidio, que escribía en este ambiente, atribuye a Pigmalión los sentimientos de un romano de las clases elevadas, en la época de Augusto.

Pero Pigmalión no era enemigo de la mujer. Lejos de esto, la imagen de la mujer ideal le obsesiona. Era un gran escultor y quiso hacerse una mujer a la medida de su gusto.

La hizo de marfil y su arte logró darle "una forma tan bella como jamás mujer la recibió de la Naturaleza". Parecía viva. Diríase que respiraba y que un sentimiento de pudor la mantenía quieta. Pigmalión se enamoró de su estatua. Dudaba si era un imagen de marfil o un cuerpo vivo. La hablaba, la acariciaba, la adornaba con galas. Vistióla de suntuosas estofas, la puso sortijas en los dedos, áureos anillos en las orejas, soberbios collares en el cuello. La llevaba regalos como a una novia.

Llegaron las fiestas de Venus. Todo Chipre celebraba la famosa solemnidad. Caían bajo el cuchillo del sacrificador, blancas novillas con los cuernos dorados. Pigmalión hizo su ofrenda en el altar de Venus y formuló su plegaria: "Grandes dioses—dijo—, si todo lo podéis, dadme una esposa según mi corazón." No se atrevía a pedir que la esposa fuera la estatua de marfil. Acaso creía moderadamente en los milagros y aquél le parecía difícil, pero añadió: "que se parezca a la doncella de marfil". Venus le escuchó y, como feliz presagio, la llama del sacrificio elevó tres veces por el aire su lengua de fuego.

Corrió Pigmalión hacia el objeto de su amor. Besó a la estatua y le pareció que los labios de la escultura estaban tibios y que el cuerpo palpitaba. Pigmalión dudaba, temía engañarse. Mas el milagro del amor se cumple: la doncella de marfil se sonroja al sentirse acariciada, abre los ojos y ve a un tiempo la luz y a su amante. Pigmalión se casó con la estatua, convertida en mujer mortal, y de este himeneo, obra de la diosa, tuvo un hijo, Paphos, que dió el nombre a la isla.

Así cuenta Ovidio, en bellos versos latinos, esmaltados de imágenes, el mito de Pigmalión. No dice si Galatea, la estatua-mujer, fué la esposa perfecta soñada por el escultor.

No conviene prolongar demasiado las lindas historias de amor. Cuando la ilusión ha conseguido el objeto que apetecía es prudente ponerlas fin, por miedo a tener que escribir después el capítulo de la ilusión y el capítulo de la posesión, el capítulo del desengaño.

Puesto que Ovidio no lo dice, no hemos de averiguarlo tampoco nosotros, pues la felicidad conyugal de Pigmalión y Galatea no nos interesa mayormente y lo que ahora nos atrae en aquel mito es el simbolismo artístico que puede ofrecernos, no porque deliberadamente lo pusieran en él los griegos, sino por las interpretaciones que nos sugiera esa bella fábula al tomarla por guía.

Al hacerlo así, prolongamos por un instante la vida de un mito antiguo. Hacemos otra vía de tradición que consiste no en repetir las leyendas sino en refundirlas, poniendo en ellas nuevas alegorías, nuevos pensamientos y emociones. La elaboración tradicional es como una semántica en gran escala. Semántica llaman a aquella parte de la ciencia del lenguaje que trata de los cambios de significación de las palabras. Aquí estamos dando nueva significación a una leyenda.

IV

Vamos a analizar las partes o los momentos del mito de Pigmalión. El primero de estos momentos es la creación de la estatua. El segundo el amor que siente el escultor por su obra y el esfuerzo para animarla y convertirla en cosa viva, en mujer. El tercero es el himeneo con la estatua ya trocada en mujer y la fecundidad del enlace. Cada uno de estos momentos da ocasión para un comentario acerca de las Bellas Artes.

Pigmalión crea su estatua y la da una forma "tan bella como jamás mujer la recibió de la Naturaleza", según nos dice el poeta. Ya tenemos aquí la idea central de las Bellas Artes, la idea de la Belleza. Para caracterizar a estas Artes las llamamos Bellas. Su teoría, doctrina o filosofía general: la Estética, pasa por ser la Ciencia de la Belleza. Pero ¿qué es la Belleza? Aquí entran la confusión y la disputa. Parece que en el mundo de las ideas hay preguntas a las cuales nunca se dará contestación satisfactoria. ¿Qué es la verdad?, cuentan que preguntó Pilatos en el Pretorio, con su escepticismo de romano. Puede que fuera pragmatista. ¿Qué es la Belleza?, se han preguntado los estéticos, y han respondido muchas cosas ingeniosas, elevadas y que tenían a veces su belleza poética o lógica, pero esas fórmulas o definiciones no nos han hecho adelantar mucho en la comprensión del misterio de la Belleza. Decía Juan Pablo Richter que las definiciones de lo cómico eran todas cómicas. Ocurre algo parecido con todos los conceptos estéticos. No son necesariamente cómicos, pero son insuficientes frente a los fenómenos o emociones a que se refieren. O se limitan a dar rodeos o toman una frialdad y una sequedad de fórmulas matemáticas de un $A + B$, incapaz de encerrar ni aun de explicar el resplandor del fenómeno estético.

Todos distinguimos lo bello de lo feo, aunque con variedad de impresiones, y por eso se ha dicho que en materia de gustos no hay nada escrito, lo que quiere decir que no hay dogma estético. Mas la experiencia nos muestra que dentro de las razas y de los estados de civilización existe un consentimiento o conformidad general de los hombres en la apreciación o sentimiento de lo bello. Parece que las cosas que llamamos bellas o hermosas tienen un canto o voz particular que nos llama y nos seduce, un par-

particular sortilegio que nos cautiva. Mas cuando queremos analizar esa emoción que ante ellas experimentamos, hallamos que la explicación es menos clara y elocuente que la emoción que sentimos y que la definición de lo bello nunca nos haría sentir la impresión de la belleza, como a un ciego no le bastará la descripción de la luz y los colores para darse cuenta de ellos. Consiste esto en que aplicamos a la cosa que nos hace cavilar un método, un procedimiento, un instrumento ajeno a su naturaleza. Es como querer encerrar la luz en un vaso, que un vaso es la definición.

Lo bello es una emoción y el acto estético, la creación de la Belleza, es una intuición, la expresión de esa emoción que sentimos. Al intentar definir la Belleza o lo Bello, salimos de un mundo y entramos en otro, nos vamos del país encantado de la emoción estética a un país frío donde rigen las pesas y medidas, al país de los conceptos. De artistas o contempladores nos volvemos filósofos. No se sigue de ahí que discurrir acerca de la Belleza sea perder el tiempo y que la Estética sea un vano esfuerzo de conocimiento, si no que sólo podrá darnos aproximaciones y nunca llegará al alma o a la raíz última del fenómeno en cuyo estudio se ocupa. Su parte más sólida es descriptiva e histórica. Nos explicará, y ya es mucho, las formas que han tomado o toman en el mundo las cosas que los hombres llamamos bellas, las variaciones del sentido estético, pero no podrá reducir a definición y conceptos una cosa ingrátida imponderable, ligera como la luz, que así es nuestra emoción de lo bello.

V

Pígalión da al marfil la forma de una mujer, parecida a la que hay en el mundo, pero más bella. Aquí tenemos

otra cuestión estética, la imitación de la Naturaleza o, si queremos un término más amplio, de la realidad. Se discute si el artista debe o no imitar a la Naturaleza, y cómo debe imitarla. Pero no tiene más remedio que hacerlo. Nuestra fantasía es una fábrica de imágenes y no puede fabricar más que con las primeras materias que han entrado en ella. Lo que hace es transformarlas. Las imágenes más monstruosas y extrañas, hasta los fantasmas extravagantes de la alucinación, de la fiebre, del ensueño, de la superstición, están compuestos de partes y elementos tomados de la Naturaleza. Los dioses, los fantasmas, los monstruos fabulosos de las leyendas, todo lo extraordinario, lo raro, lo sobrenatural que ha querido representar el hombre tiene rasgos humanos, animales o físicos, formas tomadas de una tradición, en que también se cumple la misma ley de imitación. La razón es sencilla: no tenemos otros materiales disponibles. La imaginación tiene que fabricar con ellos sus imágenes. Por eso el arte más apartado en intención y en apariencia del realismo, tiene siempre una raíz o un cimiento realista. En este sentido el realismo es una necesidad, un principio y una ley del arte.

Mas la imitación de la realidad o de la Naturaleza—añade—no debe ser una reproducción servil. Pígalión hace su estatua más bella que las mujeres fabricadas por la naturaleza. Este canon de la doctrina estética, al parecer tan sencillo, hay que entenderlo bien. Al decir que no se debe copiar servilmente los modelos naturales, no ha de entenderse que el artista está en la obligación de embellecerles como el retratista complaciente que retoca la imagen de sus retratadas y aun de sus retratados, hasta dejarles como nuevos. Eso conduce a la pintura almibarada a estilo de cromo y a la égloga artificial, donde las pastoras huelen

a ámbar, hablan como poetisas y gobiernan a sus ovejas con un cayado de marfil adornado con un listón de seda.

En realidad nunca se copia a la naturaleza con una absoluta identidad. En la copia entra un elemento nuevo, la reacción personal del artista, su manera de ser y de sentir. Además, el modelo natural es inagotable y mudable. No sólo los seres vivos cambian de aspecto. Las mismas cosas inanimadas tienen diferentes fisonomías, según la luz que las alumbraba, según las circunstancias del medio y del espectador.

Tampoco ha de entenderse el precepto de huir de la copia servil en el sentido de que el artista deba extraer la raíz última, la idea platónica o arquetipo de sus modelos. Probablemente el arte no llega a tanto. Si un artista representase el arquetipo del caballo, por ejemplo, el caballo resultaría pintado de una vez para siempre, se habría agotado la materia artística, cosa que no sucede, porque la obra artística es una intuición, una expresión personal pero no única.

El sentido de la *copia original*, de la imitación estética diferente de la *copia servil* debe ser otro. Es un sentido de selección. El verdadero artista, entre los varios aspectos o gestos del modelo, acierta o sorprende el más expresivo, mientras que el artista servil reproduce un aspecto pobre o él mismo empobrece su copia ateniéndose demasiado a los pormenores secundarios o fracasando en el vano empeño de querer reproducirlos todos.

VI

Era la obra de Pigmalión, como hemos visto, una imagen de mujer. Esto nos abre camino para otro comentario.

La expresión superior de la belleza en las artes plásticas es la figura humana. Schopenhauer decía que era por ser el hombre la forma más perfecta de la objetivación de la voluntad, lo cual en términos más sencillos equivale a decir que el hombre es la criatura superior de la Naturaleza. El criterio o el sentido de la belleza es antropomórfico, porque el hombre es para el hombre la medida universal de los valores. Esto no se aplica sólo a las artes plásticas, como la pintura y la escultura que reproducen con predilección la figura humana. Es aplicable también a un arte sin figuras, como la música, porque lo que en él nos atrae es la voz de las emociones humanas. Y hasta alcanza a otra de las Bellas Artes, la Arquitectura, que es acaso la que más dificultades ofrece para las teorías estéticas, por ser la menos estética, como que es arte fronteriza, de dos reinos, el de la Belleza y el de utilidad, el estético y el económico. ¿Qué género de Belleza representa la Arquitectura? No es la copia de la Naturaleza. Podrá copiarla en accesorios escultóricos y en algunos de sus elementos, mas los grandes monumentos arquitectónicos no son reproducción de nada que exista en la Naturaleza. Sin embargo, tienen también su módulo humano, sólo que es abstracto. Schopenhauer veía en la Arquitectura la expresión de las objetivaciones inferiores de la voluntad, de las fuerzas físicas, el juego de la gravedad y la resistencia. La belleza que expresa la Arquitectura es la de las Matemáticas y la Física. Es como la abstracción matemática hecha forma artística. Sus elementos son la proporción, la armonía, el juego de las fuerzas y resistencias materiales. Por eso, como observa agudamente Schopenhauer, un monumento de madera no nos convence; habría que pintarle, que disfrazarle para que pareciese de piedra, y adquiriese así la apariencia de densidad necesaria

para la emoción arquitectónica. Mas todo esto es también humano, procede de nuestra noción del espacio, de una de las dos grandes formas del conocimiento, es hijo de nuestro sentido matemático y lógico.

Worringer, tratadista de estética o filósofo de las Bellas Artes, del crepúsculo alemán, dice que la Estética es la teoría del Arte clásico, basada en la belleza y en la imitación de los modelos naturales y que la belleza no tiene nada que ver con el arte gótico. Pero éste tiene también su belleza y su humanidad, inferiores sin duda a la belleza matemática de un templo griego. Es una belleza que se apoya principalmente en asociaciones de ideas y de líneas. La flecha gótica apunta al cielo, tiene intención metafísica y religiosa, y esto es humano también.

VII

Vamos a otra fase del mito. Nos apartamos de Pigmalión para volver a él. El escultor se enamora de su estatua y quiere darle vida y lo logra por intercesión de Venus. En la vida real el artista crea primero su estatua, la imagen de su obra dentro de sí, y enamorado de ella quiere darle la vida de que es capaz la intuición estética, realizarla en el mundo exterior por medio de substancias, de colores, de líneas, de sonidos musicales o de palabras. El esfuerzo para lograrlo es a veces dramático. Zola ha pintado en un libro, que es una de sus mejores novelas, *L'œuvre*, esa tragedia del artista que lucha con la forma, con la expresión sensible. Es el alumbramiento del artista, doloroso como el de la mujer, pero también glorioso y esperado con voluptuosidad.

El arte es obra de amor y servicio de amor. No hay arte

sin sensibilidad. Nadie llega a ser artista por puro intelectualismo, por saber o por entendimiento. Por lo mismo que el arte es amor, la explicación del arte como un juego es una explicación muy limitada e inferior. Es cierto que el arte no pertenece al mundo útil, al mundo de la economía y que en él se emplea un excedente de fuerzas, una como exuberancia de la Naturaleza y que también el juego es un sobrante de actividad. Mas el arte no es caprichoso como el juego, si no más bien tiránico para los que de veras reciben su iniciación. No ha sido juego ni en sus orígenes, en los cuales obedece a los grandes impulsos primarios del hombre, la conservación y la reproducción. En los orígenes todo está mezclado y confuso, economía, estética, ética. En el arte hay primitivamente un impulso erótico y una atracción hacia las cosas útiles al hombre. Aparece mezclado con la magia. Se ha observado que en las pinturas rupestres, en las figuras de las cuevas prehistóricas, los animales que dibujaba o pintaba el hombre primitivo con un realismo sorprendente, son animales comestibles, y que no suele pintar a las fieras, a las que temía y que sin duda le producían una emoción que hubiera justificado la reproducción artística. La razón de esto se supone que fué la creencia de que la pintura o representación sensible de los seres los atraía. El hombre primitivo quería atraer ciervos, cabras, búfalos, pero no leones ni osos. El arte empieza teniendo sus *tabus*, cosas que es malo representar, y sus figuras gratas o ídolos propicios, algunos de los cuales se convirtieron en *totems*, en emblemas o signos protectores de un grupo o una tribu.

El poeta Ovidio dice que la estatua se convirtió en mujer por gracia de Venus, conmovida por el amor de Pigmalión. El artista de hoy no puede esperar esos milagros. Los

dioses no andan ya por la tierra, ni parecen cuidarse de los mortales. Sin embargo, al hablar de la creación artística se habla del *quid divinum*, de un algo divino que la anima y la perfecciona. ¿Qué será este *quid divinum*, entendido al modo natural, como debemos entenderle? Es la genialidad del artista, que nada tiene que ver con la maestría, con el dominio de la técnica; este es el *quid humanum*, necesario también en las artes. Con la gramática sólo no se es un gran escritor, pero sin ella tampoco. Hay que sumar lo humano a lo divino.

El desenlace del mito es el himeneo de Pigmalión con la estatua mujer y la fecundidad de este enlace. En el desposorio del escultor con su obra debemos ver el emblema de la consagración del artista. El arte pide una dedicación entera, un amor de por vida, no el placer de una aventura fugitiva, ni menos el capricho del libertinaje. Y la fecundidad, el hijo que nace de Pigmalión y Galatea, nos habla alegóricamente del fin social del Arte, punto delicado sobre el cual conviene hacer algunas aclaraciones.

Desde el momento en que se le pide o se le atribuye al Arte una fecundidad, un fruto social, se plantea la cuestión de la moral y el Arte. El Arte, que es emoción y expresión, no puede pensar en finalidades sin echarlo a perder, sin salirse de su papel y convertirse en servidor de otra causa. El Arte no tiende a hacer mejores a los hombres. Eso corresponde al ministerio de la Etica. Lo que hace es dar a los humanos el placer y la emoción de la belleza. El Arte, como dice Tolstoi, consiste en transmitir a otros hombres los estados emocionales del artista. Pero la consecuencia es otra de la que piensa Tolstoi. El Arte, con esa transfusión de emociones, hace a los hombres más sensibles, por donde se produce el resultado ético sin buscarlo, pues el hombre

más sensible es mejor, menos feroz, más apartado del animal primitivo. Como el fruto ético de la ciencia, que tampoco tiene intención moral, consiste en hacer al ser humano más inteligente, más comprensivo y más tolerante. Así las grandes creaciones artísticas no son un mero recreo de algunos iniciados—el “secreto profesional”, de Cocteau—sino que tienen una proyección social y llegan a ser populares. Puede haber en verdad un artista solitario que se adelante a su tiempo. Mas éste habla con los hombres futuros, como el artista arcaizante es un retrasado que habla con los pasados, que gusta del trato con los muertos.

En la apreciación y hasta en el gusto artístico entre personas cultivadas, influye un sentimiento que no deja de tener sus peligros: el sentimiento arqueológico. La emoción histórica, contenida en sus límites naturales, marcados por la solidaridad que tenemos con los hombres pasados y por lo que hay de grande y de maravilloso en la leyenda humana, es legítima, pero es una emoción que tiene sus perfidias. A veces se nos presenta como un incubo vestido de belleza, que quiere arrastrarnos a los placeres antinaturales. En épocas refinadas y en espíritus refinados se da este achaque. Hay que distinguir la emoción histórica que despierta en nosotros el esfuerzo de los antiguos artistas para conquistar la forma y la emoción propiamente estética. Por confundirlas se ha admirado en demasía, por ejemplo, a los primitivos de la pintura, en los cuales hay ciertamente grandes bellezas, pero también la insuficiencia de expresión de un arte todavía infantil e inseguro. Cuando alteran el canon de la figura humana y prescindien de la perspectiva no es con estudio sino por falta de maestría, por falta de procedimientos artísticos. En *La isla de los pingüinos* hace

Anatole France una sátira muy ingeniosa de los excesos del prerrafaelismo.

En resumen, el secreto de las Bellas Artes está en la emoción. Sus obras son un acto de amor. Por eso se puede tomar por alegoría del sentimiento artístico un mito de Amor como el del Pígalión de Chipre. Esa emoción es naturalmente humana. Benedetto Croce, uno de los maestros de la Estética contemporánea, dice que la intuición artística no se diferencia en calidad de la intuición común. Lo mismo puede decirse de la emoción artística que sólo se distingue de las emociones humanas venidas de otras fuentes por cierta especie de sublimación y de estilización. La emoción es la reacción sentimental del hombre ante lo exterior y ante sus propios pensamientos, amor, odio, temor, deseo, entusiasmo, curiosidad, todo en torno de dos actitudes fundamentales, simpatía y antipatía, atracción y repulsión, pero con un extensa escala de variaciones. De la misma tela está fabricada la emoción artística. Ella puede decir, como Terencio, que nada humano le es ajeno, y hasta completar el pensamiento añadiendo que le es ajeno lo que no es humano. Creo, con respecto a los pareceres contrarios, que la idea de un Arte inhumano y deshumanizado es una herejía estética, que sólo puede conducir a estériles delectaciones solitarias o a triunfos parciales de virtuosismo, de habilidad técnica.

En el mundo de la Belleza hay también fantasmas y supersticiones. Conviene ahuyentarlos no con exorcismos, sino con la gran desinfección de la luz, que mata a los microbios y expulsa a los fantasmas. No son inofensivas las supersticiones artísticas, pues las Bellas Artes son un gran instrumento de educación social, moldean las almas y forman la sensibilidad, por donde pueden convertirse en un

medio de dominación. Los duendes y los fantasmas son muy astutos. De la Estética, pasan a la Ética, y acaban tratando de apoderarse de la Economía. Uno de los disfraces que toman es el de la sublimidad, porque se presta mejor a las falsificaciones, por ser cosa misteriosa y algo metafísica, que ama la media luz a diferencia de la Belleza, amiga de la claridad meridiana. Debemos amar a la Belleza y confiar en ella más que en la sublimidad, que es un milagro raro, una droga que debe escatimarse, pues es peligrosa como los narcóticos. Amemos como los griegos, el pueblo más artista, la claridad, la luz, que es la mejor vestidura de la Belleza. La divisa de la estética podría ser la del gran novelista portugués Eça de Queiroz, que era un descendiente espiritual de los griegos que vinieron a Iberia: "Sobre la desnudez robusta de la Verdad, el velo diáfano de la Fantasía".



LEON DUJOVNE

SPENGLER Y EL
SOCIALISMO



ENTRE las modas ideológicas de la postguerra, pocas hay tan prósperas como la spengleriana. El brillante autor del *Ocaso de Occidente* ha logrado difusión extraordinaria con la oportuna aparición de su libro desconcertante. De una muy relativa, o acaso ninguna, originalidad en el método de encarar los problemas de la historia, Spengler trae en su obra fundamental más de una reflexión interesante sobre hechos particulares. Pero el verdadero sentido de la teoría del escritor alemán se descubre en un ensayo sobre *Prusianismo y Socialismo*, cuya versión castellana ha publicado la *Revista de la Universidad de Buenos Aires*. "Este opúsculo, dice su autor, ha nacido de apuntes que estaban destinados al *Ocaso de Occidente*, especialmente al segundo tomo, y fueron el germen del cual se ha desarrollado toda esta filosofía". El dicho opúsculo trata cuestiones de inmediata actualidad política de Alemania, y en él se insertan, sin violencia, páginas de la obra máxima de nuestro autor. Dentro de la política de su país, Spengler es un reaccionario, en el sentido más estricto del vocablo. Alarmado ante la revolución democrática y republicana, recomienda con énfasis la restauración de la monarquía. La dicha futura del pueblo alemán lle-

gará con el retorno de los Hohenzollern. Alemania se salvará de la desgracia republicana y de la amenaza marxista con el advenimiento de un príncipe al poder. "Un príncipe es hoy la única protección de un gobierno contra el mercantilismo". La dirección superior de su país no puede ser republicana. La república no le permitirá a Alemania escoger con acierto entre las tres formas de propiedad que están en pugna: la comunista, la individualista y la socialista. La propiedad alemana ha de ser, naturalmente, socialista a la manera prusiana en que Spengler la entiende, y está en radical oposición al socialismo marxista, de exótica estirpe inglesa. En el *Ocaso de Occidente*, Spengler estudia el proceso de las distintas culturas; en *Socialismo y Prusianismo* habla de la política germánica de nuestros días a través de un criterio que conserva atinencia con la tesis del primero de estos libros; desciende luego aun más al terreno práctico: *Reconstrucción del Reich alemán* y *Deberes políticos de la juventud alemana* son títulos de dos trabajos de Spengler "que en cierta manera forman la continuación" de su obra anterior. La reconstrucción del Reich sólo podrá hacerse sobre la base de principios inspirados en *Prusianismo y Socialismo* y los deberes políticos de la juventud derivan de la convicción de que sólo un príncipe puede devolver a Alemania su esplendor. Establecida así la conexión entre los varios trabajos de nuestro autor, se advierte que el núcleo de su pensamiento se halla en *Prusianismo y Socialismo*; oración fúnebre en la tumba de una monarquía vencida, hay en ella una protesta contra Francia e Inglaterra, causantes de aquella derrota, y anhelo de una restauración, al parecer poco factible. Mas Spengler no es un modesto ciudadano alemán. Es un filósofo y un historiador. Al cortejo de

la dinastía derrocada incorpora, además de los fieles de la capilla en franca claudicación, todas las culturas del mundo. La crisis alemana sólo se comprende por la decadencia de occidente, que la precede y la envuelve. Para ofrecernos el espectáculo de la lucha de partidos de su país ha considerado imprescindible crear un vasto escenario, eterno y universal, aunque esto último suene a paradoja.

