



# SINTEISIS

DIRECTOR:  
MARTIN S. NOEL  
SUMARIO:

- Prólogo a un libro de Martín S. Noel . . . DIEGO ANGULO INÍGUEZ  
Arte Virreynal . . . . . MARTÍN S. NOEL  
Las doctrinas de Alberdi y Sarmiento en  
nuestra historia constitucional . . . . . EMILIO RAVIGNANI  
Prólogo al libro de L. Dujovne sobre  
José Ingenieros . . . . . ALBERTO GERCHUNOFF  
Ensayo sobre Charlot . . . . . CÉSAR M. ARCONADA  
Rugby . . . . . JUAN MARÍA C. ESTEVES  
Poemas . . . . . JOAQUÍN CASALDUERO

ACTUALIDAD LITERARIA FRANCESA  
POR ADOLPHE DE FALGAIROLLE

BIBLIOGRAFÍA: por Julio Fingerit, Salomón Wapnir, Julio Vignola Mansilla y  
Rafael B. Esteban. — NOTAS DE ARTE: por Manuel Castro y Rafael B.  
Esteban.



PRECIO: \$ 1.- 1/2.  
EJEMPLAR: 1111

COMPAÑIA IMPRESORA ARGENTINA  
ALBINO 1900 - BUENOS AIRES

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | [www.ahira.com.ar](http://www.ahira.com.ar)

AÑO IV      SEPTIEMBRE DE 1930      N.º 40

*Atenas*  
*-1938-*

**SINTESES**

# SINTEISIS

ARTES CIENCIAS Y LETRAS



AÑO IV

Nº. 40

BUENOS AIRES, SEPTIEMBRE DE 1930

DIRECTOR:

MARTIN S. NOEL

SECRETARIO GENERAL:

HECTOR G. RAMOS MEJIA

JEFE DE REDACCIÓN:

EDUARDO VACCARO

CONSEJO DIRECTIVO:

Coriolano Alberini \*\*\*\*\* J. Rey Pastor \*\*\*\*\* Emilio Ravignani  
Alejandro Shaw \*\*\*\*\* Guillermo de Torre \*\*\*\*\* Arturo Capdevila  
Jorge Luis Borges

ORNAMENTADOR:

RODOLFO FRANCO

ADMINISTRADOR:

SANTIAGO J. PASTORINO

Redac. y Adm.: Patricios 1750 - U. T. 21 - Barracas 0037

Concesionarios exclusivos para la venta y suscripciones:

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

MAIPÚ 49  
BUENOS AIRES

25 DE MAYO, 577  
MONTEVIDEO

PROLOGO A UN  
LIBRO DE  
MARTIN S. NOEL

DIEGO ANGU-  
LO IÑIGUEZ (\*)



A Junta de Relaciones Culturales del Ministerio de Estado, en el deseo de cumplir los altos fines que le fueron encomendados, creó recientemente en la Universidad de Sevilla una cátedra de Historia del Arte Colonial Hispanoamericano, estimando que así contribuía de la manera más eficaz al estudio de una manifestación cultural que tanto debe interesar a las repúblicas hispanoamericanas como a España misma. Aspecto era este, en efecto, de la historia del pueblo español, cuyo estudio importaba fomentar, y la Junta lo hizo cumplidamente dotando la citada enseñanza.

Sevilla era la ciudad predestinada para la organización de estos estudios, no sólo por poseer el famoso Archivo de Indias y el archivo notarial más rico en contratos americanos, sino también por haber sido el arte andaluz, como muy acertadamente ha propugnado el señor Noel, el que más intensamente contribuyó a la formación del hispanoamericano. En la Universidad sevillana, además, gracias a la abnegación y a la constancia de su catedrático de Historia del Arte, existía una biblioteca de la especialidad y un importante archivo de

(\*) Diego Angulo Iñiguez es el distinguido profesor de la Universidad de Sevilla, discípulo meritísimo de los arqueólogos: don Elías Tormo, Manuel Gómez Moreno y Francisco Murillo. El doctor Angulo, apoyado, pues, en tan sólido y disciplinado aprendizaje, ha emprendido el estudio de las artes coloniales de Hispano-América, habiendo sido designado bajo el actual Ministerio de su antiguo maestro, el señor Tormo, como profesor docente del curso encargado de complementar, por la permanencia de una enseñanza orgánica, la labor de los profesores americanos que invita la Universidad española.

fotografías, elementos sin los cuales sería imposible emprender labor sería alguna.

Fué deseo de la Junta de Relaciones Culturales que la cátedra por ella dotada sirviese de tribuna a los más significados cultivadores de la historia del arte hispanoamericano, y el mismo acierto que inspiró la creación de la cátedra presidió en el nombramiento de la persona que había de inaugurarla. Mientras que el arte del antiguo Virreinato de Nueva España se encontraba más divulgado gracias a la moderna bibliografía mejicana, el de América del Sur sólo era conocido por meritisimos investigadores locales que hasta fecha muy reciente no han publicado trabajos de carácter general. La Arquitectura, sin embargo, tenía un historiador que había recorrido América de Norte a Sur y que, llevado de su amor a España, estaba familiarizado con el arte peninsular. Esta doble preparación le había permitido construir interesantes teorías que merecieron las mayores alabanzas de la Academia de San Fernando.

Tan distinguida personalidad es el señor Noel, director general de Bellas Artes de la Argentina y que para Sevilla no podía tener mejor título que el de haber levantado en la Exposición Iberoamericana el hermoso pabellón de su país. Por real orden de la primavera última fué, en efecto, designado para explicar el curso inaugural de la cátedra. La considerable cantidad de material inédito, tanto gráfico como documental, que con este motivo ha dado a conocer el señor Noel en el presente curso académico, es de un valor tan extraordinario y descubre campos de nuestra historia del arte tan completamente inexplorados, que hacen esperar con el mayor interés la publicación que de los mismos tiene en prensa el Instituto de Historia de la Facultad de Filosofía y Letras de Buenos Aires.

Al ofrecer ahora el señor Noel, como avance de esa obra, un resumen de sus lecciones, cumplía dar noticia de la ocasión en que éstas se dieron, y a petición del amigo me resigno gustoso a que sea yo quien prologue este folleto, promesa del libro definitivo y recuerdo de su brillante actuación en la Universidad hispalense.

## ARTE VIRREYNAL (1)

MARTIN S. NOEL

## LOS ESTUDIOS HISTÓRICOS DE ARTE HISPANOAMERICANO EN LA UNIVERSIDAD DE SEVILLA

Nada más oportuno para encauzar en forma metódica y serena la ideología estética que acredita a la historia civil y vida social de la colonización española, que la docencia universitaria (vale decir, enseñanza orgánica), de un curso de Historia del Arte Colonial Hispanoamericano. Afianzado el concepto de la raigambre y originalidad del arte de la península, urge sin tardanza establecer científicamente su acción germinativa en el mundo virreinal.

Se me antoja, por tanto, que esta determinación de orden intelectual que ha guiado al Gobierno de S. M. y a la Universidad española entraña, a todas luces, una de las más cabales proyecciones — en punto de marcha — de la Exposición Iberoamericana, pues de hoy en adelante, en la noble casa de estudios de la capital andaluza se practicará de concierto la obra constructiva que preocupa a tantos estudiosos y artistas; todos volcaremos así, en la secular Sevilla, organizadora de las empresas trasoceánicas de Indias, el caudal de nues-

<sup>1</sup> El presente artículo tiene un doble significado. Por un lado es un resumen de las clases que, con éxito tan halagüeño para quien las dictó como para nuestro país, dió Martín S. Noel en la Universidad de Sevilla. En segundo lugar es una primicia, pues pertenece a un libro que, dentro de poco, se publicará bajo los auspicios del Instituto de Investigaciones Históricas. Las palabras que han precedido, de don Diego Angulo Iniguez, dan cuenta de por sí de la importancia cultural de este esfuerzo nuevo de Martín S. Noel. Sólo nos resta, pues, recomendar, a quienes desean completar sus conocimientos acerca de las ideas de Martín S. Noel, su reciente libro: *España vista otra vez*, en donde se sintetiza su visión de americano que mira de nuevo, con los ojos limpios y el alma virgen del artista, las cosas y las tierras de España. — N. DE LA R.

tros conocimientos. De la resultante sintetista se proyectará la sabia enseñanza que anhelamos, libre de los rípios y de las pasiones ajenos al mundo de la ciencia y del arte.

Vislumbramos, además, un segundo aspecto de estos estudios en la moderna orientación de las artes. Es decir que percibimos en la categoría espiritual que informa a esta cátedra, algo así como el acicate que las tradiciones vivas de la arquitectura hispanoamericana podrán ejercitar en los arquetipos de moderna fábrica.

Este racialismo nuestro, por su carácter, por su sabio arcaísmo pletórico y potente, por su enjundia moza americana (todo ello simplista y ansioso de modernidad constructiva), podrá cuajar oportunamente en las formas estructurales de la llamada "architecture vivante" de última hora; ello añade una acción irradiante a la función docente de esta cátedra.

¿No os parece que debemos de agradecer profundamente y con las palabras más sencillas que dicte la conciencia, este noble acto que define una serena política cultural en favor de los intereses espirituales de España y de América?

Mas planteemos, ante todo, el punto de responsabilidad pedagógica. Declaro que más que nunca en esta circunstancia he deseado ser asistido por la mayor serenidad; y acaso ignoro si soy bastante viejo para vestir el transparente sayal de la madura imparcialidad, o si, por el contrario, soy todavía demasiado joven para no dejar por momentos de experimentar el deleite vivaz de las pasiones, mas en todo caso puedo asegurar que he hecho severo examen de conciencia.

Pero antes de que os hable de esta mi postura personal frente a las exigencias de idoneidad que demanda el ejercicio de esta cátedra, conviene fijar el aspecto general del problema crítico en el terreno actualista.

Para ello es menester echar una mirada escrutadora sobre la orientación que en el presente revisten los estudios históricos en materia de arte y de arquitectura hispanovirreinal. Y, dentro de esta visión panorámica, convendrá también distinguir primero todo cuanto atañe a la prehistoria y a lo precolombino, que incumbe exclusivamente al sentido dado hasta el presente a los estudios llamados "americanistas", y que corresponden a la arqueología pura.

El aporte considerable y básico de etnógrafos, antropólogos, geólogos y arqueólogos ha de presentar el carácter de antecedentes, los

que permitirán apreciar, por un lado, el aspecto precursor de las distintas culturas donde germinaron los arquetipos hispanoamericanistas; y, por el otro, las definiciones tectónicas u ornamentales que importa la preexistencia del arte indígena estratificado en uno y otro centro, llamado, en cada caso, a intervenir activamente en el proceso estilizador de los caracteres más genuinos y primitivos de nuestra arquitectura y arte suntuario.

No quiero en ningún modo disminuir su importancia, antes al contrario, pero sí deslindar la órbita de las responsabilidades investigativas, para así mejor correlacionar las resultantes. En lo que a Sud América se refiere, por ejemplo, ¿cómo no atender a la importancia de los estudios que hoy se practican en sus territorios y que ponen en tela de juicio, por ejemplo, las apreciaciones hasta ahora establecidas sobre las culturas: Tiahuanako, incaica, nasca o chimú? Las nuevas conclusiones de arqueólogos como Tello o Riva Agüero podrán influir seriamente en la clasificación u ordenación de más de un arquetipo virreinal.

Tampoco podrán dejar de alarmarnos, en cuanto al auge y trascendencia de las artes decorativas, la importancia que se presta a las civilizaciones costeñas, auspiciadas en la idea adelantada por el americanista francés Rivet, concerniente a las relaciones trasoceánicas de los antiguos pueblos del Perú con Oceanía, con el Ecuador y norte mejicano; y, en lo tocante al gran foco tiahuanacuense, con relación a lo incaico y a lo que se vuelca sobre los valles calchaquíes y otras ramificaciones del virreinato del Sur, en las teorías de proyección étnica y arqueológica de los profesores Uhle, Boman, Debenedetti y Greslebín, entre otros eruditos y estudiosos. Max Uhle, por ejemplo, acaba de señalar, en las conferencias dictadas en la Universidad de Quito, asunto tan importante como el de la cultura mayoide-ecuatoriana, como obedeciendo a la jerarquía ejercida por los mayas de Centro América. Foco esencial, según él, de las civilizaciones precolombinas de América, que desde Guatemala, Honduras y Yucatán habrían bifurcado al Sur y Norte, respectivamente.

Por otro lado, Selser en sus *Estudios colombinos* y Walter Lehmann en su *Historia del arte del antiguo Perú*, postulan en favor de una amplia correlación cronológica que, partiendo de la cultura prototolteca y pipil del Salvador vincula a las artes mejicanas con

las de Sud América. Pero de todo esto ya hablaremos más adelante con mayor detención, tratando de correlacionar tan importante tópico a cuanto atañe a las artes hispanocoloniales.

En segundo término convendrá desde un principio establecer una separación concluyente respecto a los dos escenarios geográficos de América, es decir, que equivale a preestablecer la existencia de dos núcleos determinantes de las eclosiones culturales en el mundo estético que nos ocupa. Acabamos, por tanto, de separar la cultura hispanoazteca, que corresponde al Norte<sup>2</sup>, de la hispanoquechua, que corresponde al Sur; esta es la tesis que de larga fecha hemos sustentado, primero en nuestra obra *Contribución a la arquitectura hispanoamericana*, y luego en *Fundamentos para una estética nacional*. Como en los casos anteriores, enfocaremos nuestro estudio exclusivamente dentro de lo concerniente a Sud América.

No obstante, aun dentro de este terreno, en el que ya pisamos más firme, surgen nuevos interrogantes de índole diversa.