¿Cuál es la tesis del *Ocaso de Occidente*? Hay en ella una visión completa de la historia, junto con un diagnóstico y una profecía. La *humanidad* no existe, es una abstracción; sólo existen diversas *culturas*, distintas entre sí. Todas ellas, a semejanza de los organismos, nacen, crecen, declinan y mueren. Este fué el destino de las culturas india, china, babilónica, egipcia, árabe, antigua, etc., y es también el destino de la nuestra, fáustica o europeo-occidental. Con Spengler confiesa la cultura de occidente su atardecer, iniciado en el 1800. Son hoy síntomas de esa declinación la música de *jazz band*, la aviación y las geometrías no-euclidianas.

No es esta la primera vez que se establece la asimilación de las sociedades a organismos; el organicismo en sociología ha sido expuesto por más de un autor. Mas fuera erróneo incluir a Spengler dentro de tal escuela. Su teoría del conocimiento destinada a penetrar las distintas culturas y descubrir su *sino* común, procede de Bergson, a través de Simmel probablemente. Spengler, el historiador, se introduce en la esencia misma de los hechos históricos y comprueba que cada ciclo cultural dura alrededor de un milenio. Las varias manifestaciones científicas, filosóficas, religiosas y políticas, tienen, en cada *cultura*, rasgos singulares y son expresión todas ellas de su personalidad inconfundible. La física y la matemática antiguas, pongamos por

caso, diferirían de las de nuestra cultura fáustica tanto como las de la India. Sólo Spengler realiza el milagro de comprender todas las físicas y todas las matemáticas, como siente todas las artes de las culturas más distintas entre sí. Muy extenso resultaría un análisis prolijo de las muchas afirmaciones audaces del escritor del *Ocaso de Occidente*. Baste con recordar de paso las analogías señaladas entre el atomismo de ciertos pensadores hindúes y el de Demócrito. Inútil sería insistir en la vinculación que con este último tienen las teorías físicas del siglo XIX, más próximas, con seguridad, de Lucrecio que de la física medieval. Un estudioso argentino, el doctor Alfredo Franceschi, ha dedicado un ensayo a Spengler (1) en el que refuta en forma definitiva la tesis del divorcio entre la matemática antigua y la de occidente. Con abundante erudición y sagacidad prueba Franceschi cuán artificiosa es la argumentación del sombrío y gallardo Spengler.

Esta amplia revisión spengleriana de las culturas responde, como lo dijimos, a un motivo inmediato. Él mismo dice, en la página 58 del primer volumen del *Ocaso de Occidente*, al referirse a nuestra época de cuya crisis nos da la clave: "Esto es lo que hay que ver no con los ojos del partidista, del ideólogo, del moralista que se acomoda a su tiempo; no desde el ángulo de un "punto de vista" particular, sino desde la altura intemporal, en donde la mirada domina el mundo de las formas históricas, repartido por miles de años, si se quiere comprender realmente la gran crisis de la época actual."

Corresponde verificar el tono intemporal con que ex-

¹ Alfredo Franceschi, *La concepción matemática de Spengler*, 1926, de *Humanidades*, tomo XIII.

pone los acontecimientos que estudia. Considerado en conjunto, el *Ocaso de Occidente* representa la atomización de la humanidad en culturas extrañas las unas a las otras. *Prusianismo y socialismo* significa la atomización del occidente en pueblos recíprocamente hostiles y condenados a sufrir de consecuencias desastrosas toda vez que se produce entre sus espíritus algún contacto artificial. Al desvanecimiento de la humanidad en el tiempo, agrégase ahora la fragmentación de nuestra cultura, convertida ya en civilización, como que el actual es un estadio homólogo al de los últimos emperadores romanos en la cultura antigua. En *Prusianismo y socialismo* cumple Spengler la segunda parte de su labor profética, y para ello se ve obligado a realizar prodigios con su método contradictorio: *intemporal* y a la vez fuertemente asido a la realidad concreta, particular en el tiempo y en el espacio. Dogmático a la par que escéptico; dueño de lo absoluto y sometido a lo relativo; paradójal y confuso, a pesar de los destellos deslumbrantes que están en la forma más que en el contenido de cuanto escribió, nos mostrará el panorama de la actualidad europea, y especialmente de la alemana, en un cuadro movido, hecho a trazos de soberbia y desesperación.

El *socialismo* alemán, el único socialismo efectivo, está en la sangre prusiana. "Y solamente la sangre decide del porvenir". Ese socialismo de cepa prusiana nada tiene de común con la doctrina de Marx, víctima simultáneamente de dos influencias nefastas: el naturalismo de su época y el pensamiento inglés, tal como se revela en sus teorías económicas y en sus actitudes teológicas. Natural fué que esto ocurriera, porque Marx era hebreo. Por ser su cultura inglesa y su raza judía, el autor de *El capital* concibió un socialismo que no es tal. ¿Se refiere Spengler al socialismo

como explicación de los hechos históricos, a la posible organización futura de las sociedades humanas que se designa con el mismo vocablo, o al socialismo como método de la lucha de clases? No cabe para Spengler la separación, dentro del marxismo, de estos distintos aspectos que se complementan. Su sentencia es fulminante y no se pierde en detalles. Contra el marxismo ha de rebelarse el auténtico y sanguíneo socialismo de Prusia. Esa rebelión le permitirá llevar a término su destino, el único noble dentro del concierto europeo-occidental. La democracia, la libertad, el parlamento son productos del espíritu anárquico de Francia y de la orgánica piratería inglesa, herencia del espíritu *wikingio*. Esta es, en lo esencial, la tesis de *Prusianismo y socialismo*. De ella se sirve para denigrar la revolución alemana, debida, entre otras razones, a la difusión que las ideas *inglesas* lograron cuando Napoleón estuvo a su servicio. Al enunciar su pensamiento, Spengler no economiza palabras injuriosas para Inglaterra y Francia; Italia tampoco escapa a las severas admoniciones del escritor alemán. Sólo España le merece palabras encomiásticas: ella ha realizado grandes cosas en la historia, y, rara coincidencia, no ha participado en la última guerra concluida con la derrota de Alemania.

"Tres pueblos de occidente, dice Spengler, han encarnado en sentido vasto el socialismo: españoles, ingleses, prusianos". El contraataque anárquico procede de Francia e Italia. La historia mundial moderna gira en torno del conflicto entre ambas tendencias. No se advierte qué significa para Spengler aquel socialismo de "sentido vasto"; lo cierto es que hoy no hay más que un socialismo genuino: el socialismo prusiano, convertido en socialismo de Alemania entera; este es el *sino* de Alemania amenazado por la

ficción de la lucha de clases que Marx introdujo de Inglaterra. En Alemania había *rangos*, y Marx los confundió, en su materialismo histórico, con las clases *inglesas*. Las jerarquías son una institución natural del *socialismo* prusiano. Marx ha trasladado la oposición entre ricos y pobres, cosas de ingleses, a Alemania, donde sólo existirían unos que mandan y otros que obedecen, confundidos en un común sentimiento socialista. El socialismo de sangre prusiana constituye la cohesión dentro del Estado, cuyo sentido en la historia ha determinado Hegel, la doctrina del cual tergiversara su discípulo, el pícaro judío Marx, quien era un hegeliano de la izquierda. No se crea, sin embargo, que el señor Spengler es por ello antisemita. El hebreo Lassalle le merece elogios porque en 1862 exigió "la alianza de la monarquía prusiana con los obreros para aluchar contra el liberalismo y la teoría inglesa del Estado débil". Aunque en verdad también Lassalle ha cometido una irreverencia contra su admirador póstumo: en el libro que escribió sobre Heráclito afirma una marcada afinidad entre el pensamiento del *obscurus* filósofo griego y el de Hegel, prusiano y fáustico de nuestro siglo XIX¹. Esta tesis es, sin duda, antispengleriana, pero Spengler calla la herejía sobradamente compensada por el supuesto monarquismo de Lassalle.

La distribución en rangos, prusianamente socialista, ¿excluye la diferencia *inglesa* de ricos y pobres? Esta es cuestión baladí para el cósmico historiador alemán. Lo que más le interesa es maldecir la piratería británica revelada en el

¹ El profesor Deussen, paisano de Spengler, expone en su *Historia de la filosofía* el desarrollo del pensamiento hindú, uno de cuyos períodos recuerda al romanticismo alemán. Esto también probaría lo infundado de la doctrina spengleriana de la rotunda diferencia entre las distintas culturas.

parlamentarismo y la anarquía francesa revelada en el amor a la libertad. Hay que salvar el Estado prusiano. ¿Cómo ha sido posible que la socialista sangre prusiana se haya infectado de marxismo inglés? Spengler no lo explica; le basta con afirmarlo, sin que el lector pueda descubrir en qué medida la raza es factor en la cultura. A ratos parece que lo fuera todo y por momentos su papel es nulo. Lo que sí, nos asegura Spengler, es que el siglo XIX es un siglo de civilización, no de cultura. Siglo fatal de la decadencia iniciada que ha producido, entre otras, tres figuras como Marx, Nietzsche y Tolstoy. Pero no nos equivoquemos. Tolstoy no es europeo. Es ruso, y Rusia está fuera de la civilización occidental, sobre cuyo porvenir, decía el desequilibrado Nietzsche que no se podían hacer vaticinios sin tomar en cuenta al inmenso país eslavo. A Rusia dedica Spengler el último capítulo de *Prusianismo y socialismo*. Rusia es un mundo aparte; los rusos no forman un pueblo como los ingleses, los alemanes o los franceses. Son "la promesa de una cultura naciente". Después de esto, que pareciera anunciarle a Rusia un porvenir grandioso, dice: "Por profundo que aparezca el contraste espiritual, político, económico, entre ingleses, alemanes, americanos, franceses, comparándolos con los rusos, aquéllos formarán en seguida un mundo compacto". Con estas líneas se completa el pensamiento de Spengler. Alemania ha de guardarse de Inglaterra (Marx inclusive), de Francia y todas ellas con los demás pueblos euro-occidentales formarán un frente solidario contra Rusia, contra la revolución rusa. Marx es la desgracia de Alemania y Lenin es un peligro para toda Europa. Y esto porque Europa y Rusia son dos mundos distintos, adversarios. Nada significan la admiración que en el occidente goza la obra de Dostoyewsky y la

creciente difusión del arte ruso. Todo esto es antieuropeo, como son antirrusas las manifestaciones de la civilización occidental trasladadas a Moscú, Petrogrado y a las ciudades menores de Rusia.

Esta es la posición política de Spengler expuesta con una erudición abrumadora, con mucho brillo y poca franqueza; es insincero. En la misma órbita intelectual giran todos los que hablan de Roma o Moscú, del deporte como exponente superior de civilización, de la rivalidad de occidente y oriente. Todos ellos adoptan actitud análoga a la del escritor alemán, cuya obra íntegra parece escrita bajo el lema de ¡Europa se hunde, viva el socialista ejército prusiano, comandado por el káiser! Tal es su actitud expuesta en un interminable eufemismo de muchos centenares de páginas. Hubiera bastado, y sobrado, con las setenta de *Prusianismo y socialismo*.



LUIS L. FRANCO

C A M P O

INVIERNO

*El hielo lo ardió todo,
Todo, con su ascua blanca.
La tierra, lastimosa
Como una mula manca.*

*Sólo un sauce verdea,
Lejos, en la colina,
Como un loro en el hombro
De una vieja adivina.*

*Alba sufrida y pobre
En que no hay más consuelo
Que el humo azul que cuelga
Las casitas del cielo.*

MI AMIGO EL ALBAÑIL, HOMBRE ALEGRE

*Hombre afanoso y grave,
Tu risa es cosa buena.
Cierto que la nuez suena,
Mas de meollo llena.*

*Ríes, hombre, y me digo:
No hay más hermosa cosa
Que una cara que ríe
Sencilla y amistosa.*

LOS GANSOS

*Reman en tierra firme,
Y, dos por tres, sin tino,
Su desacreditado
Grito capitolino.*

PAN

*Manos que juntas hiñen
Haciendo el pan, no son
Ciertamente más puras
Ni aun en la oración.*

*El pan blanco es hermoso
Como plata de pobre;
El pan negro, más fuerte,
Honrado como el cobre.*

*Bajo el mantel, camisa
Sin bordado ni cinta,
Se hinche el pan como el seno
De una mujer encinta.*

GUILLERMO
DE TORREPARALELISMOS ENTRE
PICASSO Y RAMON (*)

Le enfrentarme con un auditorio que sólo quizá posee de mi fisonomía literaria una imagen distante, han de permitírseme algunas palabras previas, encaminadas a reavivar ciertos perfiles esenciales y a delimitar exactamente mi actual posición crítica.

Desde los albores hervorosos de mi actuación exegetica— cuando el simple hecho de afirmar cualquiera de las que hoy pasan por verdades elementales, dentro de la nueva estética, semejaban blasfemias detonantes—; desde que, por amor del riesgo y de la aventura intelectual, decidí entregar mi curiosidad analítica a las obras e ideas de carácter renovador, yo he entendido siempre la crítica como un acto de fe, como una profesión de entusiasmo. Sólo me exalta aquello que tiene gérmenes de futuro; aquellos valores todavía inseguros sobre los que cabe aplicar el lujo emotivo de la apuesta.

Sólo tientan mi curiosidad y enardecen mi entusiasmo aquellas obras nuevas, ciertas personalidades y tendencias que aun no gozan de la plena aceptación y cuyos contornos

* Conferencia pronunciada en el Salón de Amigos del Arte el 30 de noviembre de 1927.

se reverdece cada día, brindando un agraz incitante. Considero que si bien es cierto que la facultad analítica puede ejercitarse más cómodamente sobre temas ya cristalizados, cuyas aristas ha hecho florecer el tiempo de innumerables sugerencias, resulta, sin embargo, más simpático, tentador y aun heroico orientarla hacia motivos fragantes y cuestiones inmaduras.

Por otra parte, no es posible—siempre lo he sostenido—esperar a que un sujeto artístico desaparezca del plano vital para situarle y definirle. Hay que instaurar vehementemente lo que yo he llamado la “valoración oportuna”. Ciertamente es que este afán de valorar las obras en su época implica un riesgo, pero, ¿es que acaso tiene mérito una tarea intelectual auténticamente juvenil, sin este riesgo deportista, sin esta opción al peligro del error que entraña el juego dialéctico? “Vivir es vivir más”, como decía Nietzsche. Las simples sugerencias del pretérito no bastan a nuestra apetencia vital. Dejemos sumidos en sus recintos penumbrosos a los espíritus con arrugas. Instalémonos, por nuestra parte, decididamente, en los inseguros aposentos del presente, aun a medio terminar, y a través de cuyos rasgados ventanales penetran los gritos del tráfico, y el sol, y el viento, con igual violencia. Esa misma inestabilidad de los valores que en ellos se cobijan debe ser un incentivo más. Como decía el teorizante de *El gallo y el arlequín*, “un hombre joven no debe especular con valores seguros”. Yo gusto de arriesgar mi crédito en los arbitrios hipotéticos. Experimento así una fruición de índole compleja, tan vital como artística, y que es uno de los secretos del hechizo causado por las obras de arte nuevo. Pues—como ha precisado sagazmente Ortega y Gasset—“el placer que nos origina el arte antiguo es más una frui-

ción de lo vital que de lo estético, al paso que ante la obra contemporánea sentimos más lo estético que lo vital”. De esta forma—y empero las mudanzas de criterio que insinuaba hace poco—consigo mantenerme fiel a mi vocación primeriza de *pioneer*, y, como un zapador arriscado, saboreo la voluptuosidad agridulce de las marchas en territorios vírgenes o escasamente explorados.

Así, pues, señores, habiéndoseme indicado—y voy a terminar con este introito—cuán expresivo sería que fijase como sujeto de esta conferencia algún tema contemporáneo, revelador de las corrientes estéticas más características hoy día en el arte europeo—y español, concretamente—, comprenderéis que mi elección se haya detenido en dos de sus personalidades capitales más representativas: aludo a Pablo Picasso y a Ramón Gómez de la Serna. Ambos son, a mi juicio, los dos máximos exponentes ibéricos de valor y alcance universal en el orbe, sin fronteras locales, del arte vanguardista. Sus nombres han trascendido ya ampliamente, pero sus obras siguen siendo objeto más de los rituales denuestos incomprensivos o de las alabanzas superficialmente apologéticas que de las críticas serenas y de las precisiones útiles. Por ello, y por permanecer aun, tanto Picasso como Gómez de la Serna, en esa zona intermedia que precede a las aceptaciones plenas, por atravesar ambos un período indeciso de juicios contradictorios, parece oportuno trazar en torno a ellos algunas divagaciones concéntricas que definan sus rasgos y precisen sus respectivos emplazamientos.

Mas no se crea que he de limitarme a emprender una exposición aislada de sus obras y personalidades, con sendas interpretaciones de las escuelas estéticas a que aparecen

vinculados. No he de trazar una simple historia del cubismo para definir a Picasso, ni he perderme en una frondosa selva de anécdotas para siluetear la personalidad copiosa de Gómez de la Serna. Aun sin desdeñarlos, trataré de eliminar en lo posible esos rasgos elementales, seguramente ya conocidos de los circunstantes.

Mi propósito es algo distinto y más—ambiciosamente—original. Plutarquizando al nuevo estilo me dispongo a trazar un paralelismo entre ambas figuras: entre Picasso y Ramón. (Así en lo sucesivo, y para mayor brevedad, designaré a este último, trayendo hasta el público, el patronímico con que se le designa familiarmente en el gremio letrado. Se diría que Ramón ha constituido el monopolio sobre este nombre; nombre que adquiere una preeminencia imperial en sus libros y en sus membretes, mientras al pie de las colosales mayúsculas se agazapan sus apellidos como dos gozquecillos humildes.)

No desconozco lo difícil y aventurado que resulta paralelizar las obras de dos personalidades que ejercitan actividades diferentes. Me expongo a rayar en lo arbitrario. Mas, sin embargo, las curiosas relaciones, los sugestivos puntos de contacto que pueden descubrirse entre Picasso y Ramón se me aparecen indubitables, henchidos de sugerencias tentadoras. Me extraño de que hasta la fecha no hayan sido señalados por nadie. Yo comencé a divisarlos cuando después de haber frecuentado durante bastantes años la persona anecdótica y la obra inexhaustible de Ramón Gómez de la Serna, en Madrid, tuve ocasión de convivir, aunque no con tan larga intimidad, en la atmósfera parisina de la obra y la persona de Picasso. Claro que estas analogías no brotan a la simple contemplación. Es necesario profundizar en la trama del arte nuevo, descubrir su íntima hilaza,

para llegar al protoplasma común en que se identifica la obra de ambos creadores.

He de subrayar previamente un carácter común: y es el de su universalidad. Ramón—en quien revive subterráneamente una fibra de españolismo quevedesco—y Picasso en quien—pese a su entronque con los clásicos museales del arte francés: Corot, Chardin, Ingres—se continúa el profundo patetismo del Greco, son dos excelentes y eximios ejemplos del arte que sin dejar de ser nacional, posee una extensa proyección universal. Ambos evidencian paladinamente que los localismos de concepción o de técnica no llevan a parte alguna. Que el arte más genuino de nuestro siglo no puede tomar como puntos de inspiración motivos circundantes, o bien, si tal hace, ha de transfigurarlos proveyéndoles de una dimensión universal.

¿Cómo caracterizar sumariamente las fisonomías de Picasso y de Ramón? La tarea no es fácil. ¡Tan enmascaradas se nos aparecen por las apreciaciones sectarias o los ditirambos incondicionales! Especialmente estos últimos. Los panegiristas han echado a volar en el cielo de su arte profusas gavillas de cohetes apologeticos. Ved, sino cómo ha sido enmarcado Picasso por uno de sus más fervientes cronistas.

“Picasso—dice André Salmón—está solo entre la tierra y el cielo. Su vida no será lo bastante larga para recorrer todo el camino que su obra ilumina. El arte presente y el arte futuro dependen de su bienhechora tiranía.”

Escuchemos ahora producirse en tono análogo a cualquiera de los apologistas de Ramón: “Pasma de los siglos—dice uno de ellos—, monstruo de fecundidad... Ramón es un Rotschild de las metáforas. Ha agotado el

universo. Todo está observado por él y recorrido por esos trotamundos incansables que son sus ojos."

En efecto, la vastedad de la obra cumplida por ambos taumaturgos asombra, si es que no empavorece. Ramón o el sentido de la universalidad. Ramón o la pluridad visual del cosmos, fraccionada en greguerías. Intrincándose en su obra total un joven escritor, consciente de las posibilidades actuales que ofrece la especulación literaria, yo presumo que pueda llegar a esta conclusión desoladora: apenas resta nada por hacer, ningún motivo del contorno al que mirar con ojos nuevos. Ramón parece haberlo agotado todo, pues no hay perspectiva que no haya sido penetrada por sus roentgénicas pupilas y registrada en los colosales archivos de sus libros. "Llegará un día—afirma mitad en serio y mitad en broma otro de sus apologistas, Adriano del Valle—en que nos encontraremos con que todas las cosas del mundo han sido requisadas, selladas y conquistadas por Ramón. Llegará el día en que todo haya sido acaparado por este místico Ford de la greguería, que trabaja durante doce horas diarias, para encontrar la línea perfecta y confortable de la greguería *faeton*, encristalada, carrozada y joyante como un Rolls-Royce."

Ramón, en efecto, ha barajado el más extenso repertorio humano y sentimental. Libros suyos como *Variaciones*, *El Rastro*, *Disparates* y *Muestrario* incorporan a la literatura todo un mundo fabuloso de sujetos pintorescos que hasta entonces vivían extramuros de ellas y nadie había osado interpretar. Ha excavado surcos madreporicos en el fondo de los temas banales, haciendo florecer en la superficie rosas pelipétalas de sugerencias. Ante sus ojos, la vida de los faroles, de las chimeneas, de los muñecos de trapo, han adquirido una proyección patética o humorística in-

sospechada. La amplitud de su diafragma visual hace pensar en un Walt Whitman humorista. Nada le detiene: ante él no hay barreras ni límites; ni siquiera las del buen gusto. Esa carencia anula la esencia lírica de que, a veces, aparece traspasado.

Contemplando en su totalidad la obra de Picasso, cuando éste empieza a remover en su estudio ante nosotros docenas de lienzos, como infolios gigantes, tendidos contra la pared, y aparece íntegra la riqueza de maneras, la multiplicidad de estilos—divergentes superficialmente, pero afines en lo íntimo—de su maestría persuasiva, se llega inevitablemente a una reflexión análoga acerca de los escasos espacios libres dejados por su arte. Picasso es un pintor que lo ha pintado todo, resolviendo difíciles problemas plásticos, con un arrebatado mágico. Arte antitradicional y arte de museo. Clasicismo ortodoxo y cubismo hermético de siete llaves. Greco y Cézanne. Salta con singular dominio de una a otra ribera. Ha explorado los confines remotos del primitivismo y del arte negro. No ha dejado de presenciar ningún amanecer, ayudando las albas, recorriendo los telones, para que salga antes el nuevo día.

En suma: Ramón y Picasso son casi infinitos. Han usurpado a la Divinidad uno de sus más inalienables atributos. Y sus obras pueden equipararse a un microcosmos. En él está encerrado con plenitud de significaciones la mayor parte de la esencia del arte actual.

Antes de entrar en la exposición detenida de sus obras y teorías, séame permitido trazar algunos rasgos al desgairé que evidencien la semejanza, incluso personal, y la similitud de ambientes cotidianos en que Ramón y Picasso se desenvuelven. La realidad física se acuerda en ellos estrecha-

mente con su realidad artística. Ni Ramón ni Picasso rebasan corporalmente la talla napoleónica: son bajos, membrudos, contorneados. Las líneas curvas determinan la configuración de sus siluetas, sin ángulos rectos ni líneas quebradas, al revés de lo que sucede en los cuadros de Picasso. Al pronto, para el que los vea por vez primera, Picasso y Ramón deben aparecérsese con la traza de unos capitanes de tropa circense. Algo, indudablemente, debe haberseles contagiado en el tipo de su amor por los espectáculos del circo. La negra onda rizada en la frente de Ramón—que atenúa el subrayado de sus arrugas—es un mechón grisáceo en el perfil incisivo de Picasso. Los ojos de Ramón son berbiquíes taladrantes. Todo el aparente prosaísmo de su figura se ennoblece merced a sus miradas que se tiran al fondo de las cosas, lo mismo que la luna al pozo en la noche absoluta. Ante los ojos de Ramón nos sentimos desvalijados. No hay secreto posible. Sus ojos buzos logran sacar todo a flote. Su actitud más característica es la de espectador, la de mirador constante. No en vano ha caracterizado él mismo su obra como un acervo de miradas, miradas y miradas. Análogamente, en el rostro de Picasso resplandece una llama visual de alto voltaje.