Simplificando el problema en su esencia, lo plantaremos de la siguiente manera dentro de esta enunciación general diciendo que damos como sentado que las artes precolombinas en estado de potencia, o por mejor decir sobreviviendo al ímpetu de la conquista, cumplieron su misión biológica al reencarnar en las fábricas virreinales, con lo que dan a luz los primeros modelos de una arquitectura y de una arte iberoamericano.

Mas como también hemos pronunciado el delicado epíteto de política cultural, es necesario formular otra declaración previa.

No hemos de ser, en ningún caso, ni hispanistas ni americanistas separadamente, sino *clínicos*, depuradores de todo prejuicio tendencioso y cirujanos de la verdad histórica.

La política cultural no implica en modo alguno violación de acontecimientos ni desmedro de la honestidad profesional.

El arte y su historia; el arte no conoce delimitaciones rigurosas y constituye un patrimonio universal. Por tanto, nuestra tarea consiste en afrontar la autopsia analítica con absoluta integridad, o sea, dentro de la ética y doble acepción estética que nos integra.

Ni indianistas o andinistas, ni europeos o iberistas en este caso;

<sup>2</sup> Por la razón que apuntamos no aludiremos en ningún caso a la bibliografía mejicana.

sino practicantes de un credo irrefutable que obedece a la lógica ortodoxia de sentimientos encargados de dirimir un problema interno de proyección general cuyo abolengo lo destina a incorporarse al dilema totalizador de la historia del arte. Otra cosa implicaría desviar tendenciosamente nuestro postulado menoscabando el programa de la causa hispanoamericana.

Por política intelectual aludimos únicamente a defensa espiritual de los valores nuestros de interés internacional, o sea de un grupo de humanidad que ejerce sus derechos y sus sentimientos en favor de problemas ideales y prácticos capaces de gravitar honestamente en la balanza de los conflictos, siempre renovados, de los intereses sustentados en un determinado momento histórico.

Pues es el caso que, hoy por hoy, discútese el alcance o categoría estética de nuestra arquitectura, sobrepasándose cuál fué el grado exacto de su potencia dentro del diagnóstico del entronque original, el que da lugar a dos postulados a mi ver excesivamente rigurosos o extremistas.

Expliquémonos con toda claridad. En los primeros tiempos se dijo que sólo existía en la América de los siglos XVI, XVII y XVIII una arquitectura de importación española adulterada y deformada por los maestros de obras o medias cucharas (como decimos vulgarmente), expresiones artísticas bastardas, indignas o poco interesantes para el arte.

En cambio, ahora ha surgido en el polo opuesto una fuerte reacción llamada indianista, la que auspicia precisamente lo contrario. Es decir, que los fermentos indígenas de profunda enjundia americana constituyeron el dinámico resorte de las reacciones arquitectónicas de la América sietecentista, imponiendo su férrea y arcaica voluntad a lo español, de tal suerte que estas fábricas crean algo así como arquetipos independientes capaces de catalogarse con personísima individualidad.

De un extremo pasamos al otro; este es un fenómeno registrado en las mejores páginas de la vida de la humanidad.

Es aquí precisamente donde surge la anunciada intromisión personal con respecto al sentimiento de integridad responsable.

He aquí cuál era el cuadro del escenario argentino cuando yo comencé, en 1913, a terciar en el surgimiento de los valores raciales

en favor de una estética nacional. (En todo momento aludimos exclusivamente a lo que incumbe a la historia del arte.)

Los arqueólogos eran quienes más habían trabajado sobre el ópimo legado de las crónicas sabrosas de aquellos primeros tiempos coloniales un tanto legendarios.

Francisco P. Moreno, Samuel Lafone Quevedo, Juan B. Ambrosetti, Adán Quiroga (sólo por citar a los más destacados), habían ya construído la base de los estudios americanistas de carácter científico en la Argentina. El Museo de La Plata se acababa de fundar en las postrimerías criollas del siglo XIX y era el baluarte de nuestra emancipación cultural; en aquel momento surgía también la gran figura de Ameghino.

Por otra parte, sobre aquellos relatos fabulosos y hechos algo a capricho de Cieza de León, Garcilaso, Balboa, Polo de Ondegarde o Montesinos, había deambulado la experimentación científicista de mediados de aquella centuria. Esto equivale a citar también a las expediciones de investigadores tales como D'Orbigny, Castelnau, Wiener, el famoso Humbolt, Markham, Rivero y Tchudi, entre otros.

Ellos habían auscultado el corazón de la entraña andina en el sentido de una razón cultural.

El jefe de la misión francesa ya nombrado (Wiener), exclamó frente a la capital imperial de los incas que aquella era la "Roma de América". No obstante, los arquetipos substanciales de la arquitectura de fusión, seguían siendo considerados como mudos testigos de un mundo de desdichas y de caóticos desplantes.

Por ventura, otros hombres de estudio, de sedimento formal, afrontaban la palestra. Unos europeos, otros americanos, y entre ambos unían su dinamismo juvenil a los notables precursores ya enunciados.

Salvador Debenedetti en la Argentina, como inteligente discípulo de Ambrosetti; Julio Tello en el Perú; los extranjeros: Eric Boman, Max Uhle, Stübel y otros, delimitaban el alcance de nuestros estudios etnográficos y arqueológicos; pero aún no se dibujaba la conciencia americanista en el terreno ideológico de la categoría artística. No corresponde aquí — en virtud del concepto que informa estas orientaciones — el aludir a ciertas publicaciones de planos y documentos relativos al Buenos Aires colonial, interesantes pero que in-

cumben más a la historia administrativa y social del Virreinato del Río de la Plata que a la historia del arte. Por otra parte, son elementos documentales que hemos utilizado en otros estudios y que volveremos a considerar al tratar de nuestro Buenos Aires del siglo XVIII.

*Se requería la proyección plástica y literaria de aquella labor científica.* Sin embargo, paralelamente en la esfera consciente de las inspiraciones madres también se habían escrito por un lado *La gloria de don Ramiro*, de Larreta, y *La guerra gaucha*, de Lugones. A la sazón don Martiniano Leguizamón evocaba con histórica y vibrante autenticidad el panorama campero y don Ricardo Rojas afirmándose en sus recios ensayos precursores, formulaba los prolegómenos de su *Eurindia* cuya enjundia constructiva estaba henchida de una enérgica y sabia valoración nacionalista. Equivale a decir que Ricardo Rojas, al crear el mito de "Eurindia", formalizaba el concepto estético de Hispano América. Aquí es cuando comenzamos a actuar, en tanteos y búsquedas de orden nativista, los hombres del 88. La picota analítica e imparcial devastaba la maraña tendenciosa de Prescott y de aquellos otros historiógrafos que, sobre alteradas informaciones narrativas, habían glosado páginas más interesadas en servir a los problemas políticos del positivismo novecentista que a la ciencia de la historia.

Nos empujó, pues, un anhelo de poner nuestra fe a merced de una noble definición estética nacional. Con respeto y tesón se inicia la severa prueba; un programa de trabajo y el tiempo por delante.

Eramos jóvenes y optimistas, teníamos la fiebre de los ideólogos que se alimentan en el buen ejemplo, en el cotidiano consejo y en la paciencia de los maestros. Nuestra disciplina y nuestra admiración jamás han decrecido; necia hubiera sido toda otra postura, puesto que ellos, aunque maduros, más fuertes, practicaban idéntica severidad, espulgando y rectificando el camino a golpes de ingenio y de talento. No pedíamos otra cosa.

Derrogatis, López Buchardo, Ugarte y otros compositores emprendían las escueltas sendas del sonámbulo Orfeo; Ripamonte, Bermúdez, Quirós exploraban la pampa, el norte y el litoral argentinos, respectivamente, en procura del modelo racial de los gauchos redentores del criollismo de nuestro suelo<sup>3</sup>, en la órbita de lo arqueológico; Debenedetti, Outes, Torres... formalizaban los estudios



científicos; Ricardo Güiraldes entre otros por entonces jóvenes escritores, requerían la enérgica inspiración del terruño, Capdevila el poeta despertaba *Las rimas del Inkario*, y el que os habla acometió la empresa de indagar las fuentes orgánicas para el ensayismo de una arquitectura que comulgara con la nueva sensibilidad, ¡nueva en aquel entonces!

Poseía la visión de la España de mis abuelos y conocía por indómito instinto el alcance de su fuerza germinativa; la verdadera América nuestra se me presentaba casi como ignota en su esencia medular. Empecé el viaje nupcial de su conocimiento y así me incorporé a la valiente falange de los obreros que trabajamos en favor de un futuro alentador.

Necesitábamos construir una base documental para formular nuestras primeras obras, carecíamos en el terreno de la arquitectura de toda sospecha tradicionalista de verdadero sentido arqueológico; el Río de la Plata tributario hasta el siglo XVIII del virreinato del Perú estaba carente de antigüedad auténtica, y no hallábamos materiales bastantes para levantar tan ruda fábrica. En cambio, ¡qué formidables sorpresas nos reservaba la taumatúrgica romería por el altiplano andino<sup>3</sup>.

En cuanto a mí nada más puedo deciros, lo obrado y lo escrito pertenece exclusivamente a la opinión crítica. Acaso sea por esta situación, un tanto aventurera, entre la historia y el arte que se me haya confiado la parte inicial de este curso. Una vez más me despojo de toda prevención frente al deber que me incumbe.

En el campo de mi acción otros nuevos hombres han tomado también la palabra: José Gabriel Navarro, en Quito, con sus obras abundantemente documentadas: Posnanski, en La Paz; Valcárcel, Uriel García, Cossio y sus compañeros, en el Cuzco; Kronfus, Greslebin y Guido, en mi país, colaboran entusiastamente en tan grande tarea. . . En cuanto a los profesores españoles, desde Pi y Margall y don Vicente Lampérez y Romea hasta vuestro notable laboratorio

<sup>3</sup> Sumaban a su vez su esfuerzo a los precursores de la pintura argentina cuyo proceso hemos ya bosquejado, en esta revista, en ocasión de celebrarse la exposición póstuma de las obras del malogrado Ernesto de la Cárcova.

<sup>4</sup> Museo Nacional de Bellas Artes. Ciclo de conferencias del año de 1914. 6ª conferencia: "Arquitectura colonial", por el señor arquitecto don Martín S. Noel, septiembre 21 de 1914.

de arte de Sevilla, os son más familiares que a mí. Para cerciorarse de ello acaso baste buscar el testimonio de los admirados profesores Murillo y Angulo; José Torre Revello, colaborador decidido, se nos presenta como uniendo ambas escuelas<sup>5</sup>. Mas volvamos a las exigencias de nuestro trabajo.

Al diagnóstico ha sucedido el período analítico, pero ¿cómo practicarlo cabalmente frente a las actuales tendencias?

Nosotros auspiciamos el de la serena documentación histórica, procedimiento largo y enfadoso — casi inexplorado — ofrece no obstante un abundante e inmediato manantial de información que permitirá primero: el clasificar los monumentos virreinales con arreglo a esa documentación existente facilitando, arqueólogos y arquitectos, la tarea deductiva, crítica y clasificadora de los diversos procesos evolutivos.

El método biológico que tanta boga goza en Alemania hallará así su mejor justificación. Es decir, que el análisis crudo de las formas debe en nuestra opinión superponerse al dato estricto del documento acompañándolo, en el estudio crítico analítico. Por ello es que no negamos en ningún modo la importancia del sistema que nos habla de la psicología de la arquitectura y de los procesos morfológicos en la estructuración y desarrollo geométrico de las formas. Pero este método es aún más eficaz cuando se aplica a la arquitectura madura de historia, o sea cuando ya la investigación documental y clínica general va llegando a su límite extremo, y, para distinguir artistas coetáneos y de influencias paralelas por veces en países distintos, cuando ya no sutilezas de escuela y de procedimiento, es menester el penetrar en lo más hondo de esa biología estructural reveladora de los caracteres recónditos, ya de composición o de singularidad expresiva.

No obstante, en nuestro caso, la aplicación "a priori" de este pro-

<sup>5</sup> Deseo también puntualizar la oportuna cuanto valiosa colaboración que nos presta actualmente el Instituto de Investigaciones Históricas de la Facultad de Filosofía y Letras de Buenos Aires.

Conviene también apuntar que ROBERTO LEVILLIER, 1926, en *Nueva crónica de la conquista del Tucumán*, dibuja en esquemático y erudito estudio, los antecedentes y proyecciones de los fundamentos arqueológicos e históricos que interesan al Virreinato del Plata.

cedimiento, podría conducirnos a adelantar conclusiones acaso prematuras, pues como veremos más adelante, más seguro es definir, hoy por hoy, cuál fué el arquitecto de tal o cual obra y si era de origen español o americano y que los escultores, maestros de obra, orfebres o imaginarios, procedían de tal o cual taller y que contrataron sus obras con arreglo a dibujos, planos y otros documentos cuyos textos o diseños nos es dado examinar; entonces podremos en los casos carentes de toda fuente documental, sin menoscabo de la más absoluta veracidad histórica, el deducir por los gráficos de laboratorio el desarrollo específico de las determinadas escuelas con arreglo a su fuerza potencial, origen y trascendencia artística.

Expliquémonos para mayor claridad primero, con un ejemplo práctico de arquitectura española que está muy a nuestro alcance y es objeto de moderna curiosidad. Es a saber: el imafrente de San Gregorio de Valladolid, atribuido en un principio a Enrique de Egas, luego a Juan Guas, acaba de ser adjudicado en estos últimos días a Simón de Colonia, por la autorizada opinión de Augusto L. Mayer en su flamante obra *El estilo gótico en España*.

Cuán interesante es, pues, ahora el perseguir el desarrollo de las esculturas de este maestro hasta Santa María la Real de Aranda del Duero, por ejemplo, o bien, como influenciando (al revés de lo que se pensaba), a los artistas Lusitanos; aquí sí que cabe la apretada intervención del más acabado estudio de esa morfología plástica que define a uno de los estilos más personales de la edad media española.