Gustan ambos rodearse en sus interiores de una decoración chocante y singular. Aquellos objetos que, aparentemente, a los ojos del público convencional, pasan como de mal gusto, son los que merecen sus tiernas predilecciones. Pero a pesar del orden desordenado que preside sus estudios, cuidan ambos de no caer en ninguno de los dos extremos reprobables: ni bohemismo ni burguesismo. El torreón donde habita Gómez de la Serna en la madrileña calle de Velázquez y el departamento de buen tono en que se ubica actualmente el taller de Picasso en la rue de la

Booétie, manifiestan esa descuidada solicitud. Y en ellos los muñecos automáticos de Ramón se corresponden con las guitarras cubistas en hojalata de Picasso.

Ambos, por otra parte, poseen, felizmente, más capacidad creadora que fluidez verbal para teorizar. En la conversación de camaradas, las frases y las anécdotas se enredan como cerezas, pero al tratar de precisar sus intenciones estéticas, las palabras son tan sumarias o elementales como guiños. Sólo algún aforismo o epigrama logra dar en el blanco. Ramón y Picasso son más bien hombres de amistades aisladas que de grupos compactos. Pese al Pombo ramoniano y a las tardes picassianas en la trastienda del marchante Kahnweiler, ninguno de ellos requiere grandes recursos a su alrededor. Lo que sucede es que, como ha dicho alguien, "todo gran hombre es contagioso", y el vicio de las tertulias es uno de los más sabrosos vicios europeos.

No sé si con las precedentes palabras habré logrado dar, descompuestas en planos, las siluetas personales de Ramón y de Picasso. Pero sin tiempo para insistir, héme llegado al momento de referirme concretamente a sus obras. Para hacer visible el prometido paralelismo entre ambas, habré de describir sus orígenes y curvas evolutivas, enlazando sus rasgos afines y mostrando sus íntimas y secretas conexiones.

Empecemos por Picasso. ¡Curioso, singular y admirable caso el de este pintor que consigue, inmune a las rotaciones que se producen en un ambiente de ritmo tan acelerado y cambiante como el de París, mantener firmemente su rango y su primacía! Los detractores sistemáticos opinarán que es simplemente un favorito de la moda. Quizá; pero con una diferencia esencial a su favor: y es que Picasso, en lugar

de seguir la moda, la impone siempre. Su duración, por lo demás, rebasa la temporada, el período habitual reservado a estos fenómenos. La boga de Picasso dura desde hace más de tres lustros y promete continuar indefinidamente. El creador del cubismo ha estado siempre a la cabeza. Cuando los demás llegan a una meta, él ya está de regreso. Su facultad imaginativa es inexhaustible. Picasso siempre permanece subido en un telar ideal, como el tramoyista que descorre las cortinas en todas las inauguraciones. Ayer, como jefe del cubismo. Hoy, como adelantado del superrealismo, al lado de las dos figuras más representativas de esta escuela: el italiano Chirico y el alemán Max Ernst.

Retrocedamos con una ojeada a sus orígenes: Pablo Ruiz Picasso—tal es su nombre total, aunque haya suprimido hace años el apellido paterno, poco fácil a la prosodia francesa—nació, como es sabido, en 1881, en Málaga, ciudad que hubo de abandonar aun niño. Su infancia y su juventud transcurrieron, más que en la capital nombrada, en Pontevedra, La Coruña y Barcelona, donde recaló el padre del artista, profesor de dibujo. Bajo la influencia de éste, Picasso comenzó a pintar en Barcelona, ciudad tan rezagada entonces artísticamente como todas las de España, aunque luego se haya transformado en la aduana por donde han pasado muchas novedades.

De una breve permanencia en Madrid, Picasso, cuando ha querido referirme sus recuerdos, sólo me ha recordado el aspecto descorazonador de una Exposición oficial—donde un lienzo suyo alcanzó una tercera medalla, con indudable riesgo, agregaba sonriéndose, de hacerle convertirse en un inconsciente *pompier*—y su colaboración en la revista *Arte Joven* que, hacia comienzos del presente siglo, editaba la falange modernista.

Curioso de pintura francesa, hizo un primer viaje a París en 1901, o sea a sus veinte años, instalándose allí definitivamente dos años después. Las primeras obras de Picasso en París revelaban la influencia preponderante de Toulouse-Lautrec. Pero bien pronto se dió cuenta de que la intención literaria de este pintor era ajena a los puros fines plásticos de la pintura. Entonces, hacia 1903, Picasso inicia lo que se ha llamado después su “época azul”: cuadros de arlequines, acróbatas, gentes de circo y una serie de desnudos, mujeres dolorosas y personajes macilentos, todos ellos dotados de una vida delicada y de una melancólica expresión. Hacia 1905, un viaje a Holanda influye en él paradójicamente aclarando las tonalidades de su paleta y le orienta a recoger un aspecto más sereno y luminoso de la vida. Así nace el “período rosa” de su pintura.

Sin embargo, su auténtica personalidad, su fuerza original aun no habían brotado con plenitud. Su amistad con Apollinaire, especialmente, y luego con poetas y críticos como Max Jacob, Salmón y Raynal—que constituyen un grupo eximio en la “edad heroica” de los anales cubistas—favoreció los nuevos y definitivos rumbos de su arte. En 1907 llegó a cristalizarse o más bien a disolverse en él la influencia de Cézanne y tuvieron sus primeros efectos las dilecciones que venía otorgando al arte negro, a los fetiches congolesees que inundaban su estudio. En este momento, Picasso—dice Waldemar George—“no pudiendo emparejar el trabajo de análisis de la forma con el análisis del color luz, usa de tonos neutros. Figuras, agrupaciones de objetos, instrumentos de música presentan conjuntos estrechamente relacionados. Los miembros de un cuerpo humano se enchufan como las ruedas de un organismo perfectamente homogéneo. Picasso sacrifica la realidad visual

a la gran ley de economía y de unidad plástica". De ahí los primeros esquemas cubistas: esos cuadros que el público sigue estimando como "puzzles" imposibles de armar, o jeroglíficos insolubles, y que no tienen ninguna cifra secreta ni requieren ninguna clave especial para abrir su con su finalidad en sí mismos, cuadros autónomos y hasta aparente exoterismo: son simplemente "hechos plásticos" me atravesaría a decir automáticos, que no deben nada a los sujetos que representan o, mejor dicho, que rehusan representar. No caben, pues, ante ellos actitudes intermedias ni aspavientos incomprensivos; se aceptan así, tal como son, en su irremediable y absoluta abstracción, sin preocuparse de lo que pretendan representar, o no se aceptan.

Y para aquellos antagonistas irreductibles que hablan del posible fraude cometido por el artista al negar un punto de referencia real, que permita cotejar la autenticidad del cuadro con el mundo de las formas humanas, transcribamos estas palabras persuasivas de Jean Cocteau: "Contrariamente a lo que el público piensa, es más difícil engañar los ojos con un cuadro ilegible que con un cuadro representativo, porque este último, si está muerto en sí, puede recibir de su autor una apariencia de vida, mientras que una obra cerrada de Picasso no debe su vida a ningún artificio."

El análisis de estos conceptos nos llevaría demasiado lejos. No es posible, en los previstos límites de una conferencia, sin abusar de la bondad de los oyentes, hacer un estudio profundo de los vastos y sugerente horizontes estéticos que abren las doctrinas cubistas. Con todo, agregaré que la distinción en que se basan de pintura conceptual y pintura formal se hallan refrendada por testimonios tan altos como este de Platón, que cita Raynal.

"Los sentidos—decía el filósofo—no perciben sino lo que pasa y el entendimiento lo que permanece." Y aun agregan, recurriendo a Kant, que "mientras los sentidos sólo nos dan la materia del conocimiento, el entendimiento nos da la forma".

Picasso y los cubistas oponen la verdad del espíritu a la verdad de los sentidos, el arte de la belleza al arte de la verdad. Y agregan que: "la verdad de una obra de arte se manifiesta al espectador en sentido contrario a la percepción que él tiene del mundo exterior real. En la realidad del mundo exterior, es ante todo el aspecto físico de las cosas lo que hiere exclusivamente sus sentidos, mientras que el espíritu está oculto y es necesario un esfuerzo para revelarlo".

A este respecto no deja de ser curiosa una anécdota que me voy a permitir referir a ustedes. Cuéntase que hallándose cierto día de visita en el estudio de Picasso un célebre historiador de arte, hombre ya de edad, y de gustos no muy avanzados, como contemplase un cuadro cubista en el que un desnudo de mujer apenas era reconocible a través de los planos superpuestos, el esteticista, sonriéndose, y creyendo haber encontrado un argumento decisivo, interpeló de esta suerte a Picasso: "Dígame usted, querido amigo: ¿sería usted capaz de enamorarse de esa mujer, como tantos se enamoran de la Gioconda, de llegar a la consumación del acto erótico con una mujer así tan fragmentada y de rostro tan difícil de descifrar?" El viejo profesor, con su maligna pregunta, delataba el error en que se hallaba hundido cual tantos otros: confundía la posible sugestión de un ser real, de una mujer susceptible de interesarnos poniendo en juego nuestros sentidos, con la sugestión pura y desinteresada que debe ejercer un ser aparte,

esto es, el cuadro; una superficie coloreada que apenas pretendía representar nada y que poseía una vida aparte y autónoma.

Este desdén por el asunto, por lo representativo, alcanzó su más aguda expresión—recordémoslo—, no sólo en los cuadros de Picasso, sino también en los de Gris, Braque y Gleizes. No poseían títulos; todos ellos “representaban”, si puede decirse así—poco más o menos lo mismo—un juego de líneas en una superficie coloreada de dos dimensiones, sobre la que, todo lo más, destacaban un letrero “Le Journal”, una pipa, unas frutas o un vaso descompuerto; y cuando tenían rótulo, éste era francamente desconcertante: así aquel cuadro titulado “Soledad” donde se distinguían varios personajes.

Justificando esta técnica afirmaban que la verosimilitud—palabras de Apollinaire—no tenía ninguna importancia, ya que todo era sacrificado por el artista a necesidades de un orden superior. En suma, prescindiendo de la anécdota, de la verosimilitud y hasta de la comprensibilidad, los cubistas tendían deliberadamente a que un cuadro se justificase sólo por la cualidad intrínseca de sus elementos plásticos. De aquí nació el concepto de la “pintura pura” ¿Qué significa ésta? Oigamos a su mejor definidor, a Apollinaire: “El arte enteramente nuevo que perseguimos será a la pintura, tal como se la había considerado hasta hoy, lo que la música es a la literatura. Esto es: una pintura pura, lo mismo que la música es literatura pura.”

El cubismo, y no es hipérbole, ha vuelto a comenzar, en cierto modo, la historia del Arte. Los cubistas, como Dadá, quisieron “volver a comenzar”, estremecidos por la Duda cartesiana; y, al sentir grávidas en sus cerebros el peso de las dudas fundamentales, formularon apotegmas simplotistas

de esta índole. “La pintura no es otra cosa que el arte de animar una superficie plana de dos dimensiones”, dice Gleizes. Los cubistas ortodoxos, de los primeros tiempos, reduciendo al minimum sus elementos, se imponían una disciplina severa, renunciaban a todo fácil halago sensual, no pretendían convencer con sus gracias. Adoptaban el gesto puritano de unos ascetas, la actitud de unos disciplinarios penitentes que se flagelaban con las líneas geométricas en su Tebaida de la cuarta dimensión. Agudamente, un crítico ha pretendido caracterizar este período, designándole como la Cuaresma del Arte Nuevo tras el Carnal del impresionismo.

Además, los cubistas poseían aún una ambición más alta; por primera vez aparece en su vocabulario un término y un ideal que después, trasladado a la literatura, habría de ser eje en torno al cual gira todo el arte y la lírica de este siglo: me refiero al concepto de “creación”. “Lo que diferencia al cubismo de la pintura antigua—decía lúcida—mente el autor de las *Méditations esthétiques*—es que no se trata de un arte de imitación, sino de un arte de concepción que tiende a elevarse hasta la creación. Representando la realidad concebida o la realidad marcada el pintor puede dar la apariencia de tres dimensiones; puede, en cierto modo, *cubicar*. Ello no le sería posible pintando simplemente la realidad vista, a menos de hacer un rompecabezas en abreviatura, lo que deformaría la calidad de la forma concebida o creada.”

Por lo expuesto, puede verse que Picasso y los cubistas levantaron en pie de guerra todo un arsenal de teorías, bélicas o simplemente persuasivas. Ya he transcritto las esenciales. Permítaseme, sin embargo, que agregue algunas frases más, pertenecientes a Waldemar George en su bien

elaborada teoría de los "equivalentes plásticos". "El cubismo—dice—se halla enteramente fundado sobre la teoría de los equivalentes: equivalente del volumen, equivalente de la perspectiva aérea y equivalente de la forma. Estos tres elementos del cuadro, tomados del natural, se encuentran traducidos a estilo plástico y por ello se hacen irreconoscibles. Es que el pintor cubista no traduce la realidad ni tampoco la evoca o interpreta, sino que se inspira en los objetos que le rodean y los coordina sobre la superficie plana de su lienzo, no tampoco con arreglo a las leyes naturales sino con arreglo a las leyes propias de esa superficie".

"En lugar de reconstituir un aspecto de la Naturaleza—agrega aclaratoriamente otro crítico—los cubistas quieren construir los equivalentes plásticos de los objetos naturales y el hecho pictórico así constituido llega a ser un aspecto creado por el espíritu. La construcción así realizada no tiene un valor comparativo sino un valor estrictamente intrínseco o, para emplear una expresión platónica, es bella en sí."

—¡Bah!, teorías, teorías con algo de metafísica y mucho de literatura—oigo decir imaginariamente al buen Maese Reparos, escondido siempre entre el público. Lo que yo quiero—agrega—son obras bellas y no falacias verbales. Cierto—nos apresuramos a contestarle—: el reproche que con más insistencia se ha hecho siempre al cubismo es el de aquellos que le acusan de ser un arte más cerebral que sensual, más intelectual o verbal que efectivo, más rico en teorías que en obras. Tal vez sea así. Mas, con todo, las obras perfectas existen. Y cuadros tales como ciertos arlequines cubistas de Picasso y alguna sobria naturaleza muerta de Gris, yo las pondría sin desdoro—excusadme la

arriesgada confesión—al lado de un Tintoretto o un Goya. Contra este exceso de teorías que, inevitablemente, como enredaderas profusas, se abrazan al tronco nuclear y robusto del cubismo, ha reaccionado el principal responsable e inductor de todas ellas, el mismo Picasso, quien donosamente, y en ocasión reciente, se expresaba así: "Se ha explicado el cubismo por las matemáticas, la geometría, el psicoanálisis, etc." "Todo esto—agregaba desdeñosa y burlescamente—es pura literatura. El cubismo tiene sus fines plásticos. No se diferencia esencialmente de las demás escuelas de pintura. El hecho de que el cubismo haya sido incomprendido durante mucho tiempo y de que actualmente haya todavía muchas gentes que no ven en él nada, no prueba su falta de valer. El hecho—aclara Picasso—de que yo no lea el alemán y de que para mí una obra escrita en este idioma sean solamente unos garabatos negros sobre papel blanco, no quiere decir que la lengua alemana no exista, y sin embargo jamás se me ha ocurrido reirme de su autor, sino de mí mismo."

Si continuásemos el análisis e interpretación de las teorías cubistas correría el riesgo de prolongar indefinidamente esta conferencia, ya que su vastedad es inagotable. Pero, sin perjuicio de dejarme arrollar por ese torrente exegético en otra ocasión, ahora, para repartir armónicamente las partes de este estudio, me veo precisado a abandonar los recintos picassianos, pasando a la otra ala del edificio, al lugar donde habitan Ramón y su copiosa obra, a fin de marcar los rasgos fundamentales que peculiarizan los orígenes y desarrollo de su personalidad.

Gómez de la Serna, que ha nacido en 1891, tiene a la hora actual 36 años, o sea diez menos que Picasso. Pero la

copiosidad de su obra—cuenta al presente cincuenta y seis libros y no será de extrañar que, dada su marcha, haya duplicado esta cifra asombrosa a la vuelta de un par de lustros—, esta longanimidad, parece que ampliara la órbita de su vida a límites inalcanzables. Su producción, empero la diferencia de edades, empieza a desarrollarse casi sincrónicamente con la de Picasso. Pero es que el primero fué de una precocidad poco sólita. Su primer libro, *Entrando en fuego*, data de 1904, o sea de sus trece años. Mas su verdadera obra sólo comienza con *Morbideces*, en 1907, libro erizado de opiniones agresivas. En los años subsiguientes, Ramón profetiza, teoriza, escandaliza desde la revista que dirigía, *Prometeo*, y publica la parte más difícil, enconada y abrupta de su producción: esa serie de libros, descomunales de tamaño, apretados de texto y grávidos de obscuridades que se llaman *Tapices*, *El libro mudo* y *Laberinto* entre otros. Laberínticos son, en efecto, esos volúmenes intrincados y conceptuosos, llenos de chisporroteos nietzscheanos, de paradojas disolventes y de intenciones casi siempre fallidas. Muchos de los lectores que hoy se deleitan con su obra actual, y la encuentran fácilmente accesible, probablemente retrocederían asustados ante aquellos libros empavorecedores.

¿Qué se proponía entonces el todavía nonato autor de las greguerías? Ni él mismo ha sabido nunca dilucidarlo con precisión. Cuando actualmente habla de aquellos libros, les da un valor únicamente de catapultas, de formidables arietes disparados contra la sordera incomprensiva de su época. Lo único fehaciente en tales obras es su afán destructivo de los conceptos hechos, su obsesión disgregadora de todos los cánones, que le llevaron a pronunciar como un

Zarathustra barroco sus siete palabras: “¡Oh, si llega la posibilidad de deshacer!”

¿Cómo enmarcarle, a su nacimiento, entre el núcleo de sus coetáneos? Resulta difícil cualquier intento de filiación y emplazamiento. No guarda similitudes con ningún otro escritor español de su generación. Ni con Miró, ni con Cansinos-Assens, ni con Noel o García Sanchiz. El mismo Ramón, años después, ha tendido a reafirmar su unicidad dentro de aquel período, hacia 1910, escribiendo: “No soy de ninguna generación. Tanto he luchado solo que tengo que desolidarizarme de todos. Yo tuve el impulso misionario y por eso ignoré los antecedentes de las nuevas formas.” Sin embargo, hay un nombre con quien eslabonarlo: y es el de Silverio Lanza, raro y casi desconocido escritor en su tiempo, de quien Ramón ha reivindicado la prioridad innovadora, declarándose parcialmente filial suyo.

A partir de 1917, en cuyo año aparecen *Greguerías*, *Senos* y *El circo*, Ramón entra en la segunda etapa más definida, serenada y constructora de su arte. Diríase que la congoja patética que contorsionaba su rostro en los libros anteriores, después, al estirar liberadoramente sus líneas, se deshace en una sonrisa jovial. Marca así su tránsito del barroquismo conceptuoso al humorismo vital. Con la greguería hace su mejor descubrimiento, la cifra definidora de su arte, o, según precisó más tarde Alfonso Reyes, “su milímetro intelectual, su llave de jiu-jitsu”. En la greguería llega a un vértice de fusión entre sus dos anhelos fundamentales: la voluntad de destruir las formas hechas y la de crear otra forma de expresión más suelta, verídica y espontánea. Una greguería desarrollada será en adelante toda su obra, aun aquellas como *La quinta de Palmyra*,

El Gran Hotel, El novelista, provistas de más sólida arquitectura.

Hace un momento, al aludir a Silverio Lanza, hablé de las posibles influencias que pudieran señalarse en la formación de la manera ramoniana. Como cualquier estudio parece incompleto si el crítico no ejercita su capacidad de sabueso inquiriendo los antecesores de un autor, me avengo a yuxtaponer algunas aclaraciones.

Afirmo que la influencia de Silverio Lanza, en un sentido ejemplar más que imitativo, es la única certera que puede señalarse sobre Ramón. Todas las demás son influencias difusas. Entre ellas, una que ya se ha insinuado: su analogía con Azorín—el de la primera época, el de *Las confesiones de un pequeño filósofo* y el de *La voluntad*—por su amor a lo menudo y cotidiano, por su arte en extraer “primores de lo vulgar”, según la frase de su más agudo comentarista. Estas semejanzas y el entronque que de Ramón puede hacerse con Quevedo—el de los *Aranceles y premáticas generales*—y con el Larra costumbrista, son los únicos parecidos que tienen apariencia de exactos. Los demás, no pasan de conjeturas aproximadas o hipérbolos malignas. Así por ejemplo, la influencia de Jules Renard, que ha querido señalarse sobre Ramón, con mengua de su originalidad.

Como ya se ha dicho, podrá haber entre el autor de las deliciosas *Historias naturales* y el autor de las *Greguerías* apariencias exteriores que permitan relacionar una de éstas con algún epigrama de Renard (o con alguna imagen de Max Jacob en *El cubilete de dados*), pero no existe entre ellos ningún parentesco de consanguinidad. “Podrían sus obras confundirse y no dejaría de ser precisamente opuesto

su respectivo proceso intelectual”, ha venido a declarar mi compañero Antonio Marichalar, que ha dilucidado sagazmente este caso con razonamientos que me voy a permitir recordar.

“Mientras todo Renard es un propósito, Ramón es un despropósito. Observador preciso, paciente y premioso, Renard se lanza al campo pertrechado de cauta intención y su complicado acecho se resuelve en un tiro. *Venator* de procedimiento científico, apunta mucho y no dispara sin asegurarse primero. Va por la similitud a la imagen y a la expresión inesperada y sutil. Su conciencia le permite definirse exactamente “cazador de imágenes” y no enredarse en sus mallas, no intervenir jamás”.

Ramón, como Picasso, se da cuenta de que el arte no tiene por qué ser real, de que debe permanecer alejado de la realidad. De ahí su exacerbación inventiva, más allá de los límites verosímiles, que llega hasta la incongruencia. En libros como *Disparates* y *Variaciones* nos encontramos con numerosos ejemplos de esta índole. “Todo puede ser más incongruente de lo que es”—afirma Ramón. La realidad, para él, es simplemente un punto, una estación de partida, pero a los diez minutos ya se encuentra a muchos kilómetros de ella. Ramón engaña a la realidad y se engaña a sí mismo, pero con deliberación. Paralelamente, Picasso—cuyos cuadros cubistas más ortodoxos son a modo de greguerías plásticas—ha afirmado que “el arte es una mentira” y que “el artista debe sorprender la manera para vencer al público de la veracidad de sus mentiras”. Ya Vauvernages lo había dicho en una de sus mejores máximas: “L’art de plaire c’est l’art de tromper”.

El arte de Picasso y el arte de Ramón rayan en estos territorios irreales a igual altura; abocan a idéntico vértice: al de la máxima sinceridad desrealizadora, colindante con los dominios del absurdo. Por algo Raynal, el más cordial exégeta de Picasso, nos decía que éste vive guiado no por el "ángel de la verdad", sino por el "demonio del absurdo". Este mismo genio inspira, a no dudarlo, los momentos más felices y las páginas mejor logradas de Ramón.

En aras de ese genio del absurdo, el autor de las *6 falsas novelas*—su último y diferente libro—ha llegado a prescindir de todo pudor de corrección. Ramón es el escritor que elimina toda etiqueta y ceremonia; el que no teme adoptar una actitud de payaso, en ocasiones, o a quedarse en una postura arriesgada o ridícula con tal de darnos una sensación veraz y sorprendente. Es el único literato seguidor de aquel consejo de Hegel recordado en sus comienzos: "Tened el valor de equivocaros". "Todos los escritores—dice Ramón, marcando sus diferencias—adolecen de que no quieren descomponer las cosas y no se atreven a descomponerse a sí mismos." "Yo—agregaba—me he permitido el desorden, la descomposición, el barroquismo sincero."

"Hablar de Walt Whitman—dijo uno de sus primeros comentaristas—es lo mismo que hablar del Universo." Pues bien, yo haría extensiva esta presunta hipérbole a Picasso y Ramón: ¡tan colmadas se me presentan sus obras de sugerencias inacabables! El paralelismo del que acabo de trazar algunos rasgos capitales pudiera prolongar indefinidamente. Se hará aún más evidente y explícito a la vuelta de algunos años, cuando la obra de ambos creadores haya adquirido su desarrollo total y un remansamiento de

sus aportaciones permita contemplarlos con el ángulo visual de la perspectiva histórica.

Pero ya hoy día, sin necesidad de esperar ningún mañana, Picasso y Ramón alcanzan, a mis ojos, la altura máxima de dos libertadores. Ellos han abierto las puertas inaugurales de una época saturada de innovaciones y desbordante de óptimas cosechas. El cubismo no es un accidente en la historia de la pintura: es una realidad perdurable, que deja una beneficiosa estela. Aunque evolucione y se transforme cada día, puede asegurarse que persisten sus esencias. El mismo Picasso, con su dualidad magistral, con su retorno hacia ciertas formas museales renovadas, nos demuestra cuán eficaces han sido las novedades importadas por aquella escuela en punto a la reconstrucción del concepto de la pintura. Por ello mismo, la influencia lograda por el arte de Picasso se extiende a un área incalculable. Ningún joven pintor consciente de la época actual dejará de asimilarse, en más o en menos, sus benéficas influencias.

Paralelamente, Ramón ha extendido su influjo a todos los horizontes. Su producto más típico, la greguería, pudiera decirse que es hoy la sal con que se sazonan todas las nuevas recetas de las obras imaginativas. El ha dado libertad a muchos secretos de lo subconsciente, ha desplegado sonrisas y ha batido las cataratas de la visión, habituando nuestros órganos oculares a una manera distinta de mirar la vida, reconciliándonos con la realidad, y acertando a perforar la cuarta dimensión del humorismo.

Picasso y Ramón, erguidos en la extrema punta de la época, son los adelantados que hienden como proas los confines de un nuevo continente estético.

Al llegar a este punto de mi disertación, observo que estoy a punto de ser víctima de las consecuencias geomé-

tricas, peculiares a todo paralelismo. Pues ya es sabido que, según un elemental postulado, las líneas paralelas no se encuentran nunca, excepto en el infinito, o a no ser que se produzca una ilusión óptica. Pues bien, situados en el centro de ambas vías paralelas, entornemos los ojos para que este cruce se produzca y, antes de naufragar en el infinito, dejemos que aparezca la tangente final.



ILDEFONSO PEREDA VALDEZ LA ESENCIA DEL ARTE NEGRO



El arte tiene personería antes de llegar a su culminación de perfección como tal. Quiero decir que un pre-arte, un primitivo arte, posee una categoría propia, aunque no haya llegado al perfeccionamiento de una civilización en opulencia. Esa categoría se palpa en la esencia del arte negro. Los que se sintieron seducidos por el arte negro no pensaron nunca en investigar si el artesano que modelaba un fetiche tenía o no conocimiento de reglas y proporciones. La seducción fué instantánea y por la esencialidad misma de ese arte indiscutiblemente original.

La escultura negra fué un arquetipo de arte, seductor en demasía, para no provocar reacciones de imitación. Los cubistas, sospechando en ese arte la confirmación práctica de sus teorizaciones, y sin temer al cúmulo de objeciones que inmediatamente surgirían desde la banda de los sostenedores de los principios básicos de la perspectiva y de las proporciones, proclamaron con valentía la superioridad de ese arte, desinfectado de civilización, rudo y bárbaro en su esencia, pero muy capaz de agregar una nota original y fresca a un mundo de fosilizadas manifestaciones de museo. En realidad, el cubismo y el arte negro marchaban cada uno por su lado. El cubismo había nacido como una reac-

ción necesaria a la facilidad del impresionismo, y su aparente simplicidad de líneas y de volúmenes era lo que el francés llama un *trompe l'œil*; el arte negro, por su parte, representaba una expresión religiosa. Sus cultos requerían la creación de fetiches y los escultores negros, cuando trabajaban en ellos, no pensaban ni remotamente en una coincidencia tan absoluta con el cubismo. Cumplir un deseo imaginero era el único móvil de su arte, y como todos los primitivos, los admirables tablistas rusos de la Edad Media, como Fra Angélico, el Giotto y Fra Filippo Lippi, como nuestros Incas de América, trabajaban estos artistas en la inocencia y el fervor.

El mismo fervor que a Fra Angélico lo llevaba a pintar de rodillas una Anunciación, es el que mueve a estos humildes escultores negros al tallar esas figuritas deformes que revelaron la existencia de un arte original. Siempre se ha negado al continente negro categoría en el mundo civilizado, permaneciendo siempre ese vasto continente como campo libre de experimentos de toda clase. El más absoluto desprecio siente el europeo por sus hermanos negros. Sin embargo, los negros ayudaron, durante la guerra, a apuntalar esa civilización de la cual se les suponía enemigos.

El premio Goncourt reveló la presencia de un escritor, René Maran, que sentía en carne propia el sufrimiento y la esclavitud de su raza. *Batuala*, como la *La cabaña del tío Tom*, fué un libro escandaloso, que reveló la barbarie de quienes trataban de bárbaros a seres más humanos y más sufridos que ellos. Con su libro debió estremecerse el negrero. Sin embargo, muy pocos de los de su raza debieron leer *Batuala*, publicado en francés y premiado como una obra de carácter colonial.

Es injusto imputar a snobismo el resurgimiento del arte

negro. No es una moda, aunque la moda lo haya tomado para sí. El jazz-band, desvirtuando la esencialidad del arte negro, contribuyó a confundir las nociones que sobre él se tenían. Hay que buscar esa esencialidad en las esculturas del Yorouba y del Camerún, en los poemas congolese y en las narraciones y fábulas recogidas por Frobenius, no en una falsificación americana como el *shimmy* y el *charleston*; el primero no tiene de negro más que el movimiento de pechos con que se acompaña la música, y el segundo, el movimiento de piernas, no el ritmo. Para mí el verdadero baile de negros es el *blue*, baile lento, que se parece al *relanti*.

La música negra es melancólica, monótona, salvo en determinados bailes guerreros de ritmo violento, y en general nada tiene que ver con el ruidismo del "jazz". Si acaso alguna semejanza puede señalarse en ella, es con la música indígena peruana, con los yaravíes quechuas. El estridente tamborileo se utiliza sólo en las danzas guerreras o rituales, que terminan, por lo general, en una bacanal frenética, impregnada de un hondo sentido religioso. Parece como que en ella se quisiera arrojar al diablo del cuerpo, a semejanza de las escenas de exorcismo de la Edad Media.

La raza negra, supersticiosa y estremecida por el terror, posee un sentido religioso más profundo que otras razas. Es cierto que ese sentimiento no alcanza a la elevación mística, a la teo-vida de otros pueblos, como los indios y los antiguos egipcios; la forma más inferior de adoración, el fetichismo, es la que predomina en la mayor parte de los pueblos africanos; pero, en cambio, poseen un sentido moral muy elevado, el que se manifiesta particularmente en las fábulas y narraciones del África central. La verdad, la honesta vida, la lealtad y lo fiel, predominan como sentimientos, y se combaten la inferioridad, lo inmoral y la

deslealtad, a pesar de la fama de lo contrario, que sobre los negros corre en boca de los europeos. El peor enemigo del negro es el europeo. En vez de conquistarlo a su civilización, se complace en abandonarlo a su propia ignorancia, iniciándolo en los vicios de la vida europea. No cuesta trabajo imaginarse lo que es un gobernador europeo en una colonia africana: un señor feudal de la Edad Media, de horca y cuchillo. Los americanos, que hemos conocido al esclavo negro, somos capaces de sentir más comprensión y piedad por esa raza.

Muy pocos se han preocupado por estudiar el alma compleja del negro. En Europa: León Frobenius, en su *Decamerón negro*, selección de cuentos, mitos y leyendas, dividido en dos partes: "Libro de caballería y de amor" y "Cuentos y fábulas populares". Estas últimas son más representativas del "alma negra". Con este título, Delafosse ha recogido, también, algunas de las más famosas leyendas del continente africano. Pero, en donde es de esperarse los mejores estudios sobre el negrerío, es en América.

América es la segunda patria del negro. En el norte hay diez millones de negros que hablan inglés, el Brasil está inmensamente poblado de los descendientes de los esclavos, y en el Uruguay hay una gran familia de color. En Montevideo, allá por el año 1830, más de la tercera parte de la población era negra y el caserío que sobre el Miguelete se ubicaba, era un rincón de África pintorescamente teñido de color local.

En Norte América, Dorothy Scarborough ha estudiado el folklore de los negros, en su libro *On the Trail of Negro Folk Song*. Estas canciones melancólicas expresan el estado de espíritu del negro, llamado *blues*, *spleen*, de donde deriva la música lenta que a sus fox-trottes adaptaron los

norteamericanos con el título de fox-trot-blue, o bien la diferencia social de raza, reflejada claramente en esta canción:

El blanco va a la iglesia,
y no muestra la huella de una sonrisa.
El negro va a la iglesia
y su risa se oye a una legua.
El buen pico-carpintero
está aprendiendo a contar:
Todo para el hombre blanco,
para el negro ni pensar.

La alegría del negro es ficticia; es risa por fuera, dolor por dentro. El compositor de canciones negras, Mr. Handy, explica el estado de espíritu del negro, de falsa alegría, en esta forma:

"Supongamos que yo soy un negro y que se me ha vencido el alquiler. Son veinte dólares y el mayordomo me ha dicho que si no pago hoy mismo me pondrá a mí y a mis trastos en la calle. No tengo los veinte dólares, no sé dónde encontrarlos. He ido donde mis amigos, pero nadie ha podido ayudarme. Después de andar de aquí para allá, sin nada más que llevar al prestamista, he juntado diez dólares, pero no basta.

Ahora, un blanco, con esos diez dólares se iría donde el propietario y le diría que los tomara en cuenta, y seguramente conseguiría que lo esperara. Pero un negro, no. Visto que no puede pagarlo todo se va de farra hasta quedarse sin un centavo. Los demás se imaginan que es el moreno más alegre que han visto en su vida: pero él sólo sabe que su acción es desesperada. Pues bien, una canción inspirada en tales incidentes resulta el "blues" del Folklore negro."

El mismo estado de espíritu, de impotencia y de rabia contra la sociedad, resalta en esta otra canción, citada por Ernesto Montenegro:

I got the blues, but I haven't got the fare
 I got the blues, but I haven't got the fare
 I got the blues, but I'm too damned mean to cry.

En América un resurgimiento del arte negro se contempla. No solamente en la música norteamericana, indiscutiblemente impregnada de exotismo negro, sino en la poesía.

Los poetas negros no supieron honrar a su raza; la despreciaron imitando los malabarismos retóricos de los blancos. Está el caso típico de Cruz e Souza, poeta simbolista, que no supo elevar un cántico de dolor a la esclavitud de su raza, y el de Plácido, contagiado de todas las infecciones románticas. Son los poetas blancos los que sienten más profundamente el dolor de la raza negra: Sherwood, Anderson y Lindsay—los dos grandes americanos—; en el Brasil, Guillermo D'Almeida, Murillo-Araujo y Raúl Bopp, han aprovechado ventajosamente efectos colorísticos con zumbonas onomatopeyas, como:

Mamá-cumambá
 —E. Bumba!
 Acú-babá Acú bebé
 —E. Bumba!

motivos tomados de las tonadas negras.

En el Río de la Plata el arte negro ha tenido resonancia en los estudios retrospectivos de Vicente Rossi, *Cosa de negros*, en la pintura de Figari, reconstrucción colorista de los candombes y en mis cinco poemas de negros, reconstrucción poética de un Montevideo de color, en la época del coloniaje.

Sobre el folklore afro-americano queda mucho por hacer. Si tengo tiempo, algún día me ocuparé en recoger las canciones y bailes de negros que circulan por América con nombre falsificado—muchas de las cuales pasan por canciones y bailes de blancos—en compensación, quizá, de los bailes que, figurando como de negros, no son más que invenciones de los blancos para entretener a los snobs. Pero el arte negro, a pesar del snobismo, es hermoso y seductor.





AS campanas de Santa Catalina sonaban como voces. ¡Milagro! ¡Milagro! . . . Las naves se llenaban de gente apretujada, desordenada, semienloquecida por el espanto. ¡Milagro! ¡Milagro! Desde los más lejanos rincones acudían los peregrinos con el grito en los labios. La gente del lugar se disputaba con agrio regionalismo los sitios de preferencia. El altar se enjoyaba con las donaciones de los creyentes. Quién traía un anillo, quién un collar, quién un pan. Los vecinos del pueblo se mezclaban con las gentes de paso que afluían a montones, como una ola de seda y de harapo, de rojo y de negro, de carne y de luto. Las madres llevaban a sus hijos y los levantaban heroicamente en alto en medio de la multitud, para que no fueran derribados, aplastados, deshechos entre tanto entusiasmo de fe.

Gente hasta ayer escéptica, que hubiera reído a costa de la religión, mostraba hoy sus facciones desencajadas por el ayuno. Los más fuertes ganaban el altar hasta donde llevaban la ofrenda; los más débiles se juntaban, se tomaban en los brazos, formaban una ola, se superaban en un esfuerzo increíble, y desalojando a los primeros, iban a clavar la frente delante de la imagen.

Poco a poco las losas, desacostumbradas a soportar tanta gente, se iban aflojando. No faltó quien se llevó la primera. Otros le imitaron. Hubo el que robó ocultamente el tesoro de un puñado de tierra, un trozo de madera, un pedazo de mármol. Las rodillas sangraban contra el suelo, pero nadie sentía nada, nadie oía nada que no fuera su fe.

Los enfermos, los leprosos, los paralíticos, con su silla de ruedas, pugnaban inútilmente por llegarse al altar. La multitud, siempre renovada, los rechazaba constantemente hasta que, de pronto, sin saber cómo, se sentían zarandeados, arrebatados, llevados hasta el centro del templo, de donde difícilmente salían.

¡Milagro! ¡Milagro! . . . Las campanas sonaban constantemente. Los vecinos relevaban al campanero, que se dormía, cansado, con el badajo en la mano . . . La ola crecía, cada vez más grande. La muchedumbre, siempre renovada, parecía la misma . . . Fuera llovía un agua fina, helada, persistente, implacable como una sonrisa.

*
* *

El bueno y alegre Fray Lorenzo estaba atónito. Creyente a cierraos, tanto por haronía como por ingenuidad, jamás dudó de nada.

No conocía ni la tortura del interrogante ni la áspera lucha de las tribulaciones, pero unía a su exuberante jo-

validad una cierta malicia campesina que le llevaba a desconfiar un poco en la sensatez de los hombres. Malicia que más que refinamiento intelectual, más que ironía, era natural adaptación del espíritu ante el conocimiento de la vida por el ejercicio constante de veinte años de confesionario.

Un día domingo, frío como corazón ateo, el templo estaba casi desierto. Acercábase la época de las elecciones, y el caudillo liberal del pueblo, inauguraba un comité político que titulaba rumbosamente "Luz y Trabajo".

Con tal motivo había invitado a todas las familias de la localidad a una fiesta singular, en la cual se bebía, se bailaba y se distribuían volantes con promesas del oro y el moro.

Unos por ir a fiestas, otros por temor a desórdenes, la iglesia se quedó casi sin fieles.

Salvo las filas primeras, ocupadas en su totalidad por viejas beatas que se hubieran dejado matar antes que faltar a misa, el templo estaba desierto.

Fray Lorenzo se puso triste. Y su tristeza estalló en lamentos amargos, desde el púlpito, en donde, según voces, pronunció un sermón estupendo.

De pronto, y mientras la voz del fraile tronaba como nunca, un grito agudo, como de res degollada, surcó la nave rebotante de espanto.

El dedo sarmentoso de una beata señalaba, angustiadamente, un ángulo del templo. Había allí una imagen antigua, grabada y pintada por los indios, herencia arrumbada en un rincón, como si no se hubiera sabido que hacer con ella.

Sus ojos—glaucos, grandes, serenos—habíanse tornado

rojos, y gotas rojas, que eran rubíes alucinantes a la luz de las velas, se desprendían silenciosas, enormes, pausadamente.

La nueva corrió de puerta a puerta, llamó a las casas mejores y a los ranchos más apartados. Aquello fué una invasión imprevista, inesperada.

Los que iban para ver se hincaban de rodillas, los que iban a reír se tornaban meditando. Fray Lorenzo no alcanzaba a decir misas, oír confesiones, administrar comuniones.

Al día segundo, los fieles que llenaban las naves pudieron ver cómo se enternecía el alma del todopoderoso, hasta limpiar los ojos de la imagen y trocar en lágrimas la sangre que manaban.

*
* *

Fray Lorenzo empezaba a dudar. Bajo su cráneo calvo se cernía la garra mortificante. Mientras todos creían, el cura, pasado el primer momento, sentíase herido por una extraña inquietud.

El milagro, repetido durante tres días, era ya un hecho documentado, histórico. La limosna, llovida a montones, como del cielo, no sólo solucionaba los angustiosos problemas económicos del cura filántropo, sino que hubiera bastado para construir un nuevo templo. Y mientras la iglesia empezaba a convertirse en espectáculo de turistas, la ponzoña roía el alma buena e ingenua de Fray Lorenzo.

Con la lluvia había cesado el milagro, y esta singular coincidencia atormentaba el alma del cura.

Un día, temblantes las manos, agitado el pecho, febricitante la cabeza, provisto de un arpón y un balde de agua, Fray Lorenzo escaló los techos. Así entre las tejas rotas descubrió pequeño agujero, pleno de luz interior. Arrojó toda el agua que llevaba y bajó rápidamente. ¡El milagro volvía a repetirse! En hilo tenue, por sobre la pared, el agua se filtraba, chocaba después contra la cabellera grabada en madera y pintada de rojo de la imagen, y bajaba hasta los ojos, recogiendo el color en el camino.

Azorado por el descubrimiento, Fray Lorenzo se refugió en su cuarto. Una tormenta enorme le trabajaba el pecho. Extrañas ideas, como fastasmas emboscados, le perseguían por los rincones del cuarto. Pensó hondamente su problema, mitad sacrílego, mitad santo, porque estaba en juego su sinceridad de monje bueno. Al fin tomó una resolución: saldría a la calle y gritaría la verdad. Devolvería las limosnas hasta la última migaja. Hincharía los pulmones con todo el aire que cupiera y saldría a la calle para decir que aquello era una farsa de la casualidad, una artimaña del Demonio. La fe resurgiría después más alta y más pura, y sublimemente, volvería a brillar en los corazones ansiosos de verdad.

Levantóse. Tenía las manos extendidas en ademán profético. Estaba erguido, la cabeza hacia atrás, los ojos brillantes. Abrió los labios para gritar.

Una idea aguda le silbó en el cerebro obligándolo a detenerse. Estaba delirando. Declamaba. ¿Qué consecuencias traería para todos la verdad? Imaginó el templo vacío, la burla, el escarnio de la gente no dada a esperanzas milagreas. ¿Tenía Fray Lorenzo derecho a dudar de aquello que

tan beneficioso había sido para la fe, de aquello en lo cual todos creían? ¿Podía, en fin, sin mengua, arrebatarse de un golpe miserable la fe sentimental e ingenua que había fructificado maravillosamente?

Fray Lorenzo olvidó preocupaciones. Cruzó los brazos y dejó que las cosas marcharan de por sí. El milagro no volvió a repetirse para desesperación de curiosos y turistas. El buen cura, reparando el tejado, había logrado hermanar, en su lógica sencilla, los tres aspectos distintos de la fe, el beneficio y la verdad.



RICARDO R. CAILLET-BOIS

APUNTES
CRITICOS (1)

STUDIAR concienzudamente el nacimiento de las repúblicas sudamericanas implica, entre otras cosas: 1º, obtener una abundante bibliografía sobre la historia de los distintos países que integran dicha parte del Continente (labor de por sí difícil, puesto que las vinculaciones con algunos de ellos son muy escasas), y 2º, tener una visión panorámica, una visión de conjunto de la historia de la América hispánica.

Gonzalo Bulnes, a quien debemos varios estudios de importancia y que goza—dentro de los círculos científicos—de una bien ganada fama, en una obra que acaba de publicar ha tratado de subsanar los dos inconvenientes apuntados, pero sin conseguirlo en forma satisfactoria. Si debiéramos catalogar el trabajo que ha sugerido estas notas, lo incluiríamos sin vacilar en el rubro de los de vulgarización. En efecto, su autor no ha podido llevar a cabo un estudio original que le habría obligado a visitar los archivos de cada Estado; se concreta a darnos a conocer—en la forma más clara posible—la evolución de las colonias españolas

¹ GONZALO BULNES, 1810, *Nacimiento de las repúblicas americanas*. Dos volúmenes de 273 + 1 + 1 + 1 + 1 y 260 + 1 + una + 1 + 1. Buenos Aires, 1927.

y las fuerzas que en ellas han actuado para producir la emancipación.

Sin pretender invalidar con ello el simpático esfuerzo del señor Bulnes, hemos anotado algunos de sus asertos con los cuales discrepamos; helos aquí:

La actuación de Miranda en Europa y en América, que podrá ser definitivamente esclarecida dentro de muy poco tiempo ², ocupa un lugar preferente en el libro de Bulnes: después de dar como algo seguro e incontrovertible las relaciones del agitador venezolano con los jesuitas expulsados de América ³, nos dice que F. de Miranda "se incorporó en 1795 en el ejército francés como Ayudante General", lo cual es inexacto por cuanto dicho puesto lo ocupaba desde 1792, año en que le fué ofrecido el ingreso al ejército ⁴.

Sin explicar las causas que produjeron los distintos encierros del "Precursor", mientras éste estuvo al servicio de la Primera República, deja traslucir cierta animosidad en

² *Índice del archivo del General Miranda*, Caracas, 1927.

³ El *Índice del archivo*, cit., indica, entre otros documentos, una *Lista de los jesuitas americanos que actualmente residen en Italia expulsos de su Patria*. El doctor Vicente Dávila, director del Archivo Nacional de Caracas, accedió gentilmente a un pedido mío remitiéndome copias de los documentos que le señalé. Ahora bien, casi al final de la *Lista*, existe la siguiente anotación: "N. B. Me dió esta *Lista* el ex-Jesuita D. Tomás Belón extractada de los Libros principales; estando en Roma en el año 1786." Pero en honor a la verdad, el dato no permite deducir gran cosa; hace falta un estudio minucioso para comprobar si Miranda, realmente, contó con la ayuda de algunos jesuitas (y no ex-jesuitas) y, en caso afirmativo, en qué consistió ésta.

⁴ WILLIAM SPENCE ROBERTSON, *Francisco de Miranda y la revolución de la América española*, traduc. de Diego Mendoza, Bogotá, 1918, p. 115; no debió olvidar, asimismo, el señor Bulnes que, para el estudio de los años 1798-1805 existe una monografía de JUAN MARÍA AGUILAR, *Aportaciones a la biografía del precursor de la independencia Sur-americana, D. Francisco de Miranda*, Sevilla, 1919.

contra de la Gran Revolución. Para determinar el por qué de las persecuciones, me bastará indicar al señor Bulnes el interesante libro de Alberto Mathiez, intitulado *La Révolution et les étrangers. Cosmopolitisme et défense nationale* (París, 1918); allí hallará suficientemente explicada la situación de los extranjeros en Francia y la evolución que ésta sufrió desde 1789 hasta 1795 ⁵.

En el capítulo III anotamos una omisión que no tiene disculpa; júzguela el lector: dicho capítulo, dedicado a estudiar a "Los Precursores", no contiene sino leves alusiones a la influencia que en las colonias españolas ejercieron las revoluciones de 1776 y 1789.

Pero veamos las páginas que dedica a la historia del Río de la Plata.

Encabezando el capítulo que narra las invasiones inglesas debió darnos un cuadro de la política inglesa tanto más que el trabajo es una obra de vulgarización y no una monografía de especialista; salvado ese pequeño olvido, nos parece que la fuga de Sobremonte debió ser analizada por cuanto el recurso adoptado por el virrey fué una medida que más adelante se volvió a discutir: me refiero al abandono de la capital y a la organización de la resistencia en el interior.

Dada la finalidad de su obra, el señor Bulnes no pudo prescindir de explicarnos el alcance del juramento de fidelidad exigido por los británicos, juramento que tuvo consecuencias que muchos de nuestros historiadores han desconocido. Tengo ante mí vista un documento que puede

⁵ En la p. 100 nos habla de *Languinai* (sic). Me imagino que habrá querido referirse a *Lanjuinai*, diputado por el Tercero en los Estados Generales y miembro de la Convención.

servir de prueba ⁶: La actitud asumida por la suprema autoridad eclesiástica del Virreinato causó profunda impresión entre los feligreses. Ocupada la ciudad, "comenzaron a acudir las corporaciones—dice Groussac—, haciendo cabeza el obispo y su clero..." Pero el autor de *Santiago de Liniers* no le ha dado al acto la magnitud necesaria, magnitud que es fácil comprobar hojeando las actas del Cabildo ⁷ (que hablan de manifestarle a S. M. "el escandaloso procedimiento del Prelado, la falta de vasallage y patriotismo con que se maneja procurando entibiar el generoso ardimiento del vecindario, como lo hizo también en los días inmediatos a la reconquista...") y el documento ha que he aludido antes ⁸. De la lectura del expediente se entresaca que la acusación que pesaba sobre el obispo, así como sobre otros peninsulares de representación, había hecho desaparecer el respeto que inspiraba al pueblo.