No menos importantes son los resultados obtenidos por Fletcher con su sistema comparado y que el distinguido profesor de la Universidad de Barcelona Andrés Calzada, ha aplicado con encomiable y oportuno esfuerzo a la historia de la arquitectura española. Además, para estratificar la presencia de arquetipos originales, es menester, como en este ejemplo de Fletcher y Calzada y como lo practican en alta escala eruditos como Porter, Gómez Moreno y Tormo, fijar en lo estructural los elementos novedosos de verdadera singularidad constructiva capaces de asistir a una nueva arquitectura. La antelación en el uso de un sistema constructivo o su creación o gestación dentro de un proceso es lo que permite clasificar a ciencia cierta la individualidad de un estilo. Mientras lo ornamental dependa de un sistema medular que no le es propio,

estará bajo tutela de aquél; por ello insisto personalmente en llamar a nuestra arquitectura, aun en los casos de enérgica intervención indígena: "Hispano-Americana". Si la bóveda de aristas fuese un producto peninsular, como empieza a creerse, la arquitectura protorromántica española sería la fuente irrefutable de las reacciones medioevales de los arquetipos europeos.

Aun en el terreno de lo ornamental y ahora en América, veamos otro ejemplo. La aplicación de los almocárabes, tan propios en la carpintería de lo blanco, se trasladó a la arquitectura virreinal con una gran fecundidad; estas lacerias geométricas, reticulares y planimétricas las vemos cubriendo las pilastras, jambas y archivoltas de numerosos templos coloniales; en Quito, Lima y Cuzco los casos se repiten incesantemente.

Esta aportación de raíz mudéjar se incorporó al barroquismo estructurado y simplicista de lo virreinal, por obra de la brillante pléyade de los discípulos de Herrera y por la escuela Canesca; esta última particularmente utilizó este elemento ornamental con extraordinaria profusión encontrando para su mejor esparcimiento la colaboración de "lacersos" o "geométricos", como así les llamaban en los ya reputados obradores de la colonia. Nada más lógico, pues, que la intromisión de este noble recurso exornativo en las iglesias, claustros y palacios de nuestras capitales virreinales, puesto que precisamente los arquitectos que emigran de España a nuestra América pertenecían a estas escuelas, y este sentido ornamentista caracterizó a lo virreinal en un proceso equivalente al que ejercieran en la arquitectura gallega, muy especialmente en la apostólica Santiago de Compostela. Conviene observar, además, que los obreros y artesanos a que hemos hecho alusión, eran en su mayoría de procedencia andaluza.

Pues bien, atendamos al propio tiempo a lo que ocurre con las influencias precolombinas, dentro de idéntica categoría estética. Los elementos ornamentales quechúas provenían, en su mayoría, de las artes aplicadas o mecánicas. Por tanto, el numen naturalista había ya sufrido una adaptación técnica e intuitiva dentro de la estilística que convenía a cada oficio y que dependía consecuentemente de su modo de aplicación.

En la notable obra de Walter Lehman (traducción española, Bar-

celona, 1926), intitulada *Historia del arte del antiguo Perú*, se analiza este aspecto de las artes aplicadas con singular acierto. Por mi parte, pienso que la cuadrícula del telar tuvo después notable ascendente en el sentido rítmico y geométrico de las aportaciones indígenas en las fábricas arquitectónicas así como en las composiciones de frontispicios y retablos.

Ahora bien, a pesar del sello distintivo y morfología particular de uno y otro ejemplo, ¿cómo cerciorarnos a ciencia cierta de que es lo que corresponde a una y otra escuela como gravitando en la rígida tutela del estilo? Tanto más que en algunos de estos casos, a mi ver tan sugestivos, hallamos la presencia de arquitectos, escultores y artesanos que pertenecieron casualmente a las mencionadas escuelas españolas, en muchos casos jesuítas u otros religiosos de tradición Canesca, o por lo menos, no ajenos a las sabias influencias del racionero granadino.

De donde el sentido arcaico y primitivo del ritmo mecanicista de las artes peruanas se entreteje a la geometría mudéjar preconizada más tarde por Diego López de Arenas, y a la resurrección mudéjar de los dichos almócárabes estilizados por la eclosión barroco granadina del siglo XVII corresponde la apuntada intromisión indígena.

Cuán necesarios son, pues, todos los recursos disponibles, para diagnosticar estos casos por cierto hartos numerosos; y, desde luego, el empleo de ambos métodos y un amplio sentido crítico, sería lo más acertado y de mejor consejo.

Acaso también convenga escuchar, a este propósito, lo dicho por el profesor Max Uhle en una de sus clases, dictada en la Universidad de Quito, en su carácter de investigador oficial de la *Prehistoria ecuatoriana*, ya que de boca y paladar tan científico emanar estas prudentes palabras. Dice, entre otras cosas: "No hay que despreciar los datos, proporcionados por los primeros cronistas, en cuanto éstos se refieren a observaciones hechas por ellos mismos, como los que se encuentran en las obras de Pedro Cieza, Sarmiento, Ondegardo, Balboa, en las relaciones geográficas escritas sobre algunas provincias ya en los años ochenta del siglo décimosexto". Y, defendiendo al respetable investigador ecuatoriano don González Suárez, como reivindicando al propio tiempo la trascendencia y modernidad del *método comparativo*, transcribe la siguiente frase del autor de *Los aborígenes del Imbabura y Carchi*: "Según nuestro juicio, no es

posible formar conjeturas fundadas en arqueología, sino mediante un estudio comparativo de objetos pertenecientes a naciones distintas y civilizaciones variadas. A la observación de los objetos debe acompañar el conocimiento de los lugares", y añade Uhle por su cuenta: "evitándose así las preocupaciones sistemáticas, si se quiere verdaderamente que el estudio adelante".

¿Cómo, pues, en un arte que procede de doble cuna, descuidar el profundo conocimiento de ambos orígenes, debiéndose — por el contrario — establecer a cada instante su permanente correlación con iguales y serios conocimientos en favor de una y otra corriente? Por tanto, las artes hispanas y las precolombinas nos deben ser igualmente familiares si queremos discernir con toda precisión la lectura de los arquetipos de fusión de nuestro mundo criollo. Y por ello es que corresponde, además, el indagar sin reticencias el abundante tesoro documental del archivo de Indias sevillano y el de los eclesiásticos y civiles de España y de América.

Algo se lleva realizado y lo ya puesto a luz permite establecer líneas generales claramente definidas, las que acreditan aquellos nuestros diagnósticos iniciales de observación crítica directa, realizados sobre el lugar, y, en diversas circunstancias, los que confirman la indiscutible prestancia de los arquetipos Indo-Hispanos — esto es lo importante e indiscutible — y cabe el comenzar nuestras lecciones de hoy, afirmando que el folklore americano está en parte redivivo en la aportación renacentista del arte conquistador, es decir que aun está en pie el postulado de que "En el siglo XVII florece un tipo de arquitectura hispanoamericana", definición cuya paternidad reclamo, ya que fué el título de una conferencia mía dictada en la Junta de Historia y Numismática de Buenos Aires y en la Universidad de La Plata, allá por los meses de septiembre y octubre de 1922.