Es que todavía las invasiones de 1806 y 1807 no han sido debidamente estudiadas; la documentación que sobre tal asunto existe, es abundantísima. Remito al lector a los conocidos catálogos del Museo Mitre, Ministerio de Relaciones exteriores y al de Torres Lanzas, lo cual, unido a un somero examen de los legajos custodiados en nuestro Archivo de la Nación, bastará para comprobar lo afirmado. En mis investigaciones he podido dar, sin mayores traba-

⁶ 1810, Carta número 32 que a Su Magestad dirige el Virrey Don Baltasar Hidalgo de Cisneros, documentada con informes de los Fiscales y de la Real Audiencia, acerca de los excesos y faltas de patriotismo de que fué acusado el Obispo de aquella Diócesis por el Cabildo de dicha Capital; dando así cumplimiento a aa Real Orden de 21 de Junio de 1809 que se le dirigió y que también se une. Buenos Aires, 17 Marzo 1810. (Archivo General de Indias, Sevilla, 124-2-5).

⁷ ARCHIVO GENERAL DE LA NACIÓN, Acuerdos del extinguido Cabildo de Buenos Aires, serie IV, tomo III, Buenos Aires, 1927, p. 67.

⁸ 1810, Carta número 32, cit.

jos, con los interesantes expedientes que a continuación describo:

"Dn. Vicente Fernández, sobre el merito y servicios a la Patria (Archivo General de la Nación, División Colonia, Tribunales, Leg. 259, exp. 27).

"Dn. Vicente Fabra, sobre los meritos y servicios que contrajo con la ultima invasion de los ingleses (Archivo General de la Nación, División Colonia, Tribunales, Leg. 259, exp. 23) ⁹.

"D. Francisco Agustini capn. 1º del Rl. Cuerpo de Artillería sobre que se informe al Exmo. Sor. Principe de la Paz de sus meritos y serbicios contrahidos en la Reconquista de ésta Plaza (Archivo General de la Nación, División Colonia, Tribunales, Leg. 259, exp. 33).

⁹ Este expediente, unido al de González, que cito más adelante, arroja luz sobre el combate de Perdiel. Dice así: "Don José Miguel de Ezquiaga Capitán de la Segunda Compañía del Regimiento de Patriotas dela Union agregado al Real Cuerpo de Artillería... certifico como devo: que el individuo Don Vicente Fabra fué vno de los Individuos que operaron en el Campo de Perdiel el primero de Agosto del año pasado de mil ochocientos seis, contra los seiscientos cinquenta Ingleses que nos acometieron en aquel punto, del que era Comandante General ó Caudillo de los Españoles, que por orden demis Gefes principales sehavian replegado allí..."; en el sumario levantado contra Gonzalez se hacen varias declaraciones relacionadas con este tema: Fermín Molina dijo que "su casa la tiene pasada la chacra q.º dicen delos Colegiales, mas alla delo de Gaona; q.º el día q.º los Ingleses fueron alo de Perdiel, llegaron á casa del declarante dos mosos el vno q.º le dicen Miracielos, y el otro parecía lenguaras (Inglés) y estando en cama lo hicieron lebanar desnudo, y le dijeron montase acavallo para q.º les enseñase lo de Perdiel... q.º no obstante esta respuesta lo hicieron montar a caballo así desnudo... consiguiendo lo largasen por decirles hiba muriendose de frío (f. 71)". Francisco de Lecica afirmó, por su parte, lo siguiente: "Así sucedió la tarde deprimero de Agosto deochocientos seis, enque habiendo pedido Berresford vn hombre que necesitaba, le mandé a Dn. Manuel Collantes, quien sin demora volvió con la noticia de haber sido repelido, pues era Gonzalez a quien sebuscaba. Fué enefecto como se mandaba; pero el objeto desu llamada, ni lo que pasó en aquella Sesion, ni Gonzalez lo dijo ni hasta ahora lo sabe. Lo cierto es que aquella misma noche salió la Expedicion secreta

Existen también una serie de procesos por traición a España (de los cuales sólo he revisado algunos)¹⁰ que contribuyen a esclarecer el estado de ánimo de la población durante la permanencia de los ingleses en Buenos Aires, así como para apreciar cuáles fueron los manejos de los invasores, etc.

El señor Bulnes tampoco ha tenido en cuenta la impresión que causó en el interior la llegada de la expedición de Berresford y la ayuda que las distintas regiones del virreinato aportaron a la capital¹¹. Otro problema interesante que debió tratar es el de la internación de los prisioneros

para la chacra de Perdiel: que fué con ella Antonio Reynoso, Soldado de la Partida de Gonzalez, y que siempre se dijo por voz general que el también los había acompañado. Juzgue V. E. de aquí si habrá suficiente margen para sospechar, que al menos González tubo noticia de la Salida de aquel Exército, y mucho más la arroja desí el caso siguiente: Dispersas en la madrugada del dos las pocas y desprevenidas Tropas, que estaban reuniéndose en aquella Chacra, aunque con bastante escarmiento del Enemigo, se vió que el mismo Reynoso vino a darle parte a Gonzalez de aquella novedad, quienes, en vez de comunicarlo a sus Alcaldes atravesaron unidos por entre Filas, y como si fueran a dar la enhorabuena de tan plausible noticia, se introdujeron entre los Oficiales Ingleses, que mandaban la Parada. Allí se vieron palmeos y otros ademanes que demostraban el gozo y regocijo que tenían...

¹⁰ Criminal contra Francisco González por traidor a la Corona de España (Archivo General de la Nación, División Colonia, Tribunales, Leg. 259, exp. 2 y 3); Criminal contra Isidro Naranjo, y Juan Gallardo por espías de los Ingleses (Archivo General de la Nación, División Colonia, Tribunales, Leg. 260, exp. 5); Criminal contra D. Pedro Menéndez Argüelles, por su íntimo trato con los Ingleses, y sospechas de infidencia (Archivo General de la Nación, División Colonia, Tribunales, Leg. 260, exp. 22), etc. Véase también ARCHIVO GENERAL DE LA NACIÓN, Acuerdos del extinguido Cabildo de Buenos Aires, serie IV, t. II, cit.

¹¹ ARCHIVO GENERAL DE LA NACIÓN, Acuerdos del extinguido Cabildo de Buenos Aires, serie IV, t. II, cit.: Archivo General de la Nación, División Colonia, Tribunales, Leg. 130, exp. 55, D. José Medeiros s^{ro}. el gasto extraordinario para recoger los Caballos y Bueyes q.^o quedaron cansados de la Expedición: Archivo General de la Nación División Colonia, Sección Contaduría, Documentos de caja, marzo de 1808, data n.º 79, etc. Este último documento indica el número a que ascendió el contingente que remitió el Paraguay.

ingleses¹², pues con una información completa se llegaría a valorar la influencia ejercida por los cautivos británicos en las poblaciones del interior.

Después de narrarnos los sucesos acaecidos a la expedición salida de Montevideo para reconquistar Buenos Aires, dice: "Liniers concedió a la guarnición vencida los honores de la guerra devolviéndole a Berresford la galantería que había usado con la ciudad." Los que se dedican al estudio de estas disciplinas estiman que el problema de las "capitulaciones" fué algo más que una simple galantería, como lo supone el distinguido autor chileno; es, por el contrario, uno de los problemas más intrincados que presenta la historia de esos años¹³.

Aguzando un poco la crítica, nos encontramos luego con una contradicción, pues mientras en la p. 153 se lee que "el pueblo vencedor se substituyó al Rey, depuso a Sobremonte y lo reemplazó con Liniers", en la p. 154 afirma que "[Sobremonte], mal de su grado se sometió delegando sus facultades civiles en la Audiencia y las militares en aquél [Liniers]".

Este último, según el concepto del señor Bulnes, "co-

¹² ARCHIVO GENERAL DE LA NACIÓN, Acuerdos del extinguido Cabildo de Buenos Aires, serie IV, t. II, cit.: Archivo General de la Nación, División Colonia, Tribunales, Leg. 259, exp. 9, Prisioneros ingleses, sobre su internación alas Prouas de este Virreynato; Archivo General de la Nación, División Colonia, Tribunales, Leg. 154, exp. 2; Archivo General de la Nación, División Colonia, Tribunales, Leg. 130, exp. 54, D^{no} Manuel Medina, Mtro. de Postas, quejándose de la Partida de Soldados q.^o custodiaba a los Prisioneros Ingleses.

¹³ Al francés Mordeille, lo llama Mordell (véase PAUL GROUSSAC, Santiago de Liniers, conde de Buenos Aires 1753-1810, Buenos Aires, 1907, pp. 93 y 94; PAUL GROUSSAC, Corsaires français dans la Plata. Hippolyte Mordeille, en Le Courrier de la Plata, Buenos Aires, abril 8 de 1917, y MARIO FALCAO ESPALTER, Hipólito Mordeille, corsario francés al servicio de España (1804-1807) en Revista del Instituto histórico y geográfico del Uruguay, Montevideo, 1922, t. II, N.º II, pp. 473-529).

respondió dignamente a la confianza pública", lo cual no es del todo exacto; recuerdo, con tal motivo, las conclusiones que obtuvo D. L. Molinari al estudiar la actuación de Liniers como virrey (véase DIEGO LUIS MOLINARI, *Antecedentes de la Revolución de Mayo, II, Un Virrey*, en FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS, *Publicaciones del Instituto de investigaciones históricas*, n° XX, Buenos Aires, 1923, p. 17).

Refiriéndose luego al medio por el cual Liniers logró hacerse de las armas necesarias para equipar a los distintos cuerpos, sostiene que los almacenes militares, el vecindario y el rendido ejército de Berresford le proporcionaron los elementos buscados, opinión que si para los años 1806-1807 es apenas aceptable, deja de serlo para 1808, y como el señor Bulnes no hace la distinción del caso, conviene puntualizar uno de los arbitrios usados, a saber: en distintas ocasiones el virrey envió comisionados con el encargo de efectuar compras de pertrechos bélicos, comisionados que, en general, cumplieron con su cometido ¹⁴.

¹⁴ He aquí algunos documentos que sostienen mi afirmación: "Por insinuación mía á d^{na}. Man^l. de Andres de Pinedo y Arroyo encargó al Rio Janeiro la compra de algunas Armas blancas y de Chispa, de q.^o se han recibido ya como consta á VS. y se hallan en R^s. Almacenes mil ochenta sables, cuyo principal y costos importantes tres mil setecientos ochenta p^s. á razón de tres y medio cada uno, solicita sele satisfaga en la adjunta inst^a., que acompaño á VS. á los efectos consiguientes.

Dios gue. á VS. m^s. a^s. Buenos Ayr^s. 27 de Eno. de 1808. *Santiago Liniers*. Sor. Reg^{te}. Superint^o. Subd^o. de R^l Haz^{da}.". Con fecha 28 del mismo mes se resolvía que el expediente pasase a la Junta Superior de Real Hacienda y el 6 de febrero se aconsejaba que, previamente, informase el Comandante del Real Cuerpo de Artillería, Francisco Xavier Pizarro, el 2 de marzo, decía que: "Los sables de que se trata en este expediente... solo tienen de buena calidad las ojas, pues sus guarniciones de fierro por su sencillas son de muy poco ó ninguno aprecio, lo propio q.^o sucede con las Baynas q.^o p^r. ser de Costilla, són de ninguna duración, motivo p^r. q.^o me parece execivo el precio de tres pesos y medio q.^o por cada vno

Sin detenerme en el juicio que emite sobre el estado de las fortificaciones de Montevideo ¹⁵, paso a considerar una frase que dice así: "Buenos Aires hizo un gran esfuerzo para salvar a Montevideo enviando a socorrerlo una divi-

se solicita, maxime quando tiene el Rey q.^o costear no solo las Baynas p^s. los ochenta y nueve q.^o sin ellas se han recibido, sino también todas las de los... D^{na}. Man^l. Andres de Arroyo, sujeto de acreditada conducta no es de presumir quiera con disfras tener utilidades q.^o perjudiquen al R^l. Herario..." (*Archivo General de la Nación, División Colonia, Tribunales*, Leg. 130, exp. 39: D^{na}. Manuel de Pinedo y Arroyo sre. *la entrega de cantidad de sables q.^o estan depositados en Almacenes*). Thomas Patrick presentaba meses después una propuesta concebida en los siguientes términos: "His Excellency the Vice Roy, May it please your Excellency. MEMORIALIST. Came from England with the Intention, providing your Excellency pleases, to establish a Manufactory or Arsenal here on the same plan as in London for making and repairing the Arms of the military here, and for that purpose he has Materials Machines and Instruments of every description to a large amount which the brought at a great risk from England, those things not being allowed to leave the Kingdow and will always receive a Constant supply of whatever may be wanted.

That he is perfectly acquainted with all the different branches Of Millitary Gun Making, having been bred up to it from his Infancy with his Father who has two large Manufactories of Arms of every kind and description in England.

That at the time he was in Rio de Janeiro he there made patrons of different kinds of Arms that where much approved of and are now in the possession of your Excellency in the Fort.

That should your Excellency be pleased to accede to these proposals and appoint under him any number of workmen that may be deemed Necessary, he Engages to have the whole of the arms..." Francisco de Orduña, Subinspector Comandante general de artillería, al ser consultado respecto de la propuesta presentada por Patrick, declaraba el 21 de septiembre de 1809 que: "Siendo demasiado constante la suma escasas y falta de Armas en que estamos, por lo qual indiqué á V. E. yá los prontos medios que creí convenientes para hacernos de algunas, considerando que no podemos esperarlas de España, á lo menos mientras duren las circunstancias actuales hallo muy ventajoso el que D^{na}. Tomás Patrik pueda, como lo propone, construir las aqui por su cuenta... En punto alas recomposiciones delas Armas que ofrece igualmente, aunq.^o no pongo duda serian mas equitativas al Erario de éste modo debe atenderse á que hay un Taller establecido ya aqui para el efecto por el Rey, y sin dislocarlo ó abolirlo no puede tratarse con D^{na}. Tomás Patrick..." El convenio formalizado el 22 de noviembre del mismo año, establecía que a las autoridades competentes se les debía entregar 4.000 fusiles, 2.000 pistolas, 1.500 espadas y sables y 1.000 sables para

sión a cargo de Liniers." Veamos cuál fué el comportamiento de la capital en aquella emergencia.

Al tener noticia de los primeros movimientos de la segunda expedición británica, Montevideo pidió ayuda a Buenos Aires (misión Juan Bautista de Aguiar y Mateo Magariños ¹⁶, noviembre de 1806). Ante la inminencia del peligro, la capital no debió titubear; he aquí, en cambio, lo que denuncian los documentos: *Acuerdo del 12 de noviembre* ¹⁷; se acordó pedir "al Señor Comandante de armas una Junta de guerra, para tratar en ella de las fuerzas de esta Plaza, y si era compatible su defenza con la prestación de auxilios que solicitaba Montevideo. . . . Se tuvo presente ser tambien necesario para el mismo efecto tener una razon exacta y puntual de las tropas veteranas con que contaba la plaza en el día. . . ." El segundo pedido recibió contestación del mayor José María Cabrer, respuesta que se consideró en el *acuerdo del 15 de noviembre* ¹⁸. La Junta de guerra resolvió, por su parte, "no dar auxilio de gente, armas, ni dinero, por no haver lo suficiente en esta Ciudad para su defenza. . . ."

Tal es, expuesta sin ambages, la actitud de la capital; pero continuemos. A pesar de tener noticias del descuido

la infantería. (*Archivo General de la Nación, División Colonia, Tribunales, Leg. 130, exp. 64; Relació[n] de los Generos que se conceptuan indispensables para proveer las tropas del Rey*). Nos consta, además, que Santiago Antonini fué comisionado para trasladarse a Filadelfia, pasando más tarde a Londres por no haber podido adquirir el cargamento de armas que deseaba.

¹⁵ p. 157.

¹⁶ FRANCISCO BAUZÁ, *Historia de la dominación española en el Uruguay*, Montevideo, 1895, t. II, pp. 462 y 463; ARCHIVO GENERAL DE LA NACIÓN, *Acuerdos del extinguido Cabildo de Buenos Aires*, serie IV, t. II, cit., p. 341.

¹⁷ *Ibidem*, pp. 341 y 342.

¹⁸ *Ibidem*, p. 345.

que reinaba en la Colonia (28 de noviembre) ¹⁹, los cabildantes de Buenos Aires perdían su tiempo solicitando de Liniers una información sobre las tropas de mar y tierra "que se han remitido a Montevideo" (diciembre 2). Mientras la cabeza del virreinato asumía la calmosa actitud que queda señalada, Montevideo renovaba sus pedidos ²⁰ (diciembre de 1806), clamores que aumentaban con la llegada de la escuadra inglesa (14 de enero de 1807) y desembarco de las fuerzas invasoras (16 y 17 de enero) ²¹. Es así que en el *Acuerdo del 21 de enero* se consideró un pliego del Cabildo de Montevideo fechado el 19, en que dicho ayuntamiento pedía "con el maior encarecimiento se les auxilie con dos o tres mil hombres armados y municionados" ²². Al ofrecimiento de Liniers de dirigir personalmente la fuerza que se destinaría a tal objeto, el síndico respondió diciéndole que "no se podía resolver cosa alguna acerca de su heroico comprometimiento hasta saver la voluntad del vecindario, que tenía puesta en él toda su confianza. . . ." Mas, dejemos hablar al documento: ". . . se mandó a mí el escrivano leiese el oficio del I. C. de Montevideo; y enterados los SS. de su contexto despues de conferenciada la materia y oidas las dificultades y reparos que se opusieron especialmente por el Señor Oidor don José Marques de la Plata, y por el Señor Fiscal del Crimen don Antonio Caspe y Rodriguez, reducidos á que esta podía ser una llamada

¹⁹ *Ibidem*, pp. 353 y 358.

²⁰ *Ibidem*, pp. 370 y 371.

²¹ El autor hallará interesantes pormenores a este respecto en la valiosa monografía de HORACIO ARREDONDO, hijo, intitulada *El Brigadier de Ingenieros Don Bernardo Lecocq* (véase la *Revista del Instituto histórico y geográfico del Uruguay*, Montevideo, 1925, t. IV, N° 1, pp. 199 y siguientes).

²² ARCHIVO GENERAL DE LA NACIÓN, *Acuerdos del extinguido Cabildo de Buenos Aires*, serie IV, t. II, cit., p. 399.

falsa del enemigo mediante á no haber interceptado nuestra comunicación y correspondencia con Montevideo por la Colonia del Sacramento, y que acaso podía ser su objeto desbembarrar nuestras fuerzas para invadirnos; que era muy notable y digno de reparo que el Señor Gobernador de aquella Plaza responsable de ella no hubiese pedido auxilio, quando supo por exposición del mismo oficial que venia á esta Ciudad con oficio de aquel Cavildo; que esto embiaba idea que la Plaza no se hallaba en situación tan triste . . .

Conciliadas estas cosas fueron de unanime sentir que por aora se remitan a Montevideo todas las tropas veteranas existentes en esta que pasan de quinientos hombres . . .”

Sólo el 23 de enero ²³ se acordó el envío del cuerpo expedicionario que el caso demandaba. ¡He ahí el gran esfuerzo a que alude el señor Bulnes!

Salteo algunas peregrinas afirmaciones para considerar la llegada del marqués de Sassenay al Río de la Plata. Estudiar dicho tema, sin referirse, aunque sea someramente, a la diplomacia napoleónica con respecto de las colonias hispanoamericanas, es encarar el problema en forma unila-

²³ *Ibidem*, pp. 404-406 y 421; *Lista del cuerpo de Morenos, y Pardos [y Naturales]*, en *Archivo General de la Nación, División Colonia, Tribunales*, Leg. 259, exp. 7; dicho expediente trae la nómina de la tropa perteneciente a los cuerpos mencionados, que fué herida “en la defensa de esta plaza del día 2., 3., 4., 5., y 6., de Julio y en los ataques de la vanda oriental en la Colonia el 22 de Abril en el Arroyo de San Pedro el 7 de Junio . . .” Sobre otras incidencias producidas en aquellas circunstancias entre las autoridades de Buenos Aires, véase *Junta de guerra celebrada sobre la expedición ala vanda Oriental*, en *Archivo General de la Nación, División Colonia, Tribunales*, Leg. 259, exp. 25; *Santiago Liniers, Expediente con motivo de lo resuelto en el Cabildo del 14 de agosto*, en *Archivo General de la Nación, División Colonia, Tribunales*, Leg. 259, exp. 30. Para completar los datos sobre el socorro enviado a Montevideo, consúltese el expediente caratulado así: *Dn. Juan Antonio Mucio, comisionado de los caudales que salieron para socorro de Monte Video*, en *Archivo General de la Nación, División Colonia, Tribunales*, Leg. 130, exp. 53.

teral. Así, el autor debió plantear el problema si Napoleón, cuando decidió apoderarse de la península ibérica, tuvo el deseo sincero de regenerar la monarquía española. Si juzgáramos sus intenciones de acuerdo con lo que el emperador expuso en Santa Elena, la respuesta sería afirmativa. Sus actos y sus escritos permiten asegurar, sin embargo, que hasta fines de marzo de 1808 estuvo indeciso; pero cuando el 26 y 27 de dicho mes llegó a sus oídos la noticia de lo acaecido en Aranjuez, cambió radicalmente de procedimientos, interesándose cada vez más por el estado de las finanzas y de la escuadra española. De proyecto en proyecto, fué arrastrado a ocuparse de las colonias de América. “Il voulait les soustraire à l’influence anglaise — dice un autor francés —, empêcher qu’elles ne se séparent de la métropole, les faire ouvrir au commerce français; peut-être même avait-il l’arrière-pensée lointaine de s’en faire ceder une partie”. Analizando las miras napoleónicas para con América, descubrimos tres períodos: El primero anterior a los sucesos de Bayona (el Emperador enviaba emisarios con un objetivo aun no precisado); el segundo, integrado por las misiones dirigidas a los distintos reinos americanos, se desenvolvió después de los sucesos de Bayona; el tercero “cuando, ya en el trono su hermano José, ambos a dos mantenían diferentes proyectos sobre el ulterior destino de las colonias, y en el que Napoleón, aprovechando las apariencias, hacía obrar a sus agentes con el nombre de su hermano.” Ese cuadro, del cual sólo he señalado uno de sus aspectos interesantes, está ausente en la obra de Bulnes. Siempre refiriéndonos al mismo tema, debemos hacerle otro reproche al autor. En las pp. 227-228, dice: “Abrigamos dudas sobre la fidelidad de esta relación [la que hace Sassenay]. El agente de un soberano despótico está obligado a

tener buen éxito siempre. . . La versión de Sassenay está desmentida por la actitud posterior de Liniers." La duda está de más. Las comunicaciones de Liniers a Napoleón detallándole la reconquista y la defensa de Buenos Aires, así como la proclama del 15 de agosto de 1808—a pesar de la opinión contraria del señor Bulnes—son otras tantas pruebas de "l'intéret et la haute estime qu'il avait pour l'Empereur".

El desenlace de la misión Sassenay está vinculada con la llegada del brigadier Goyeneche, encargado especialmente de obtener el reconocimiento de la Junta Suprema, hacer conocer la declaratoria de guerra a Francia y obtener recursos para conseguir la reconquista de España. Sólo nos ocuparemos—dado el espacio de que disponemos—del envío de Cerdán y Cortés a Río de Janeiro. ¿Fueron, como se afirma en la obra que comentamos, con el solo fin de complimentar a la princesa Carlota Joaquina? La respuesta más exacta nos la proporcionan los mismos actores: "En cumplimiento de las ordenes, é instrucciones de V. S. el 22 de Septiembre que llegamos a los Navios Yngleses de estación en Montevideo nos presentamos al Comodoro Lee. . . Este Comodoro, *conociendo lo urgente que era la remision de los pliegos que V. S. me confió*, destinó la fragata de su Esquadra la Presidenta, para nuestra conducción al Jeneiro, a donde llegamos el 7. de Octubre. . . Lo verificamos [la entrevista] la noche del Siete, y *tuvimos la satisfaccion de ver aprobada la conducta de V. S. en la ardua comision que lo ha traído á esta parte de la América*; igualmente conocimos el alto concepto que ha formado la S^{ra}. Ynfanta Carlota, el Almirante Sidney Smith, de los talentos, honor y circunstancias de V. S. por el entusiasmo con que leyeron todas las cartas que V. S. nos confió. . .; . . . en vruo de esto

[de las noticias sobre las desavenencias de Liniers y Elío] determinó la Princesa que el Almirante Yngles viniese á estas Riveras para que amistosamente cortase estas disensiones, interponiendo su Autoridad, y respeto. . ." ²⁴. Bastará leer el párrafo transcripto para llegar a la conclusión que Cerdán y Cortés iban con un fin más importante, sin duda alguna, que el de complimentar a la famosa princesa. Tampoco especifica con claridad cuál era la misión que motivó la venida de Molina y de Huidobro.

Estamos con esto, a caballo de la Revolución, vale decir, por llegar al límite que el autor ha elegido para cerrar su libro.