El dibujo topográfico de América contribuye a describir el proceso evolutivo de las formas a la par que enfoca y localiza en una y otra región los núcleos culturales y sus respectivas reacciones, ya los precolombinos como los receptores de la invasión colonizadora. Desde Quito hasta el Tucumán la trayectoria históricogeográfica nos permitirá apreciar en forma sintética todo el mapa, o por mejor decir, el mapa será el diorama del drama investigativo cargado de

imágenes y de sugestivas verdades, las que a su vez apoyándose en el escenario de la realidad y de los archivos darán nacimiento a ciertas deducciones y aproximados comentarios.

De Norte a Sur, las culturas precolombinas, primero, y luego el pleito de la conquista y estructuración virreinal, se eslabonan y enrielan en círculos o elipses que ruedan en la cadena del proceso "históricoestético" de Sudamérica.



## ENSAYO SOBRE CHARLOT

CESAR M. ARCONADA



Se ha definido de tantos modos el arte de Charlot que indudablemente esto nos ayuda a creer que el arte de Charlot es indefinible. Después de todo, he aquí el primer síntoma de su excepcionalidad. Es un arte que se escapa a la definición. Tiene la complejidad de no tener límites, de no ser, concretamente, esto o aquello,

de no llegar hasta allí o hasta aquí. El definidor que va, como un sastre, con el metro al cuello, siempre se encuentra defraudado, porque hay longitudes que no se pueden medir, y aun midiéndolas, el conjunto de las medidas, al fin, nunca corresponde con el modelo.

La literatura sobre Charlot es tan abundante que, con ella, no sólo no se beneficia, sino que predispone contra él. Llega un momento en que el hombre dasapasionado de hoy — cuando Charlot ya está pasando a la historia — se pregunta si toda su genialidad no habrá sido una fantástica hipérbole de los escritores, una especie de sugestión, de imposición. En una palabra: algo de milagro. Pero lo curioso es que los escritores no han hecho el milagro; no han hecho sino explicárselo cuando el milagro ya había aparecido. Al fin, serviles y serviciales siempre, han ido detrás del hecho, creyendo descubrir lo que las multitudes ya habían descubierto. Y definir no es descubrir. Al contrario, definir es dar nombre a lo descubierto.

Y después, Charlot fué elevado a símbolo. Esto quiere decir que fué desterrado de su tierra, de toda la tierra. El símbolo es una expresión utilitaria. Charlot debiera haber cobrado sus derechos por haber servido de estandarte a un regimiento de muchachos que daban,

bajo su nombre, unos gritos rebeldes. A él no le iba ni le venía nada. Servía de escudo, de parapeto a las acometidas, pero era invulnerable. Ni ganaba ni perdía en la lucha. El lo tenía todo ganado en el otro mundo, en su mundo, ancho, de la popularidad, del cinema; en el verdadero mundo suyo, de su profesión, de su vocación. Los riesgos que corriera el símbolo no le importaban.

Hubo un momento en Europa, el momento terrible de la post-guerra, en que no quedó en pie más que un solo valor, un solo símbolo: Charlot. No deja de ser curiosa esta quiebra, esta falta de confianza en todo, esta incredulidad en todo menos en un hombre, en un simple mímico, en un clown. Y es que allí donde los efectos finales de la guerra no se resolvían en tragedia, como en Rusia, se resolvían en humor, como en Francia. Los hombres volvían de la guerra desengañados de todo, asqueados de todo: de patriotismo, de socialismo, de historia, de política, de cultura. Habían visto que todo esto no servía para evitar las crueldades: los pueblos destruidos, las mujeres atropelladas, el hambre, la miseria, la muerte, y decepcionados de todo, del pasado tanto como de la organización social presente, se declaraban anarquistas, proclamaban la rebelión perpetua. Y era natural. Cualquiera hablaba de Goethe a un hombre que venía de las trincheras, que se había pasado varios años de aislamiento, de abandono de las cosas civiles; varios años de tensión, entre muertos, entre ratas, entre buitres, entre calamidades y asqueos. Este hombre decía con el mayor desenfado: — "¡M. . . . de Goethe! ¡Ya no existe Goethe!" Y mientras en Rusia, más realista y más preparada, estos soldados se volvían contra la tiranía, contra los zares, contra la organización burguesa, aquí, en occidente, más racionalistas, más técnicos, se volvían contra la cultura, contra los símbolos, contra la dignidad de las personas y contra la jerarquía de los valores.

Y como la ficción siempre es humorística y la teoría siempre es un juego, el símbolo que mejor representaba el estado de ánimo de aquella gente, era Charlot. Toda la defraudación, la decepción, la repulsión que sentían aquellos hombres, supervivientes por milagro, hacia todo lo existente y lo existido, la equilibraban evadiéndose hacia las piruetas graciosas de Charlot, hacia un cómico intrascendente, hacia un arte menor, no divinizado, no clasificado, no catalogado en el orden de los valores. En la quiebra de todas las digni-

dades, sólo era digno lo que no se consideraba como dignidad: el arte de un payaso, la mímica de un cómico infantil, el nuevo clown que había popularizado el cinema.

Y de esta filosofía del momento nace la idea simbólica de la genialidad de Charlot. Y después, todo es abundante literatura, complejas teorías para explicarnos lo inexplicable y para convencernos de lo que no nos importa.

Charlie Chaplin mismo es un artista ajeno a todos estos fenómenos intelectuales, y cuando oiga llamarse genial, no sabrá si efectivamente lo dicen en serio o si se ríen de él. Con seguridad que es el primero en no comprender las cosas que alrededor de su arte se les ocurre a los escritores. Y además de no comprenderlas, tampoco deben interesarle mucho. "Cuando encuentro personas — ha dicho él mismo — que me piden que les explique el secreto de hacer reír, me hallo siempre a disgusto y generalmente trato de evadirme". Chaplin es el hombre magnífico que posee intuiciones. Las desarrolla, las organiza, las deforma, y esto es todo. Después, estas intuiciones primitivas se convierten en un lenguaje común, en un lenguaje universal. Son comprendidas, celebradas por toda la gente. Como dice Cocteau: "La risa esperanto. Cada uno busca en Charlot su placer por razones diferentes. Indudablemente con su ayuda se ha acabado la Torre de Babel".

Nada más lejos de él que la palabra genialidad. Los niños rubios que palmotean en los cines las gracias de Charlot, no la entienden. Y lo que no entiendan los niños está fuera de relación con respecto a Chaplin. Porque Charlot es un artista para todos, asombrosamente para todos, incluso — y más aún — para los niños que apenas saben pronunciar su nombre. Y por lo tanto, hay palabras que no caben en el vocabulario de sus elogios, aunque pudieran ser exactas, aunque lo sean dentro de un radio limitadísimo de convencionalidad. Charlot es un artista sin nivel, sin altura. Es un artista magnífico que está en la superficie más baja y más llana del mundo, en la confluencia de todos los hombres que no somos excepcionales, que no somos geniales, que no somos extraordinarios, que no somos nada. El nos representa. Es uno de los nuestros, uno de nosotros, un pobre como nosotros. ¿Cómo vamos a calificarle con palabras que no entendemos? ¡Genialidad! Nunca. Chaplin no es un intelectual, sino un

sentimental. Y genialidad — genio — es una palabra extraña, tanto para él como para nosotros.