" . . . el 25 de Mayo—dice el señor Bulnes—no es obra de un grupo, sino gloria del pueblo argentino". Como se ve, la tesis no encierra ninguna novedad; pero el autor olvida una afirmación que hasta el presente ha sido descuidada y que dice: "La Junta de mayo no era sino el resultado de un acuerdo tácito entre las facciones diversas de la capital" ²⁵. Un trabajo próximo a aparecer revelará claramente cómo estaban constituídos los diferentes grupos que provocaron la caída de los representantes del rey ²⁶. Conviene, al mismo tiempo, destacar—el señor Bulnes no lo hace—que ninguna de las facciones había estudiado la forma de desarrollar una acción bien dirigida; no tenían orientación, mejor dicho, carecían de un plan; de ahí los titubeos de los primeros años de la vida revolucionaria.

²⁴ 1808, Noviembre 10. Buenos Aires. Copia de carta de D. Eugenio Cortés y D. Ambrosio Cerdán, a D. José Manuel Goyeneche, dándole cuenta del desempeño de la comisión que les confió para Río Janeiro, etc. (*Archivo General de Indias*, Sevilla, E. 123, C. 1, Leg. 23 (3)).

²⁵ MUSEO MITRE. *El Redactor del Congreso Nacional, 1816*, Reimpresión facsimilar con introducción de Diego Luis Molinari, Buenos Aires, 1916, p. IX.

²⁶ Me refiero a la monografía que en breve hará conocer el señor Juan Canter.

Y para concluir con estos apuntes, observo que, refiriéndose a la Revolución de Mayo, dice: "que es permitido afirmar que todo está dicho sobre ella". Estimamos que tal opinión sólo pudo ser emitida por no conocer las montañas de legajos que contiene nuestro *Archivo General de la Nación* y el riquísimo fondo de copias que posee el *Instituto de investigaciones históricas*. Recuérdole, con tal motivo, que nos falta investigar aún en los archivos españoles, en Londres y en Río. Sólo entonces podremos subscribir la afirmación del distinguido historiador chileno.



MARTIN S. NOEL

ERNESTO DE
LA CÁRCOVA

ONDOLIDOS frente a la muerte de don Ernesto de la Cárcova, eximio artista y admirado amigo, deseamos consignar en estas páginas nuestras palabras de duelo consagradas devotamente a su memoria.

Justo homenaje que debemos a uno de los decanos del arte argentino que, en hora precaria de nuestro surgimiento estético, luchó tenazmente en favor de la cultura nacional, noblemente servido por sus altas virtudes morales e ideológicas, y aunque ocioso pareciera, en virtud de su popularidad y nombradía, vamos a compendiar escuetamente la rapsodia de su etopeya artística, por hallar en ella la más acabada expresión de su encomio o comento de la nobleza de su obra.

Nacido en 1867, inicia su educación profesional en la sociedad Estímulo de Bellas Artes, bajo las disciplinas del profesor Romero.

Corridos contados años trasladóse a Italia, ingresando a la Real Academia de Turín, para luego completar en las ciudades inmortales, en la Florencia cuatrocentista y en la Roma renaciente y barroca, la educación formal de su riqueza sensorial y de su técnica pictórica. Frecuenta con asiduidad los talleres de Mancini y de Grosso, no tardando —a poco— en convertirse en uno de los discípulos predi-

lectos de éste, alcanzando a exponer con éxito augural su lienzo intitulado "Crisantemos" en el certamen de Turín celebrado en 1890.

Cinco años promedian entre este laurel juvenil y la adquisición—por parte de la C. N. de Bellas Artes—de su tan celebrada tela "Sin Pan y sin Trabajo". Obra de excepción en su tiempo y caracterizadora de una época, por añadidura, de contorno combativo dentro de un palpitante argumento social, y briosamente lograda merced a la enjundia de sus tempranas facultades. La obra recoge las palmas de una justa recompensa en la exposición de San Luis.

Mas, por lo que decíamos, abocetemos rápidamente su biografía: Director y profesor de dibujo de la Academia Nacional, patrono de becados en Europa, de regreso al terruño acepta una cátedra, se incorpora a la Comisión Nacional de Bellas Artes, es electo consejero de la Facultad de Ciencias Exactas y como miembro de casi todas las instituciones culturales del país interviene y colabora con su dinámica y penetrante inteligencia en la organización de la enseñanza y fomento artístico nacional.

No obstante esta permanente participación en el enmarañado campo de la lucha y de la acción directiva, Ernesto de la Cárcova reafirma y rejuvenece de continuo la potencia formal de su arte. Así lo demuestra desde el elegante y armonioso retrato de su esposa, primer premio del Salón y reliquia de la Sala Argentina de nuestro Museo, hasta esa hermosa y vibrante "Naturaleza muerta" que admiráramos, hace aún pocos días, en los Amigos del Arte. Última de sus obras que, como una postrera floración de su talento, pareciera compendiar la facundia y la exquisitez de su espíritu.

Cabe ahora el sumar una ofrenda de reconocimiento

personal que puede acaso contribuir a subrayar el dibujo de sus virtudes y la perseverancia de su carácter, ofrenda que, por otra parte, corresponde a la gratitud colectiva.

De la Cárcova, favoreciendo y apoyando una iniciativa de la Comisión Nacional, se prestó honorariamente a dirigir la Escuela Superior de Bellas Artes que fundáramos no ha mucho, entregándose con fervor y sacrificio a la naciente obra educacional, haciendo de ella algo así como el ensueño dilecto de su abnegación. Poco más tarde asume la presidencia interina de la propia Comisión Nacional durante la misión que se confiara ante el gobierno de España al que escribe estas enlutadas cuartillas.

Hondamente compenetrados de la pérdida que afecta íntimamente a nuestra vida artística e intelectual, nos asociamos al homenaje que rendimos al compañero que fué un leal servidor de nuestra ideología estética, un trabajador inteligente e infatigable y, por encima de todo ello, un artista de corazón.



BIBLIOGRAFIA

Itinéraire de Paris á Buenos-Ayres. JEAN JACQUES BROUSSON. París, Les éditions G. Grés et Cie, 1927.

Para Anatole France la muerte no significó la gloria: ya en vida su nombre y sus libros habían salvado todas las fronteras y conquistado todas las posiciones. Sin embargo, sus expositores aumentaron entonces, entonces recrudecieron sus comentaristas.

Al acompasado elogio académico, siguió muy luego la página aislada, vanamente condenatoria: junto al libro comprensivo y sereno, se hizo lugar el volumen malicioso, acerico de alusiones enconadas o compendio de rencores diferidos.

Doble homenaje sin cabida para desamorados o indiferentes, sobre su tumba que reclamaba voces de calma y armonía, el elogio fué abundante y la diatriba no escasa. Los que hablaban palabras de justicia, dijeron entonces las excelencias del escritor ilustre; los rencorosos y los mediocres se dieron prisa en certificar las palabras del maestro, según las cuales es mal signo para un hombre no ser nunca vilipendiado.

La variedad de esos escritos, ora apologéticos, ora despectivos, a menudo ecuánimes, cobró pronto proporciones tales como para no hallar cabida y desahogo en las memorias más despejadas y capaces.

Si a la búsqueda de títulos olvidados damos en recorrer las bibliotecas por el lado de Anatole France, sobre cubiertas rojas, azules y amarillas, en perfiles alternos, negros o dorados, procesional y tipográficamente va desfilando la diversa teoría: *Anatole France, l' homme et le penseur, Anatole France et la Femme, La jeunesse d' Anatole France, Anatole France á la Bechellerie, Anatole France*

bouquiniste, Anatole France et le quai Malaquais, Anatole France en pantoufles.

A estos libros, y en especial al último citado, se agrega ahora, a manera de epílogo, el *Itinéraire de Paris á Buenos-Ayres*, de M. Brousson.

Leído el volumen, su título nos ha traído insensiblemente a reflexiones desconsoladoras. Los tiempos se suceden, hemos pensado: los hombres pasan, las cosas fluyen. Irremisiblemente todo cambia. Gentes despreocupadas de un siglo sin más inquietud trascendente que la de esquivar la infinitud del hastío cotidiano, he aquí que de pronto nos sentimos punzados por la misma idea que hace ya veinticinco siglos desataba las lágrimas fáciles de Heráclito.

Todo cambia, está dicho. Ayer, en los albores de la centuria pasada, con adjetivación irrepresable y sonora de Niágara romántico, en el *Itinéraire de Paris á Jerusalem*, decía Chateaubriand la emoción del viaje. Ejercicio melancólicamente placentero para enfermos de lontananza o para amigos de irse por los caminos a dilucidar la incógnita patética de las encrucijadas, el viajar no era entonces sino un perseguir ensueños y un apetecer horizontes. Un anheloso exponerse a los vientos del mundo, un blando dejarse llevar por las pendientes de la tierra, un hacerse de recuerdos y un agenciarse añoranzas, esa era la vida sobrevenida, en comarcas lejanas, al morir transitorio de la partida.

Corridos cien años o pocos más, en su *Itinéraire de Paris á Buenos-Ayres*, M. Brousson nos descubre que el extrañarse momentáneamente del propio país suele ser ahora sólo un pretexto para acopiar—áurea impresión de viaje—la mayor cantidad posible de anécdotas. De anécdotas amonedables en letras de escándalo.

M. Brousson, es bien sabido, fué durante años secretario de Anatole France. Oscuro muchacho del sur de Francia, entre tímido y solapado, ingenioso y vivaz, un buen día el autor de *Thais* le pidió ingresar a su servicio. La tarea de M. Brousson era modesta y meritoria. M. Brousson recorría bibliotecas y revolvía archivos en busca de las noticias necesarias a las obras del maestro. En un principio, éste recompensaba la fatiga de su secretario con la suma mensual de cien francos, salario quizá exiguo aun en los días bienaventurados que precedieron a la guerra. Pero en este mundo, que

a no dudarle es el mejor de los posibles, todo tiene su compensación. Como el mismo France advirtiera en aquella oportunidad, el estar a su servicio importaba, para un joven de talento, mil ocasiones de brillar, de producir y de relacionarse: el camino de la fortuna literaria, con perspectivas académicas al fondo. Madame de Caillavet, la gran animadora del escritor, observó para el secretario, para *le petit secrétaire*, como ella, tan certera en matices, solía llamarlo, una actitud igualmente afable. Las puertas de su famoso salón de la avenida Hoche estuvieron siempre abiertas para M. Brousson. Para él y a todas horas había un cubierto en la mesa de Madame.

Pero la ciencia—así está escrito en el libro de los libros—hincha y envanece. A fuerza de aspirar a pulmón pleno el aire docto y el polvo erudito de las bibliotecas, M. Brousson dejó de ser modesto. La lección de medida aprendida junto a France se le olvidó de improviso. Y, como M. Brousson es oriundo de Nimes, y Nimes dista apenas unos kilómetros de Tarascon, patria por siempre célebre de Tartarin y de las tartarinadas, el meridional exagerador y fabulista señoreó de nuevo todas las potencias imaginativas del pequeño secretario. Desde entonces, cada vez que en la Biblioteca Nacional o en algún oscuro repositorio de provincia verificaba una nota o compulsaba un infolio, M. Brousson daba en sentirse abastecedor exclusivo de la sabiduría anatólfrancesca, hecha de desgano metafísico y de descreimiento elegante.

A partir de esa época—bien se ve en el *Itinéraire*—M. Brousson se sintió ignominiosamente explotado. Fácil le hubiera sido quebrantar semejante esclavitud; fácil componer libros por cuenta propia; fácil, en fin, ganar la fama y el dinero que desde las profundidades sin luz del anonimato iba extrayendo para el aprovechado Anatole France. Pero el generoso secretario no podía negar su indispensable ayuda al escritor que, por contradictoria coincidencia, ya antes de conocerle tenía producido lo mejor si no lo más de su obra. A cambio de unos pocos francos, este secretario paradójico y manirroto se obstinaba en seguir brindándole al maestro perlas de erudición en filigranas de estilo.

Mas no es posible ser generoso a largo plazo. De súbito, como un deslumbramiento, la idea de la venganza, grata a la flaqueza cordial de los mortales, visitó el espíritu de M. Brousson. Y aun hoy, ya

publicados *Anatole France en pantoufles* y el *Itinéraire de Paris á Buenos-Ayres*, no sabemos si esa idea sigue aguzando la acerada malignidad de su pluma.

M. Brousson, con urgencia explicable, determinó registrar las pequeñas debilidades del grande hombre y, junto con ellas, claro está, las pequeñas debilidades de su mitad sentimental y literaria, Madame de Caillavet. En uno o dos libros deseaba concertar aquellos rasgos que pudieran exhibir al público las humanas caídas del maestro serenísimo. Con fruición totalmente femenina, pregustaba el placer de mostrar a la dama de alcurnia allanándose a cumplir, por amor al escritor amigo, menesteres ínfimos de ama de llaves.

Un día tildaba a France de enamorado tardío, goloso de historias equívocas y de mujeres livianas; al siguiente dejaba constancia, como en acta, del repudio que le merecía el menú servido la víspera en casa de Madame. Le irritaba que las trufas o los vinos insignes sólo saliesen a manteles por las noches, en las comidas de gran aparato, cuando los príncipes de la inteligencia, de la sangre y del oro se sentaban a la mesa ilustrísima de la avenida Hoche.

M. Brousson espiaba entonces los movimientos de los comensales. Y si su atención incidía de preferencia sobre France y su querida, no por ello dejaba de otorgarla al señor de Caillavet, cuya despreocupación de buen tono, muy a la francesa, le hacía soportar airosamente el papel, de otro modo ridículo, de tercero excluido.

Incapaz de imitar el plausible *laisser-aller* del dueño de la casa, el oficioso M. Brousson—como si fuese él el marido ofendido—era implacable con Madame. M. Brousson apuntaba. M. Brousson apuntaba que el almuerzo lo había dejado insatisfecho: la mayonesa no sabía a nada, el consommé resultaba insípido, la ternera anémica. La sal ática de la conversación de Anatole France o las alusiones finamente agrídulces con que entre plato y plato Madame obsequiaba al pequeño secretario, no podían convenir al gusto de éste. Añorando quizá la tradicional sopa de Provenza, reciamente especiada y olorosa, M. Brousson no alcanzaba a comprender que en las comidas parisienses la charla picante es la mejor de las salsas, del mismo modo que el ingenio es el más espíritoso de los champagnes de Francia.

Siempre pensando en sus libros, a estas deliciosas nimiedades y a otras de corte parecido, M. Brousson agregó las observaciones hechas

en el viaje a la Argentina. Cuando Anatole France cruzó el Atlántico para decir en el Odeón de Buenos Aires sus conferencias sobre Rabelais, le acompañaba su secretario, que ya no lo sería al retorno. En esta ciudad, M. Brousson siguió registrando las andanzas del maestro, las minúsculas infidelidades que con una cómica de aquel teatro infligía a la lejana Madame. Entre nota y nota, cultivando un género al que son muy afectos los franceses, M. Brousson apuntaba los aspectos que se le antojaban más característicos de nuestro vivir ciudadano. Esos apuntes—debemos reconocerlo, aunque nos pese por ser él persona poco hecha para suscitar simpatías—van a menudo cargados de intención certera y de chiste aquilutado.

Alguna vez, cosa fatal si no disculpable, en esas rápidas anotaciones no faltan detalles erróneos o noticias inexactas. Nos extraña, por ejemplo, que M. Brousson haya confundido la Diana de la escalera del Jockey Club—una de las varias Dianas de Falguière—con la diosa Venus. En quien, según propia confesión, ofició alguna vez de traductor de cuentos eróticos (*Itinéraire*, pág. 13), esa confusión entraña una descortesía.

Más acertado, más aproximadamente acertado, está M. Brousson cuando alude a personas de nuestro ambiente. Claro es que no podemos determinar si lo que escribe acerca de una parte de nuestra aristocracia o de las gentes del Jockey, es verdadero. Sólo sabemos que todo ello es en extremo ingenioso. Y sabemos también—lo hemos leído en un autor altamente acreditado—que todo lo que es ingenioso está muy cerca de ser verdadero.

En estos materiales, producido ya el incidente que determinó su ruptura definitiva con France, M. Brousson tenía la substancia vindictiva de los volúmenes soñados. Para publicarlos, a M. Brousson no le restaba sino esperar la muerte del escritor y de su inspiradora. Y como Anatole France y la señora de Caillavet estaban cargados de años y de achaques, la naturaleza—con la ceguera de lo inexorable—facilitó el ensueño literario—o editorial—de M. Brousson. Madame, cumplida ya su misión de animadora, como su gemela purísima Enriqueta Renan, partió primero. Algún tiempo después, no mucho, en la postura de los que fueron, también Anatole France se anonadaba para siempre en la noche sin contraste. Y, entre tanto, la hora del desquite había sonado para M. Brousson: el minuto, primero,

del *Anatole France en pantoufles*; el minuto, después, del *Itinéraire de Paris á Buenos-Ayres*. M. Brousson podía ya resarcirse de su magro sueldo de secretario; y podía resarcirse lanzando al público libros impresos en la más cotizabile de las tintas: la del escándalo. En largos años de convivencia, el pequeño secretario no había sabido recoger la lección tan fácilmente aprendida por el maestro en el vario y ondulante Montaigne: la lección de la tolerancia, que es la forma más íntima y fructífera de la modestia. En el vaivén de las cosas del mundo o en el flujo y reflujo de los afectos humanos, sólo ella cuenta, porque ella es la única forma de justicia que nos es accesible: una forma de amor. Si M. Brousson no lo hubiese olvidado, sus escritos vestirían hoy mayor eficacia crítica. Tal como son, productos de una malquerencia largo tiempo contenida, esos dos volúmenes, si no engrandecen a France, amenguan, en cambio, la estatura moral del que fué su amanuense.

Cuando se considera el mezquino interés que lo motiva, el gesto de M. Brousson al publicar esos libros resulta desproporcionado. Es comprensible que para el hombre, ente de deleznable naturaleza, los medios materiales que arbitran el buen comer y el bien dormir sean esenciales; pero no es razonable ni edificante que quien aspira el extremo sublime de la escala de los seres, prefiera gruesamente las necesidades indiferenciadas del instinto al boato humanísimo de la inteligencia y del sentimiento.

Para los espíritus íntimamente selectos—M. Brousson no lo sabe—la distinción es también un artículo de primera necesidad.—*Angel J. Battistessa*.

Elegía del gran Amor. NYDIA LAMARQUE. Edición "Proa", 1927. (Obra anterior: *Telarañas*, 1925).

¿De dónde viene esta voz, ardida y múltiple, sensual y madura de gravidez que ha rebotado esta mañana en el cristal transparente del aire? ¿Qué atavismo misterioso ha puesto en los versos de esta criatura tanto amor, y en su gesto tanta amplitud de ternura, y en su voz tanta canción perdurable?

¿Sabrá ella, acaso, el valor de su palabra nueva, o habrá dado al

viento su grito con la ingenuidad del niño que quiere alcanzar la estrella?

En el paisaje turbador de sus ojos, abiertos en la primera página del libro, tiembla, como una respuesta, un resplandor de expectativa.

En la *Elegía del Gran Amor*, los caminos de la sinceridad humana y del fervor poético se juntan en una como colina de suplicio en la que se arrodilla el alma para hablar de sí misma. De ahí que su voz se haya desnudado de toda frivolidad; de ahí que cada palabra sea un misterio de pasión encendida, de tortura silenciada hasta el heroísmo. No de otra manera puede alzarse el corazón como lo hace el suyo en los versos apretados, sollozantes, amarguísimos, de su poema.

Cuando concluya el vaso lo tomaré en las manos
temblorosas, lo mismo que labio sollozante,
y cortaré las sendas con presuroso paso,
hasta que el sol un día, nos mire otra vez juntos.
Y ya frente de ti, vibraré largamente,
con una vibración larga y desesperada...
Y luego entre los dedos temblorosos, despacio
alzaré el corazón, como en un rito antiguo...
Y con las amorosas pupilas suplicantes
con ellas solamente, te ofreceré el regalo

Nydia Lamarque realiza el milagro de la nueva poesía. En la quietud de sus tardes, ha ido quemando las maderas olorosas del viejo árbol y ha visto en la espiral el esquema de la forma por nacer. Raíz viejísima, puro ensueño de crear: he ahí su secreto.

Y no es iconoclasta. Toda nuestra simpatía va hasta su corazón, cuando ella se acerca, vacilante, tímida, a la sombra de Safo. En la perspectiva de ondas y de brisas saladas, las dos figuras unidas de éxtasis se abrazan, hermanándose.

Ahora, hermana lejanísima, ven a mí, háblame con tu boca de siglos;
ven ahora, hermana, que es de noche y vive el silencio.

Y Ronsard le da unos versos (querido y siempre presente Ronsard, cómo en los labios de esta niña tu nombre cobra en mis oídos un prestigio de luz), y con ellos murmura estas palabras:

Entonces, tú serás aún joven y hermoso,
y beberás la vida a sabios tragos lentos.
Y el amor seguirá siendo dulce en tus labios,
como el zumo en las frutas maduras del verano...
Y las mujeres bellas, como rosas fugaces,
te besarán la boca y ceñirán tu cuello;
y notas armoniosas de nombres femeninos,
envueltas en tu voz, volarán en el viento.

Y en una noche de transmigraciones imperiosas, abierto el cofre de las sedas ajadas y de amarillos manuscritos de amor, llora, con una angustia no igualada, por el dolor de su antepasado, poeta también, y suicida:

Y me siento unida a ti, que acabaste mucho antes de que mi vida empezara por una cadena fuerte, como de acerados anillos.

Y estar cerca de los que ya no son, y sentir la frialdad del tiempo aullando sobre sus recuerdos, es de gran poeta, es de nobilísimo poeta.

Pero la poesía de este libro no se resiente de influencias. Yo he vuelto a rezar todos sus versos en el hueco de una tarde sola. Y he sentido la alegría de entrar en un camino soñado, sí, pero no frecuentado por nadie. Quizá esté próxima a la de Delmira Agustini. Pero su voz es propia, personalísima.

Es que Nydia Lamarque ha nacido con la clave de la palabra única, insustituible, definitiva. La forma no le traba el andar. Antes por el contrario, lo hace más ágil. Insensiblemente, quizá sin que ella se dé cuenta y sin que nosotros lo advirtamos, sus versos van engarzándose con tan sutil empuje, que parecen diálogos de amor dichos en una hora única. La evocación tiende en ellos su viento de recuerdos. La ternura se nutre de las voces íntimas, y nos obsesiona. Los arrebatos de sacrificio y de odio alientan la estructura del verso y lo hacen estremecerse de ansiedad bajo nuestros ojos.

La poesía nueva debe estar equidistante del ritmo anticuado y de la desarticulación ultraísta. Es necesario, ante todo, estudiar las cosas. El mundo real, y el imaginado también, han de poner su presencia desnuda ante nosotros. Luego, todas las fuerzas líricas que duermen en la subconciencia, se levantarán en un canto de música no oída, pero de contenido emotivo evidente.

El placer del descubrimiento es el más delicioso de los placeres. Cazar en el azul tornadizo una imagen fugitiva; componer los hilos de una metáfora de color; echar a correr los galgos de los versos balbuciente por los caminos no medidos y no profanados, es caer en estado de gracia poético.

✓ Cuando muera, no quiero que mis cenizas duerman en la urna cóncava, dentro de mi ciudad sombría de los múltiples lechos... Mis cenizas tibias se helarían de repugnancia y de frío, en la muda proximidad de los muertos. Yo quiero que en un día de violento azul, las recojan manos piadosas que sepan los ritos del recuerdo, y que las arrojen sin mirar adónde, blanquecinas y leves, en el aire puro, bajo el toldo del azul violento.

Estos funerales, cantados en la ondulante armonía de su poema, dan a la intensidad de este libro una perspectiva de tiempo que es como una seguridad de vida dilatadísima en la memoria y en el corazón de los hombres.

Volveremos a él, quién sabe cuántas veces, como se vuelve a un camino de árboles, perdido en la soledad, en donde se escuchó una tarde el cantar de un pájaro maravilloso.

Volveremos a él, y lo rezaremos, verso a verso, en la intimidad de la hora nueva.—*Fernán Félix de Amador.*

El realismo crítico. AUGUSTO MESSER. Revista de Occidente. Nuevos hechos, nuevas ideas.

La "Revista de Occidente" no se ha reducido a ofrecer la versión castellana de los libros de historia de la filosofía escritos por Messer. Ha creído justo poner al alcance del público de habla española un pequeño libro—de 130 páginas—en las que este autor nos expone su propia teoría del conocimiento. Augusto Messer es realista crítico; así lo sostiene en dicho libro, que comprende un alegato en favor de su tesis, opuesta a otras teorías gnoseológicas.