\*  
\*   \*  
\*

El tipo adoptado por Charlot significa el primer acierto de su carrera. Ante todo, adoptar un tipo representa tener un sentido de continuidad, una consecución, una limitación realista y humana. Tener un tipo significa tener una vida, cosa de primer rango en Charlot. Nada menos posible y más falso que no tener un tipo, que ser, sucesivamente, un cómico de muchos tipos, es decir, de muchas falsedades. Lo de menos es la objeción accesoria de que la insistencia facilita la popularidad. La creación de un tipo en Charlot obedecía al deseo de ser humano, al deseo de ser un hombre y no muchos hombres, de tener una vida y no muchas vidas, de tener una moral y no muchas morales. De apartarse, en fin, de la ficción de la comedia, y acercarse lo más posible al riesgo de la realidad.

Pero esto no es bastante. Charlot no sólo quería tener un tipo de vida, sino una clasificación en la vida, porque esta clasificación le daba, por sí misma, la conducta a seguir, la solución de los conflictos que se le planteasen. No cabe mayor humanidad en un cómico: poseer un tipo para tener una fisonomía, y poseer un nivel social para tener, perpetuamente, un conflicto. Y puesto a elegir dignidades, ¿cuál elige Charlot? Ninguna. Están en su mano todas las categorías sociales: puede elegir, preferir. Puede desear la alta o la baja, la simpática o la antipática. ¿Y cuál elige? Elige la más trágica, la de más posibilidades, la de más riesgo: elige una categoría social media. Puede ser la de un cochero, la de un cesante, la de un empleadillo cualquiera. Elige la categoría ínfima del hombre de la calle.

Otro signo del profundo sentido humano que tiene Charlot. Un hombre con dignidades sociales no tiene más comicidad que ponerlas en ridículo. Pero este truco, además de ser limitado, es superficial, y su falsedad nos cansaría pronto. Charlot buscaba otra cosa. Buscaba un tipo desde el cual se pudiesen realizar todos sus experimentos. El tipo general, universal, que colocado en el centro de la vida pudiese hacer exploraciones hacia todos los ángulos. Y para esto nada

mejor que encarnarse en el hombre simple de la calle. En el nombre más lleno de hombre, más lleno de cualidades primarias, naturales que son, al fin, los elementos sobre los cuales él opera.

Charlot ha dicho que el secreto de hacer reír consiste en saber algunas verdades sencillas acerca del carácter del hombre. Charlot es un gran psicólogo, un gran observador. En el fondo, Chaplin es un hombre tímido que contempla el mundo con la penetración y la agudeza de todos los tímidos. Su excepcionalidad es evasiva. Se coloca al margen porque no es un hombre de dialogación. Es un sentimental: nunca acomete; se refugia, se encierra. Se considera siempre inferior, y esto le evita la necesidad de salir a la contienda. Cuando le presentan a Wells, a Shaw, a Burke, a cualquier hombre célebre, Charlot, tan célebre como ellos, se considera insignificante, pequeño, inferior, y no se atreve a dirigirles la palabra. El mismo cuenta en su libro de viajes por Europa un hecho muy significativo que revela todo su carácter. Cuando iba en unión de otro amigo a visitar a Bernard Shaw, en el momento de llamar al timbre, tuvo un instante de cobardía, de conciencia del desnivel entre él — un cómico del cine — y el más grande de los escritores del mundo. Entonces desiste de la visita, pone el pretexto de otras ocupaciones, lo arregla con un "otro día lo veremos", y se alejan de la puerta. Sin esta timidez no se concibe a Charlot, porque toda timidez es infantilidad y el rasgo más acusado y más querido de Charlot es la infantilidad. Replegado en su timidez, en su concha, ve a los hombres, a las cosas y al mundo con la mirada comprensiva, certera, del psicólogo más penetrante. "Y cuando todo está dicho y hecho — ha escrito él — en el fondo de todo no hay más que un conocimiento de la naturaleza humana". Y en otro lugar: "Todo mi secreto consiste en haber conservado los ojos abiertos y la imaginación despierta para todos los incidentes capaces de ser utilizados en mis films".

Nada más lejos del automatismo que Charlot. Lo cómico en el cinema, como es el resultado de una artificiosidad concebida, resulta fría y automáticamente rígido. Casi todos los trucos se desarrollan con la impasibilidad de las combinaciones de una máquina. Se preparan, se resuelven, se combinan de nuevo. Y casi siempre la ingeniosidad resulta ingenua, que es la manera de su fracaso. O bien: el artificio resulta poco artificioso, poco engañoso. Charlot ha sido el

artista que con más eficacia ha combatido estos peligros. El, por un lado, por el lado puramente formal, tiene contra el automatismo un procedimiento de desarrollo rápido, acelerado, lleno de urgencia de realizaciones. Su dinamismo es incansable, como hombre que tiene necesidad de desarrollar un largo programa de efectos en un corto plazo. Gran parte de su comicidad la produce por esta aceleración, encadenando en un momento preciso diversos trucos. Pero su desarrollo se ajusta perfectamente a un ritmo, a una estructura. Así, después de un tiempo acelerado, viene otro lento, en el cual des cansa la potencia de la risa, insostenible a una misma tensión.

Y en cuanto a la parte substancial, ¿quién puede estar más lejos del automatismo que Charlot? Charlot no es, como tantos otros cómicos, un objeto que anda, que se mueve, que acciona. Un objeto revestido de hombre, con apariencias de hombre, pero de madera, con articulaciones mecánicas. Un objeto insensible, inmovible. Charlot no es un objeto que hace de hombre ni un hombre que hace de objeto. Charlot es solamente un hombre. Un hombre por fuera, por dentro, por un lado, por todos los lados. Y tiene todas las flexibilidades, todas las sinuosidades de esa materia blanda y sensible que es un hombre. "El no da nunca — dice André Beucler — la impresión de ser un objeto o un sistema, sino al contrario, la de ser un personaje absolutamente evidente".

Esta evidencia es lo que llamamos humanidad de Charlot. "Yo creo — dice Chaplin — que no se puede llegar a hacer bien una obra sino se pone en escena lo que uno es en sí mismo". El vive y nos hace vivir. Ama, y nos hace amar. Sufre, y nos hace sufrir. Sabe la mejor manera de interesarnos, sabe que el procedimiento más seguro para que le sigamos es el de presentarse un poco al natural, trayendo bajo la risa, al hombre; bajo la farsa, la verdad. El sabe perfectamente que al hombre le interesa el hombre por lo que tiene de espejo para mirarse en él. Por esto procura siempre humanizar su tipo, es decir, hacer claro el espejo. De este modo, aun los más míopes, pueden ver en él su propia realidad.