Para Messer, el realismo crítico "está a la par de acuerdo con la esencia del conocimiento y con la de la realidad". Este original *realismo*, que está de acuerdo con la *esencia* de la *realidad*, no lo expone

Messer con la precisión deseable en asuntos tan complejos. A ratos parece no ser otra cosa que la doctrina gnoseológica adecuada a la antología ingenua del sentido común, y por momentos recuerda al realismo transfigurado de Herbert Spencer. Esta última similitud la sugiere ya la misma calificación de *crítica* con que Messer define su teoría. La anterior coincidencia a que nos referimos, nos la confiesa él mismo, cuando dice que la validez de su concepción se afirma en "el hecho de que además concuerde, en esencia, con la convicción intuitiva del "realismo ingenuo", que todos compartimos en la vida práctica". Esta recomendación, que "seguramente es de peso", no es la única. La ciencia y la metafísica son otras tantas recomendaciones. Tenemos así resueltos todos los problemas. Messer nos provee de una fórmula que implica la dilucidación de todos los enigmas. Además, para evitarnos la posibilidad de ser persuadidos por quienes no piensan cómo él refuta, si no con eficacia, con plausible brevedad las doctrinas disidentes. Para ello estudia el aspecto psicológico y el lógico del conocer, aplicado a una categoría de objetos que él califica rotundamente de *reales*. El idealismo subjetivo y el idealismo objetivo resultan doctrinas caducas—no sabemos por qué—idealismo objetivo resultarían doctrinas caducas—no sabemos por qué—frente al *realismo crítico* cuya exposición sumaria ha traducido Fernando Vela.—*León Dujovne*.

La Jugadora de poker. ENRIQUE GARCÍA VELLOSO.

"La jugadora de poker" se llama el último libro del señor García Velloso, en el cual este difundido autor ha reunido tres novelas cortas.

Como todas sus anteriores novelitas, las que analizamos han sido escritas con la sola intención de entretener y procurar una emoción sentimental.

El estilo es fácil, fluido, correcto, periodístico a veces, con alguna que otra frase feliz; pero sin el deliberado propósito de innovar en el procedimiento, ni ahondar en lo artístico y certero de la expresión.

La adjetivación, aunque generalmente falta de novedad, suele ser colorida, gráfica, e irónicamente intencionada. Bien es verdad que el

vuelo de la frase y el interés de la intriga bastan para alejar al lector de toda preocupación estilística.

En cuanto a los argumentos y su forma de realización, cabe preguntarse: ¿A qué escuela literaria pertenece el señor Velloso? Desde ya diremos que no es un novelista que sustente tesis, ni es puramente psicológico, ni naturalista, ni modernista. A nuestro juicio, un poco ligero, es una mezcla de romanticismo y algo que llamaríamos "fotografismo", o sea el realismo en su expresión menos honda y artística.

El autor toma sus personajes de un medio pintoresco o divertido, a lo Mauricio Dekobra; los enhebra luego en una fábula interesante—a veces trágica—y al final lo trasplante al papel—según mis cálculos, de una sola sentada—acaso con un poco de ligereza y de trivialidad.

En pocas palabras: novelas amenas; pero de una sola lectura.—*R. B. Esteban*.

Linajes santiagueños. ANDRÉS A. FIGUEROA. Córdoba, 1927. Un volumen de 140 páginas.

He aquí un libro novedoso a la par que interesante y útil.

El laborioso investigador santiaguense—una de las pocas personas que en nuestro país cultivan con la seriedad debida la ciencia histórica—nos presenta el resultado de una paciente y a todas luces larga búsqueda en el archivo provincial cuya custodia corre, felizmente, por su cuenta.

Escrito en un estilo sencillo y claro, el libro del señor Figueroa representa un aporte de apreciable valor en nuestros estudios; nos hace seguir paso a paso el desarrollo y entroncamientos de aquellas familias de Santiago del Estero cuyo origen se remonta a la época de la Colonia.

"Santiago del Estero—dice—como la ciudad más antigua que subsistió, fué el centro a que convergieron los conquistadores de la extensa región llamada del Tucumán y de donde partieron los fundadores de las ciudades de Jujuy, Salta, Tucumán, Córdoba, La Rioja, etc., y aquí tuvo, de consiguiente, su asiento el tronco de los

principales apellidos que se difundieron con sus prestigios en todo el Norte argentino y aun en el Litoral."

En la página 35 contempla una consecuencia de la rendición de Salta, poco conocida por cierto. Belgrano, "ante la situación difícil creada por los sucesos de 1816 con la penetración triunfante del general La Serna hasta Salta" ordenó la confinación en Santiago del Estero de "un grupo de españoles, algunos que cayeron prisioneros en las batallas de Tucumán y Salta y otros considerados peligrosos por ser personas de significación".

El documento que el autor intercala en el texto permite conocer los nombres de algunos de los confinados, "la mayoría de los cuales se radicaron definitivamente en esta capital y en la provincia, formando familias respetables"; recuerda con ese motivo las descendencias de Manuel Alvarez, Pedro Prieto, Marcos Carrillo y José V. Marcos. Resultan, asimismo, muy interesantes las genealogías de las familias de Juan Paz y Figueroa, Carranza, Castellanos, Argañarás y Alcorta.—Ricardo R. Caillet-Bois.

La Casa de Hierro. ANGEL MONES. Arnoldo Moen e hijo, editores, 1927.

La casa de hierro es una casa como cualquier otra, y no, como podría suponerse, una prisión o manicomio; allí vive Emilio Azaf, ese portentoso individuo que tenía la talla de los héroes, según dice el autor, sin que nosotros lleguemos a descubrir en qué se basa para afirmarlo.

Este libro pretende modestamente ser una novela, pero es mucho más que eso: resulta una pequeña enciclopedia. En él se tratan las cuestiones más diversas y el autor expone sus opiniones sobre problemas éticos, metafísicos, políticos, económicos, etc. Hay epígrafes y citas del Quijote (edición Maucci, 1895, advierte el señor Mones), de Rousseau, de Le Bon, de Platón, de Turati, de Emerson, de Tolstoi, de Poincaré, del doctor Ingenieros y de San Mateo.

Consta la obra de una *Cosmogénesis* y de 585 páginas más. Abarca un extenso período: desde el año 1815, poco más o menos, hasta nuestros días. A la manera del clásico modelo que cita, en esta

obra se encuentran intercaladas las vidas de los personajes secundarios, ni más ni menos que como ocurre en el *Quijote*. Aparecen también los discursos que pronuncian esos personajes, así como las opiniones que exponen y los pensamientos que exteriorizan.

El objeto principal del libro es, empero, hacer conocer a la humanidad la historia del preclaro Emilio Azaf. Comienza el señor Mones su relato cuando Emilio estaba en la lactancia—después de referirnos en la *Cosmogénesis* la historia del padre y del abuelo—y termina después del nacimiento del décimoquinto hijo legítimo del admirable Azaf.

La vida del héroe puede dividirse en cuatro grandes períodos: a) infancia y adolescencia; b) época estudiantil c) época de las uniones irregulares y de la propaganda socialista; d) vuelta al hogar, matrimonio, nacimiento de los quince hijos legítimos.

A los dos primeros períodos de la vida del notable personaje no le dedica el autor la atención que al tercero; es en éste donde, sin piedad, hace gala de su erudición en cuestiones filosóficas, políticas, económicas y mitológicas. Aquí se ubica también un espiritual diálogo que el autor juzga útil hacer conocer; es el de la página 216:

—¿Qué tal, como te va?

—Bien, che, ¿y ustedes qué hacen?

—Sentate y te vamos a decir. ¿Vas a tomar café?—le preguntó el doctor Alfredo.

—Sí, doctor, a eso he venido.

El mozo se acercó.

—¿Qué se sirve el señor?

En esta época vive sucesivamente el héroe con una hétera en decadencia, con la barragana abandonada de un obrero y con cierta damisela socialista cuyas ideas predica.

Hay muchas cosas discutibles en el complejo carácter del héroe, pero lo que resulta indudable es que posee una imaginación prodigiosa. Un día, a la vista de un trozo de ternera bien gordo, giró el calidoscopio haciéndole ver el faenamiento de las reses en "Liniers": oyó el resollar de las bestias moribundas y vió los chorros de sangre humeante: La visión de la humanidad criminal, homicida como una

bestia feroz carnívora; trágica y amenazante cruzó por su imaginación como un anatema... ¡Pobres bestias nacidas en la paz de los campos!... Y surgió ante sus ojos la vida bucólica de las campiñas esmeraldinas: el cuerno abundante de Ceres sostenido por la mancera, por el instrumento más noble del progreso... Sí; allá en el campo estaba la ubre pródiga... El hombre... etc. (página 239 y siguientes).

En el último de los cuatro períodos en que hemos dividido la vida de este hombre extraordinario. Inocencia, la amiga de la infancia del héroe, resiste a las asechanzas de un pérfido sujeto, extremadamente indecente, apellidado Santería. Ella conserva su pureza y se casa con Emilio, ayudada por el virtuoso padre Teokreas, el que también—pero fué sólo un instante—sintió quebrarse su voluntad ante los sensuales encantos de la niña. La obra termina con versitos recitados por un rapsoda bárbaro en la fiesta que el héroe dió cuando sus bodas de plata.

Pocos escritores superan al señor Mones en el arte de encontrar detalles inútiles y escenas ilógicas y pueriles, y quizá ninguno le aventaje en el esfuerzo—digno, empero, de real admiración—de reunir tanta cursilería en un solo libro.—Enrique Popolizio (hijo).

Definición medicolegal del alienado. NERIO ROJAS.

El trabajo del doctor Rojas reviste, como su título lo indica, carácter técnico. En él se trata de precisar el concepto psiquiátrico de la alienación mental y su consiguiente aplicación en el orden jurídico. Pertenece por igual a la medicina y a la jurisprudencia, especialmente a la primera. Mas no obstante el carácter científico particular, su lectura es de interés aun para quienes no cultivan las disciplinas médicas. Y ello porque el doctor Rojas es, además de un profesional prestigioso, un hombre de cultura general. En el breve ensayo que nos ocupa, se advierten serios conocimientos y una comprensión bien clara de materias aparentemente extrañas a la medicina. Rojas ha sabido aprovecharlas inteligentemente en un trabajo médico. La información sobre biólogos, como Darwin, por ejemplo, y de filósofos, como Bergson, le ha resultado muy eficiente para la definición medicolegal del alienado. La influencia de Bergson, sobre todo, se ad-

vierte tanto en la crítica que formula a varios autores como en la tesis personal que sostiene. En los países donde la instrucción profesional no excluye la versación sobre problemas fundamentales, este hecho no sería sorprendente. Entre nosotros sí. Rojas ha sabido situar el problema particular que le preocupa dentro de un amplio marco de ideas, sin perjuicio del rigor científico de la especialidad que cultiva. El trabajo que comentamos tiene, además, otro mérito. Está escrito con claridad, fluidez y corrección. Esto tampoco es frecuente en la vasta producción médica del país. En un capítulo de *Los raros* celebra Rubén Darío la elegancia con que escriben los médicos; respecto de casi todos los nuestros tal afirmación sería una calumnia. Nuestra literatura médica es, en términos generales, inferior a nuestra medicina. En el caso de Rojas, como en pocos, son igualmente buenas.—D.

La logique des jugements de valeur. Theorie et Applications. EDMOND GOBLOT. Armand Colin, París, 1927.

El viejo maestro Goblot es un hombre de mucho espíritu. Se puede no estar siempre de acuerdo con sus puntos de vista; pero casi siempre se puede estar de acuerdo con su modo de razonar. Tiene una cualidad preciosa: sin proponérselo, tal vez, cae en la ironía. Esto en un filósofo de verdad, no es siempre de lo más edificante para los intereses académicos de la filosofía; pero es siempre de lo más barroco para el edificio general de una filosofía. Goblot tiene su filosofía, y no será yo quien aquí la descubra. Su *Tratado de lógica* es famoso. Su tratado de lo verdadero, de lo inteligible y de lo real, es de mucho precio. Su *Vocabulario filosófico* es útil. Como siempre, me ha parecido que lo mejor para tener una idea primera de una obra es mirar lo que el autor se propuso hacer; y como aquí mal se puede hacer otra cosa que dar a los lectores una idea primera de este libro que trata de "la lógica de los juicios de valor", por esto expondremos aquí el procedimiento y el humor con que Goblot ha mostrado su teoría en acción. Esta teoría en acción está patente en los ejercicios que Goblot ofrece en la segunda parte de su libro. Tomemos el segundo ejercicio para los juicios de valor, porque, siendo de los más breves, es característico, además, por su humor.

Dos profesores examinan a los candidatos toda la mañana; después del medio día, comenzarán de nuevo. Entretanto, van a almorzar, y en el restaurante, como clasificaron con notas a los candidatos, así lo hacen con los platos.

A.—Este bife seco, no vale 7 sobre 20.

B.—Luego, es equivalente al candidato Rataboul, a quien igualmente le he puesto 7.

A.—Sea: Rataboul y este bife son *ex aequo*. ¿Son equivalentes porque tienen la misma nota? ¿O tienen la misma nota porque son equivalentes?

B.—Las notas debieran siempre expresar el resultado de una comparación. Pero aquí no podemos comparar sino según las notas; solamente la identidad de las notas nos permite decir que este bife y Rataboul son equivalentes.

A.—Tal equivalencia no tiene sentido. Las notas, cuando no expresan sino una clasificación, son juicios de prevalencia, y pretenden ser objetivas, y en cierta medida consiguen serlo, si, tras la deliberación, varios jueces se han puesto de acuerdo; pero antes de esto, son, para cada uno de los jueces, juicios de preferencia, puramente subjetivos. Estos juicios no son posibles sino cuando los términos que se compara son de una misma especie o medios de un mismo fin. Pero se nota siempre entre los objetos una heterogeneidad cualitativa que hace muy difíciles las apreciaciones: se salva esta dificultad, ora eligiendo los caracteres de menos importancia, ora anotándolos por separado, de cero a veinte, por ejemplo. En una composición de historia o de filosofía se puede poner nota separada al fondo y a la forma, atribuir coeficientes a las dos series de notas y fusionar las notas en una sola. Pero nunca la comparación atañe más de una sola cualidad, y ello es con diferencias de más o de menos.

B.—Toda comparación comporta una apreciación de grados de importancia. Cuando se ha reconocido lo que un candidato sabe y lo que ignora, es menester estimar la gravedad mayor o menor de las lagunas de su saber.

A.—Ciertas ignorancias pueden ser solitarias, otras son señal de muchas otras.

Después de esto, los dos profesores discuten la manera como se puede apreciar y poner coeficiente, para hacer un juicio de valor, a

los diferentes conocimientos; por ejemplo, el del álgebra y el de la historia.

A.—Se compara al candidato Rataboul con otros candidatos, y al bife con otros bifes; se les ponen notas; pero, ¿cómo comparar las dos series de notas?

B.—Es un problema terriblemente difícil. Pero la dificultad sería mucho menor si al bife y al candidato les pone notas una misma persona. Porque, supuesto caso que podamos llegar a hacer un juicio objetivo, siempre habríamos de partir de un juicio subjetivo. Pero un juicio de preferencia debe basarse en dos experiencias de una misma persona. Yo no puedo comparar sino dos experiencias mías. Y para que sean comparables, es menester que de alguna manera pueda discriminar dos medios de un mismo fin. Por ejemplo, un mal candidato, como un mal bife, pueden ser *igualmente* contrarios a una buena digestión.

A.—Pongamos, pues, notas a los candidatos según su influencia en nuestras digestiones.

B.—Lo que procuro es justificar mi comparación entre Rataboul y el bife. Esta comparación no tiene sentido si no podemos referir sus términos, por más heterogéneos que sean, a un fin común, para el cual han de ser medios u obstáculos. Pero en este caso la preferencia dinámica, o intuitiva, es más segura que la preferencia especulativa. ¿Pondremos, pues, las notas de conformidad con la influencia más o menos favorable o desfavorable que los objetos ejerzan sobre nuestras funciones viscerales, circulatorias, respiratorias, etc., y más especialmente, sobre nuestras funciones digestiva?

A.—Habría que alimentar bien a los examinadores.

B.—Así sea.

Esto da la idea de lo que en el fondo es la teoría de los juicios de valor de Goblot. El ejercicio V, que pertenece a los juicios de comparación, trata de la teoría del valor de Karl Marx. Goblot examina este juicio de Marx: "La substancia del valor es el trabajo; medida ella misma por la duración y por el tiempo de trabajo." "Conocemos la substancia del valor: es el trabajo. Conocemos su medida: es la duración del trabajo."

La posición lógica y crítica de Goblot en este punto es convincente. Este libro de Goblot no es un libro de pura especulación lógica; como hace hincapié en ejemplos y problemas comunes, sirve

de ilustración para muchas cuestiones de técnica y de criterio sociológico, y enseña, en general, un buen procedimiento crítico.—*J. Finerit.*

Don Juan, los milagros y otros ensayos, por GONZALO R. LAFORA. (Biblioteca Nueva. Madrid, 1927.)

La estela de Don Juan es innumerable. Don Juan es un grandioso mito español. Don Juan es uno de los tópicos más fértiles de nuestro tiempo. Desde hace algunos años, la figura—¿real?, ¿mítica?—del Burlador viene despertando sabrosos escolios y glosas contradictorias entre los más lúcidos espíritus españoles. Conocida son las interpretaciones que en torno a la alucinante figura de Don Juan han proyectado Ortega y Gasset, Marañón, Pérez de Ayala, Maeztu, Américo Castro y otros. Se ha usado—y abusado—ya tanto de las interpretaciones literarias a que se presta la figura enedimensional del héroe que, con razón, uno de los escoliastas aludidos—Maeztu—, tratando de vencer inútilmente su obsesión, afirmó: “Don Juan es un mito; no ha existido nunca ni existe ni existirá sino como mito. Pero la consistencia imaginativa de su figura depende precisamente de su condición de mito.”

Más audaz aún en sus negaciones, un periodista, tan ingenioso como Corpus Barga, hubo de afirmar después que “Don Juan no ha sido nunca un hombre natural; ha sido, en el estricto sentido de la palabra, un prejuicio literario”, calificando toda la literatura en torno a él acumulada como una “metáfora medicinal”.

Mas he aquí que el doctor Lafora, enfundado en su blusón profesional, desmiente tal aserto al presentarnos algunos especímenes, algunos “casos clínicos” de Don Juanes que evidencian la continuidad de esta especie. Esto, sin contar con su inhaustible pervivencia literaria.

Ya que real o mítica, la figura de Don Juan—como escribe Lafora—“el pueblo español vió y ha seguido viendo en ella la de su más puro representante. Nuestro individualismo feroz, nuestro desacato a todas las leyes y nuestro escepticismo racial encuentran en Don Juan el diputado del pueblo”.

El ensayo de Lafora aporta al debate donjuanesco algunas luces

clínicas de gran valor. Tales los análisis que practica sobre la religiosidad ambivalente de Don Juan, y sobre el típico físico y el histerismo de su sexualidad. Sin posibilidad de glosar estos enunciados, detengámonos solamente en el último. Pues la polémica sobre Don Juan gira hoy día en torno al punto esencial de su sexualidad. Se trata de determinar si es hombre, si es varón integérrimo y—dada su potencia amorosa—, el exponente más alto de la masculinidad, o si, por el contrario, es un mancebo afeminado, cuya apetencia erótica no puede lograr nunca cabal satisfacción. Esta última y revolucionaria tesis, que fué inaugurada por Marañón en su celeberrima *Biología de Don Juan* (¿cuándo nos da Vd. al fin ese libro orgánico sobre tal tema, querido amigo?), ha tenido luego una corroboración novelesca en las obras de Ramón Pérez de Ayala: *Tigre Juan* y *El curandero de su honra*. Marañón, que no ha vacilado en apostrofar “gran farfante” a Don Juan le atribuye un erotismo falso, derivado de una bisexualidad latente y sospechosa, haciéndole, en suma, un individuo fronterizo de la homosexualidad.

Aun coincidiendo con Marañón al analizar la histeria de Don Juan, los puntos de vista adoptados por Lafora son diferentes. No acepta totalmente para Don Juan la imputación de afeminamiento. Le califica de hiperoerótico polígamo, haciendo algunas exploraciones sobre la bipolaridad de su instinto sexual. Pero Lafora no se pronuncia rotundamente sobre este punto capital de la sexualidad del héroe. Su argumentación, en vez de seguir una línea recta, se pierde—quizá deliberadamente— en una serie de digresiones concomitantes, muy sugestivas, pero que sería largo apostillar.

Tampoco hemos de comentar los ensayos subsiguientes a éste en las páginas del mismo libro, aunque a propósito de los “milagros curativos, laicos y religiosos”, y del espiritismo, Lafora haga curiosas apreciaciones develando misterios, poniendo al descubierto estratagemas y embistiendo con su lanza a todos los simuladores de la milagrería y del curanderismo.

Queremos reservar la parte final de esta nota para marginar su ensayo titulado *Estudio psicológico del cubismo y expresionismo*. En él trata de mostrar Lafora la supuesta semejanza existente entre las obras de ciertos artistas modernos—cubistas franceses y expresionistas alemanes—y los dibujos espontáneos de algunos alienados. Los rasgos que señala en los primeros como características de su arte—un

expresado subjetivismo, el afán de expresar lo subconsciente, el empleo de una sintaxis o una estructura disociada y la tendencia a las estilizaciones abstractas—cree Lafora que son rasgos asemejables a las que peculiarizan ciertas obras espontáneas de los locos. Considera las producciones de ambos como resultantes de cualidades esquizotímicas o esquizofrénicas del pensamiento esquizoide o disociado.

La tesis de Lafora—continuando estudios análogos de Vinchon, Prinzhorn, Simón, Lombroso, Morselli, etc.—está bien sostenida, los ejemplos que aduce son oportunos, pero pudieran esgrimirse otros tantos en contra. Ya Jean Epstein lo hizo en uno de sus más curiosos capítulos de *La poésie d'aujourd'hui*, mostrando las enormes diferencias que existen entre la literatura de ciertos autores novísimos y los caprichos grafómanos de los alienados.

Recordemos, por otra parte, que cuando este trabajo del doctor Lafora se hizo público, por vez primera, hace años, ya originó una réplica de Ramón Gómez de la Serna, quien rebatió su tesis, mostrando la diferencia que existe entre la obra de un enfermo esquizoide, que no es simplemente más que un delirio absurdo, y la de un literato o pintor que aun poseyendo esa constitución esquizofrénica, tiene otras cualidades y un "self-control" peculiar que le hace graduar sus disociaciones.

Mientras el arte de los enfermos esquizoides es una manifestación esporádica, arbitraria, instintiva, no sujeta a normas, el arte de ciertos pintores, literatos y músicos de nuestro tiempo—que han extremado sus pesquisas hacia nuevas fórmulas expresivas—reponde a un propósito deliberado, y cualquiera de sus obras posee una armonía orgánica que aleja toda sospecha de insania. El doctor Lafora marca sutilmente algunas de estas diferencias. "No podemos—escribe—considerar el expresionismo, el cubismo, el dadaísmo y otras evoluciones artísticas ultramodernas como productos patológicos." Las obras geniales de arte tienen, casi siempre, una raíz de anormalidad. Lafora, situado en un punto de observación más clínico que estético, lo reconoce así por modo implícito y se exime sensatamente de arrojar ninguna condenación sobre las obras del arte nuevo.

La diferenciación entre las obras de un esquizoide alienado y las de un artista nuevo, aun cuando éste extreme sus incongruencias y su lejanía de la realidad objetiva, son siempre perceptibles para los espíritus agudos, no oscurecidos por ningún parcialismo. La dife-

rencia capital nos parece que es esta: El artista, por mucho que se adentre en los confines del absurdo, siempre será dueño de sí mismo, poseerá, repetimos—aun en medio de sus delirios extravagantes—, un "self-control" de que carece el esquizoide enajenado. Obras que puede corroborar luminosamente este aserto son, entre mil, el *Ulyses* de Joyce, el *Pacific 231* de Honneger y los cuadros de Marc Chagall. En ella, la aparentada locura—su irrealidad, subconciencia o disociación—está sometida a una rigurosa cuadratura de la razón.—*Guillermo de Torre.*

España bajo los Austrias. Prof. EDUARDO IBARRA. Barcelona y Buenos Aires, 305 + [1] + una + XVI + [2] páginas.

Con el título de *España bajo los Austrias* y con los números 127-128 de las publicaciones de la "Editorial Labor, S.A.", corre impresa cierta obra aparecida creemos que recientemente y de la cual es autor el profesor Ibarra, quien también lo es de otros trabajos que, ufamamente, se señalan al final del libro.

La obra, como todas las de esta editorial, tiene más fin didáctico que ningún otro; pero no obstante esta característica que hemos señalado, ella ha sido escrita con una deplorable ligereza, que conviene evidenciar en forma tangible.

Entrando a juzgar la obra *Sine ira et studio*, podemos apreciar ante todo que los asuntos americanos se encuentran referidos, generalmente, en forma escueta y equívoca y, además, diluidos entre el comentario del estudio de otras cuestiones, en una forma que resulta extremadamente vaga e incoherente. Inmediatamente, ello hace presuponer al lector menos avisado que el plan de la obra es sumamente deficiente, lo cual es bien exacto, pues se reduce al estudio de reinado por reinado, dedicando sólo alguna atención a la parte americana en *La expansión española en América durante el reinado de Carlos I*, que comprende veinte páginas.

Lo que hace sugerir que para el aludido autor, los asuntos de las Indias no han tenido tanta importancia durante los otros reinados; bastaría para probarlo lo que dice respecto al de Felipe II, en un capítulo titulado *La expansión ultramarina (1564-95)*, en el cual, en cinco páginas, curiosas por su contenido, no sólo se habla de la

acaecido en el nuevo continente, sino también del "descubrimiento de las islas Hawai y el archipiélago de las Marquesas". Así, en forma progresivamente decreciente, dedica a las colonias bajo la corona de Felipe III, sólo poco más de media página y trece líneas para lo que ocurrió en ellas mientras se encontraba en el trono Felipe IV; intercalando esta última parte entre el fallecimiento de Luis de Haro y la derrota de Montesclaros. No ocupa mucho más lo que refiere que aconteció durante el gobierno del postrero de los Austrias.

Si el señor Ibarra alegara que su intención fué escribir sobre los Austrias en España y que sólo por accidente se ha referido a América, debido a la falta de espacio, podríamos señalarle bastantes repeticiones, que pronto darían por tierra con tal disculpa. Para probarlo señalaremos lo que dice cuando se refiere a la época de Carlos I: "La empresa de dominarlos fué allí más difícil y lenta que en otros sitios, pues hasta surgieron jefes esforzadísimos, como Caupolicán, inmortalizadas sus luchas por *La Araucana*, de Ercilla; ambos jefes murieron: Valdivia tras horrendas torturas infligidas por los indios canibales que le apresaron, y Caupolicán cogido por los españoles" ¹. En páginas posteriores, pretendiendo estudiar el tiempo de Felipe III, nos dice: "en Chile, fueron sometidos los terribles araucanos, inmortalizados por Ercilla en su famoso poema *La Araucana*, muriendo atravesado por una lanzada su famoso caudillo Caupolicán en 1608" ². Parecería que el referido poema de Ercilla y este cacique hubieran interesado sobremanera al señor Ibarra; sin embargo, ello es una simple ilusión, pues hasta dudamos que haya leído sólo una vez por completo dicho poema, porque de lo contrario no nos habría informado tan inexactamente la muerte del cacique; y hasta casi estaría por afirmar que ha habido una confusión entre los nombres de Lautaro y Caupolicán, en lo cual ha incurrido el señor Ibarra. Pero todo ello es posible en este autor, cuyos conocimientos de la etnografía americana dejan mucho que desear, como puede apreciarse cuando, siguiendo a Ercilla, sostiene que los araucanos fueron canibales. No es este el único error que hemos podido observar en este libro; existen también abundante cantidad de ellos, como algunos que pueden apreciarse a continuación, que bastan para dar la tona-

¹ Ibarra, *España bajo los Austrias*, 111.

² *Ibidem*, 276.

lidad de los conocimientos del señor Ibarra en asuntos de historia americana. Decir que la bahía de San Julián está en el Brasil ³; que La Gasca fué virrey en el Perú ⁴; escribir el nombre de Caboto con G y sostener que el mismo fundó un fuerte en las márgenes del Río de la Plata ⁵; que Mendoza fundó otro a orillas de este mismo río, y que fué el origen de la ciudad de Buenos Aires; que Ayolas fundó la ciudad de la Asunción ⁶.

Pero todo esto es explicable, cuando nos percatamos de algunas fuentes que le han servido a este historiador para cometer tantos dislates en tan breve cantidad de páginas. El señor Ibarra ha abrevado su sed de sabiduría nada menos que en los anticuados Cronau y Coroleu, en el inexacto Pi Margall, cuya sola enunciación nos recuerda la ola de krausismo que asoló a España, difundido por Sanz del Río, y nada menos también que en la pintoresca *Historia de la América española* que un día tuvo la ocurrencia de escribir Carlos Pereyra ⁷.

Debemos también hacer notar que algunas obras que se encuentran en la extensa bibliografía, podemos asegurar que no se han tenido en cuenta para nada, como las de Pastells ⁸, Cieza de León ⁹, Barros Arana, ¹⁰, Angelis ¹¹, Ruy Díaz de Guzmán ¹², Cantilo ¹³, etc. La inclusión de ellas no ha tenido otro objetivo que darle una fe de seriedad a la obra que francamente no tiene. La sola existencia de

³ *Ibidem*, 95.

⁴ *Ibidem*, 113 y 107.

⁵ *Ibidem*, 111.

⁶ *Ibidem*, 111.

⁷ La obra de Pereyra, a la que nos hemos referido, es verdaderamente famosa, en lo que respecta a la parte argentina, no sólo por sus errores y lo tendencioso del espíritu con que ha sido escrita, sino también por lo aventurado de sus afirmaciones.

⁸ *El descubrimiento del Estrecho de Magallanes y conmemoración del IV centenario*. Madrid, 1920.

⁹ *La primera y segunda parte de la conquista del Perú*. Madrid, 1880.

¹⁰ *Historia general de Chile*. Santiago, 1894.

¹¹ *Colección de obras y documentos relativos a la historia antigua y moderna del Río de la Plata*.

¹² *Historia del descubrimiento, población y conquista de las provincias del Río de la Plata*, 1612. Buenos Aires, 1854.

¹³ *Don Juan de Garay, fundador de las ciudades de Buenos Aires y Santa Fe*. Buenos Aires, 1904.

este detalle, que hemos señalado últimamente, y la falta de otras obras como las de HARRISSE, Medina ¹⁴, Winsor, Groussac y la misma de Ispizua, indica que el señor Ibarra ha cometido el error de afrontar un tema demasiado vasto y que no ha dado prueba de conocer, por lo menos a fondo, pues después de dedicar numerosas páginas a los Austrias, no nos informa nada sobre las características del reinado de los mismos, respecto a la América y las diferencias existentes con el de los Borbones, distinción que puede apreciarse también en España. Sobre todo en lo que se refiere al centralismo y al sistema unificador de los últimos, que se traduce en la misma *Ordenanza de intendentes*.

Casi llegaríamos a creer que el señor Ibarra no se ha llegado a compenetrar del sentido, ni tampoco del espíritu jurídico de la legislación, que da la verdadera filiación distintiva de ambas dinastías. De lo contrario, al tratar de la *Organización de las Indias españolas* ¹⁵, hubiera distinguido los virreinos de origen austriaco, como los de Méjico y Perú, de los creados por los Borbones, como los de Nueva Granada y Río de la Plata. El desconocimiento del señor Ibarra queda remarcado aun más cuando refiriéndose a la acción directa de los monarcas en el gobierno, sostiene que jamás "los territorios descubiertos . . . fueron llamados colonias, sino provincias ultramarinas" ¹⁶. La verdad histórica ha probado que esa denominación es del tiempo de los Borbones, cuando éstos variaron el consuetudinario concepto de *dominio* para la América y la consideraron como parte integrante de la monarquía.

También, el señor Ibarra confunde alcalde con alcalde mayor, y al enumerar los "cargos de gobierno" se olvida, así lo entendemos, de los capitanes generales.

Creemos que lo que antecede basta para darnos la medida del nivel de este libro y lamentamos su inclusión en una colección que goza de una reputación discreta como la "Labor".—*Juan Canter*.

¹⁴ Ibarra sólo cita: *Biblioteca hispano-chilena (1523-1817)*. Santiago, 1911-12; *El veneciano Juan Caboto al servicio de España*. Santiago de Chile, 1898.

¹⁵ *Ibidem*, 112-115.

¹⁶ *Ibidem*, 115.

N O T A S

GÓMEZ CARRILLO.

Con el extraordinario progreso del periodismo mundial, tomó auge una nueva forma literaria: la crónica. ¿Qué es la crónica? Una carta mediante la cual un escritor narra, describe o comenta un acontecimiento. Dentro de esta definición, vasta como ninguna, fijémonos cuánta libertad supone para el articulista. Desde el libro últimamente aparecido hasta una recepción en lo del Marqués tal, todo puede ser comentado y analizado. Desde el último divorcio de una actriz cinematográfica hasta la caída de un gabinete; desde el descubrimiento de un cometa hasta el último campeonato de tennis en Cannes, todo esto puede servir de tema para una linda página, de la cual se comente y se hable durante varios días. En esto era que Gómez Carrillo fué iruperable. Tal actividad de su espíritu puede ser largamente constatada por su frecuente y copiosa colaboración en los diarios de Buenos Aires.

Su actitud en la vida no ha sido puramente la de un espectador, sino la de un hombre que en todo momento trató de sentirla profundamente. Gómez Carrillo es el prototipo del hombre internacional de Valéry Larbaud trató de personificar en Barnaboth. Amante de los viajes, poseedor de varios idiomas, ciudadano de todas las metrópolis, su nombre está inscripto en todos los hoteles del mundo. Viajero incansable, buscó el horizonte por todos los caminos, y tuvo las pup. 'as listas para los nuevos espectáculos.

No olvidaremos nunca la impresión que nos produjo la primera vez que lo vimos. Debía dar una conferencia en Filosofía y Letras. Tenía la figura de un Quijote esbelto y enjuto. En su mirar, la curiosidad se avivaba casi en un potente resplandor. Parecía un nuevo

Quijote que en vez de secársele el cerebro con la lectura de tanta inverisimilitud, se le hubiera afirmado la voluntad con la perspectiva de tanta aventura junta. Con la ingenua osadía que da la primera juventud, le abordamos una tarde por una calle haciendo el transeúnte solitario. Le expresamos nuestro deseo de hablar con él y que hubiéramos hecho cualquier cosa por oírle hablar. Le llamó fuertemente la atención esta forma bien europea de presentarnos. Fuimos al Florida Bar, en un décimocuarto piso. Teníamos a nuestros pies la ciudad; por la ancha vidriera se divisaba a lo lejos el río metálico con su tráfico incesante y sus buques cansados que amainaban su larga pereza sobre los docks somnolientos. Comenzó a hablar; a ratos deteníase para fijar una impresión o un detalle. Brindábamos su visión como animado desfile de paisajes, figuras, ciudades, libros. Tenía el don de gentes extraordinario que se sintetiza en el conocimiento de los grandes viajes, una clara inteligencia y una sutil espiritualidad.

Como decíamos más arriba, era realmente el prototipo del hombre internacional, de esa nueva forma de humanidad que solamente es capaz de darnos América. Y no es poco mérito tener condiciones del hombre futuro. Pero Gómez Carrillo, como Oscar Wilde, pudo haber dicho: "Yo puse mi talento en las obras y mi genio en la vida". Y así fué. Peregrino de todas las rutas del mundo, no sintió la dicha burguesa de lo estable, en la cual se organizan las grandes obras y maduran los grandes pensamientos.



NOTAS DE ARTE

EMILIA BERTOLÉ

Esta atrayente personalidad del mundo artístico fué objeto, hace poco, de una elocuente demostración de simpatía. No sería justa medida la brevedad de un comentario para discurrir acerca de la calidad de la obra de esta cultora de las bellas artes. Solamente querríamos referirnos al extraordinario don de simpatía que surge de su persona y que le ha valido tantas buenas amistades. De todas las mujeres que en nuestro país frecuentan las artes, Emilia Bertolé es la que reúne una cultura más densa y una personalidad más precisa.

Siendo muy niña expuso su primer cuadro, en el Rosario, y desde entonces marcha rodeada de la consideración y el respeto de cuantos hayan cambiado una palabra con ella. Sus poesías, finas y sentimentales, guardan una noble emoción que se disuelve en la propia melódica insinuación de las palabras.

Una nutrida concurrencia asistió al banquete que se le ofreciera como homenaje a su labor artística. Si bien es verdad que la demostración no se adecuara en los límites de un acontecimiento artístico sino a una muestra de amistad, la calidad de las personas que a él asistieron dice a las claras los motivos que las indujeron a reunirse para homenajear a la autora de *Espejo en sombra*.

Julio Noé ofreció la demostración, haciendo destacar la simpatía y la admiración que la pintora ha sabido despertar en cuantos la han tratado. Si a esto se agrega, dijo, la calidad de la realización artística que Emilia Bertolé ha efectuado, advertiremos cuán justificada estaba esta demostración. Dos adjetivos han sido inventados para esta mujer excepcional: "buena y heroica". Quizá a simple vista parecen estos calificativos desprovistos en absoluto de toda significación artística. Pero los que han tenido que afrontar la ruda difi-

cultad para seguir en el camino de la realización, saben el valor de la palabra heroísmo. En tales circunstancias, toda dificultad allanada deja en el corazón un perfume de bondad que nos hace mejores y que prepara para destinos más altos.

Emilia Bertolé es un ejemplo de sacrificio y de inteligencia. Adrede no hemos querido hablar de su obra. Dejamos tal labor para los analistas que evalúan la calidad de la palabra concentrada o la eficacia de un matiz. Trabajo digno si lo hay; pero que no es por el momento el nuestro. Nos circunscribimos en estos casos a dejar constancia de que ha sido justa la demostración de que fué objeto Emilia Bertolé. Su labor artística así lo atestigua, y no de otra manera la simpatía personal que fluye de sus reconocidas condiciones espirituales.

LA ASOCIACIÓN "AMIGOS DEL ARTE" EN 1927

Esta corporación de cultura ha creído oportuno efectuar un recuento de su actividad durante el año 1927. La amplitud y comodidad del local que ahora ocupa le ha permitido imprimir a su acción una gran actividad. Puede decir de esta manera que los altos propósitos que se impuso van realizándose cabalmente, con un éxito cada vez mayor.

Entre los artistas que expusieron en el local está cuanto de representativo y sobresaliente tiene el arte en nuestra ciudad. Como ya lo hemos dicho otras veces, "Amigos del Arte" es un hogar donde encuentra cálido afecto el artista y es reconfortado por la forma incondicional con que es recibida su obra. Realmente, "Amigos del Arte" es el foco de cultura más intenso que posee nuestra ciudad.

Vamos a hacer un pequeño resumen de las experiencias efectuadas. Pedro Tenti expuso sus esculturas, que fueron justamente apreciadas. Los artistas belgas produjeron impresión por lo novedosos de los temas y la factura de sus paisajes. Antonio Pedrone, después de un viaje por Europa, sorprende con su nueva visión. Fernando Arranz, el ceramista español, admirado y querido por su obra y su espíritu, fué toda una revelación para nosotros. Ernesto Riccio, el pintor hispanoargentino, fué recibido con gran simpatía. El grupo Teseo, del Uruguay, dió una viva muestra de juventud y originalidad. Gramajo Gutiérrez expuso sus telas de gran sentido decorativo. Italo

Botti tuvo éxito con sus paisajes cordobeses. Luis Aquino se reveló, con sus telas, como un artista de gran porvenir. El salón de la Mutualidad Estudiantes de Bellas Artes dió la nota simpática por el entusiasmo y la juventud de sus expositores. José Fioravanti, de vuelta de Europa, nos ofrece su nueva concepción plástica. Luis Cordiviola expuso sus figuras de animales, pintadas con extraordinaria fidelidad. Américo Panozzi llamó la atención con sus niveles paisajes. Gustavo A. Pueyrredón obtuvo mucho éxito con la exposición de sus obras. Merece especial mención Adolfo Bellocq con sus aguafuertes bien criollas. La Exposición del libro italiano fué todo un acontecimiento en el mundo cultural. César Sforza obtuvo con sus esculturas los comentarios más halagadores. Alfredo Guttero llegó de Europa, exponiendo su obra, alabada y discutida por igual, lo que demuestra la calidad de espíritu que es el artista. Arturo Bravo con sus retratos, Lozano Monjan con sus paisajes, fueron muy bien recibidos por la crítica. Se presentaron asimismo conjuntos de cuadros y muestras de Emilia Bertolé, Quirós, Riganelli, de la Cárcova, Prins, Badi, Centurión, Bermúdez, Burgoa, etc.

Entre las conferencias que se dieron en esa asociación, nos ocuparemos de aquellas que por su calidad intelectual se hayan destacado. Mariano de Vedia y Mitre disertó sobre la extraordinaria personalidad de Maquiavelo. Con claridad y emoción, la señora Victoria Ocampo expuso los fundamentos de la filosofía espiritualista de Keysserling. Don Martín Noel ofreció una disertación sobre las ciudades italianas, que llamó justamente la atención. Julio Noé habló sobre la personalidad de Güiraldes, y su disquisición fué muy aplaudida. Guillermo de Torre tuvo a su cargo un tema modernista: "Paralelismos entre Ramón y Picasso"; y el tema curioso fué el de José de España, quien habló sobre "Grafología de Leonardo". Enrique Díez Canedo, de paso para Chile, accediendo a una invitación de esta sociedad, dió una conferencia sobre iconografía literaria española. Fué una muestra anticipada de su labor en Chile y, a juzgar por el indicio, era ya descontando el éxito que obtuvo en el país vecino.

Por lo que hemos podido observar, sin contar los recitales, audiciones y conciertos, vemos cuán grande ha sido el programa desarrollado por esta sociedad y cómo merecen toda clase de aplausos sus dirigentes.

INDICE GENERAL DE "SÍNTESIS"

Tomo III - Números 7 a 9

AUTOR	TÍTULO	Nº	PÁG.
ALONSO, AMADO	Lingüística espiritualista	8	227
ARZIBACHEFF, MIGUEL	Lenin	8	144
BÓVEDA, XAVIER	Oda a Méjico	8	157
CAILLET-BOIS, RICARDO R.	Apuntes críticos	9	331
CANSINOS-ASSENS, R.	Poemas en prosa	7	69
CAPDEVILA, ARTURO	Un poeta sin nombre	8	159
CHANETON, ABEL	Vélez Sársfield en el Congreso de 1825	7	75
DE AMADOR, FERNÁN FÉLIX ...	Poesía mística y acción evan- gélica	8	165
DE TORRE, GUILLERMO	Paralelismos entre Picasso y Ra- món	9	293
DUJOVNE, LEÓN	Spengler y el socialismo	9	281
FERNÁNDEZ MORENO	Décimas en "La Costanera" ...	7	37
FRANCO, LUIS L.	Campo	9	291
FURT, JORGE M.	Winckelmann	7	51
GABRIEL, JOSÉ	La prolet-kult y el sentido de solidaridad artística	8	189
GIMÉNEZ CABALLERO	Sincopas y Tangentes	8	135
GÓMEZ DE BAQUERO, E. (AN- DRENIO)	Pigmalión o el secreto de las Artes	9	261
GÓMEZ DE LA SERNA, RAMÓN	Azorín	7	5
NOEL, MARTÍN S.	Ernesto de la Cárcova	9	347
OTERO PEDRAYO, RAMÓN	Un paisaje de rocas	8	175
PEREDA VALDEZ, ILDEFONSO ...	La esencia del arte negro	9	317
REDACCIÓN	La nueva dirección	8	133
REY PASTOR, J.	Los orígenes del cálculo infini- tesimal	7	39
ROJAS PAZ, PABLO	Paisajes literarios. Garcilaso de la Vega y Rubén Darío	8	207
SALAVERRÍA, JOSÉ MARÍA	Civilización y criollismo	7	61
SILVESTRE, JOSÉ	Emociones	8	223
VACCARO, EDUARDO	Piadosa mentira	9	325
VIRASORO, MIGUEL A.	Una teoría del yo como cultura	7	13

INDICE DE BIBLIOGRAFIA, NOTAS Y NOTAS DE ARTE

AUTOR	TÍTULO	Nº	PÁG.
REDACCIÓN	La transmisión del decanato en la Facultad de Filosofía y Letras	7	93
»	Un acto histórico	7	94
»	El homenaje a Ricardo Güiraldes	7	96
»	Un viajero fugaz	7	97
»	La Asociación "Amigos del Arte"	7	99
»	El mes de octubre y los libros	7	101
»	El libro de Jean Epstein	7	102
BATTISTESSA, A. J.	<i>Paul Valéry, philosophe de la danse.</i> André Levinson, "Les Cahiers Valéry", I. edición limitada, en ejemplares numerados. París, "La Tour d'Ivoire", 1927	7	105
DUJOVNE, LEÓN	<i>Psicología</i> , Francisco Brentano. "Revista de Occidente". Biblioteca "Nuevos Hechos, Nuevas Ideas"	7	107
BATTISTESSA, A. J.	<i>Cuestiones gongorinas</i> , Alfonso Reyes. Madrid. Espasa-Calpe, 1927	7	109
RAMOS MEJÍA, H. G.	<i>Una revista a España</i> , S. Cantarell Dact. Talleres Gráficos Argentinos de L. J. Rosso, 1927	7	112
POPOLIZIO, ENRIQUE (HIJO)	<i>El falsificador de emociones</i> , Enrique García Velloso. Edición Gleizer. Buenos Aires, 1927	7	113
LÓPEZ MERINO, FRANCISCO	<i>Argentina</i> (poesías), Ezequiel Martínez Estrada. Editorial Babel. Buenos Aires	7	114
J. L. B.	<i>El alma de las cosas inanimadas</i> , Enrique González Tuñón. Gleizer, 1927	7	115

AUTOR	TÍTULO	Nº	PÁG.
VACCARO, EDUARDO	<i>El teatro del disconformismo</i> , Homero C. Guglielmini. C. A. N. A. A. N. Sociedad de Publicaciones El Inca. Buenos Aires, 1927, 117 páginas	7	116
ROJAS PAZ, PABLO	<i>Las nietas de Cleopatra</i> , por Alvaro Melián Lafinur	7	118
DE LA GUARDIA, ERNESTO	El año musical. Síntesis de su movimiento	7	121
GUTIÉRREZ, RICARDO	La obra del escultor Riganelli	7	124
BATTISTESSA, A. J.	<i>Le symbolisme</i> , John Charpentier. Número 19 de la serie Le XIX ^e siècle, publicado bajo la dirección de René Lalou. París. Les Arts et le Livre, 1927. 8º, 322 páginas	8	237
CAILLET-BOIS, RICARDO R.	Emilio Ravnani, <i>Historia constitucional de la República Argentina. Lecciones escritas</i> , por Luis R. Praprotnik, tomo 2º y 3º, de XV + 399 y 409 páginas, respectivamente. Buenos Aires, 1927	8	238
J. L. B.	<i>El imaginero</i> , Ricardo E. Mollinari, "Proa", 1927	8	242
DE TORRE, GUILLERMO	<i>Arlequin</i> , por Pablo Rojas Paz. (Agencia Mundial de Librería. Bs. Aires, 1923.)	8	243
REDACCIÓN	Un embajador intelectual.—Ramiro de Maeztu	8	247
»	La revista "Nosotros"	8	250
LARRÁN DE VERE, ALBERTO	Santiago José Chiérico.—Su labor estética	8	253
BATTISTESSA, A. J.	<i>Itinéraire de Paris a Buenos Ayres</i> , Jean Jacques Brousson. París. Les éditions G. Grés et Cie. 1927	9	351
DE AMADOR, FERNÁN FÉLIX	<i>Elegía del gran Amor</i> , Nydia Lamarque. Edición "Proa", 1927. (Obra anterior: <i>Telarañas</i> , 1925.)	9	356
DUJOVNE, LEÓN	<i>El realismo crítico</i> , Augusto Messer. Revisto de Occidente. Nuevos Hechos, Nuevas Ideas	9	359

AUTOR	TÍTULO	Nº	PÁG.
ESTEBAN, R. B.	<i>La jugadora de poker</i> , Enrique García Velloso	9	360
CAILLET-BOIS, RICARDO R. ...	<i>Linajes santiagueños</i> . Andrés A. Figueroa. Córdoba, 1927. Un volumen de 140 páginas ..	9	361
POPOLIZIO, ENRIQUE (HIJO) .	<i>La casa de hierro</i> . Angel Mones. Arnoldo Moen e hijo, editores, 1927.	9	362
D.	<i>Definición medicolegal del alienado</i> . Nerio Rojas	9	364
J. F.	<i>La logique des jugements de valeur. Théorie et Applications</i> . Edmond Goblot. Armand Colin, Paris, 1927 ..	9	365
DE TORRE, GUILLERMO	<i>Don Juan, los milagros y otros ensayos</i> , por Gonzalo R. Lafora. (Biblioteca Nueva, Madrid, 1927.)	9	368
JUAN CÁNTER	<i>España bajo los Austrias</i> , Profesor Eduardo Ibarra. Barlona y Buenos Aires, 305 + [1] + una + XVI [2] páginas	9	371
REDACCIÓN	Gómez Carrillo	9	375
»	Emilia Bertolé	9	377
»	<i>La Asociación "Amigos del Arte"</i> , en 1927	9	378