Por este lado, el secreto de Charlot consiste en buscar correspondencias, equivalencias. En saber ser él lo que somos todos, y todos ser un poco de lo que es él. Charlot es el hombre que da su sonrisa a todo el mundo, que da su arte a todo el mundo, que da su corazón a todo el mundo.

Charlot es un judío estilizado, es decir, un judío aristócrata. Toda la belleza de él reside en el corazón. Sus valores son valores sentimentales, espirituales. Continuamente sostiene un diálogo con la humanidad. La humanidad siempre es "la pobre humanidad", y él daría su vida — lo mismo que Jesús — por salvarla. Charlot es, en el fondo, un hombre entristecido, dolorido. Sufre el sufrimiento de los otros, de los pobres, de la gente humilde, irredenta. La nota más viva de su libro de viajes por Europa es la continua lamentación judaica hacia los pobres. Y a cada momento siente la necesidad de aliviarlos, de consolarlos. Cuando puede entrega algunas monedas. Cuando no puede, entrega palabras de piedad. Y cuando ambas son imposibles, cuando tiene frente a sí no a un hombre ni a un pobre ni a unos cuantos pobres, sino una idea total, absoluta, se limita a compadecerse: "¡Si yo pudiera hacer algo por la humanidad!". Y hay un momento en que ante la gente humilde de Londres, que le aplaude, que le vitorea con entusiasmo, piensa que le gustaría ser político y no actor de cine, para poder hacer algo práctico en favor de esa gente.

Y esta actitud constante por el sacrificio se manifiesta en todos sus films. En ellos, Charlot es el que lucha, el que se entrega a una causa, el que persigue un ideal. Pero nunca se lleva la recompensa. Se sacrifica por los demás, por la felicidad de los demás. Esto origina en sus obras una corriente pesimista: él representa la quiebra del ideal, la imposibilidad del ideal. Cuando está a punto de alcanzarle, acaso cuando le ha alcanzado ya, le sacrifica generosamente, venciendo el dolor de este sacrificio, consolándose, como todo sentimental, con la soledad de su destino, con la fatalidad de su vida, que debe ser así y no de otro modo.

Pero a la vez, esta actitud origina una heroicidad. Charlot lucha por el bien. Lucha con todo su esfuerzo, con una valentía ciega, decidida. La adversidad se le antepone para que su victoria sea más azarosa. Sale maltratado, a veces derrotado. Pero él sigue. Le acosan, le enredan en conflictos, en incidencias. Pero él sigue, persiguiendo su ideal de bondad, sigue con el mismo entusiasmo, por su camino de generosidad. Sigue heroicamente, magníficamente. Chaplin — dice Elie Faure — es un gran poeta. Charlot es el único poeta de este tiempo que contempla la vida bajo un ángulo continuamente y conscientemente heroico".

Todas las obras de Charlot están llenas de franciscanismo. Es el único poeta que en el cine ha llevado su amor hacia las cosas humildes, hacia los temas de miserias, hacia la gente desamparada. Su pan — lo mismo que su corazón — es compartido por todos los necesitados. Un día es un perro sin amo. Otro día es un niño sin padres. Otra vez es una vieja. Charlot encuentra las mayores ternuras — en los momentos más inefables de sus films — para consolar la miseria de los pobres. El está continuamente desarrollándose en poeta. El zigzaguo cómico es la farsa evasiva, la mueca irónica debajo de la cual siempre se oculta un corazón que tiene pudores de presentarse desnudo. Pero el encubrimiento — la inteligencia de la farsa, al fin — no puede sostenerse mucho. Y enseguida se aflojan los tensores, y el corazón se descubre con toda su inconsolable amargura, con su tristeza por sí mismo, por las cosas fallidas, por las cosas pobres; por todo: por el simple existir, por la simple idea de ser.

Charlot es el poeta que vive la poesía, que hace una poesía de imágenes plásticas; una poesía real, material, construida con actitudes, con expresiones, con gestos. Charlot es el verdadero poeta natural: el que vive lo que otros poetas cantan y aman y crean en la quietud evocativa de la imaginación. Charlot no evoca, no sueña, no extrae visiones lejanas. Todo esto lo vive en un presente, en una realidad de peripecias. Su poesía no está en la palabra, en la figuración, sino en la acción, en la manera poética de desenvolverse en la vida.

Esta manera poética no significa manera fantástica. Sólo en muy raros casos, como por ejemplo en la parte del sueño en la película *El niño*, la poesía de Charlot se hace con un lirismo imaginativo y burlesco. Casi siempre sus actitudes poéticas proceden de un sentimiento poético simple ante la realidad, ante la naturaleza. Poesía y sentimentalidad de ciego violín, de vagabundo destrozado, de traperero, de pobre ser que en lugar de ser anarquista y levantar los puños contra la sociedad imperfecta y odiosa, es un hombre bueno, generoso, que compadece a esa sociedad, que la ama, que la sabe sufrir con la filosofía judaica de la resignación.

Charlot es el poeta sin nombre y sin gloria, que vive diariamente la poesía de un corazón simple y sentimental, en cualquier

sitio, en un asilo, bajo el arco de un puente, en la esquina de una calle, en la cola de un comedor de caridad, en un patio, en un sótano. Y la mayor adversidad de este hombre que tiene que ganarse la vida, es tener un blando corazón de poeta y no un corazón duro y frío de vividor.







Í, señora. Sí, señor. Sí, señorita. Esto debo repetir todo el día. Mantener satisfecho a un cliente es más importante que tener razón. Mi jefe, el gerente de la casa, ordena:

—Ceda usted, ceda siempre.

—Este hábito es ya dueño de mí. Toda mi vida parece estar dominada por esta regla, e inútilmente mi voluntad se esfuerza por contrariarla.

Al despertarme, cada domingo, pienso satisfecho: Hoy soy un hombre libre, hoy puedo decir al primer ciudadano que se atraviese en el camino:

—Señor, usted carece por completo de razón, pues hoy yo soy el dueño de toda la razón circundante, hoy no defiendo intereses ajenos.

Sin embargo, un domingo tras otro finaliza y mi propósito debilitado por la placidez de la jornada no ha encontrado manera de hacerse presente. Sí, placidez, total ausencia de inquietud, es lo que más aprecio en mis días de fiesta. Alguna vez he de sostener esta opinión a pesar de que hasta ahora he aceptado las suposiciones contrarias de mis amigos. Más claro quedará todo, si digo que es lo que hago un domingo. Desde temprano empiezo a preparar mi equipo de jugador de rugby. La primera alabanza es para la lavandera. Sus manos han hecho el milagro de devolver su blancura a este pantalón, los colores primitivos a esta camiseta. Y nada hay que olvidar, vendas, iodo, tira emplástica, algodón. Y con la baliija repleta tomo el tren rumbo al club suburbano donde defenderé los colores que luce la camiseta, los colores recuperados.

Nada puede inquietar a un viejo jugador de rugby. El viento, la

lluvia, el frío, todo da lo mismo, siempre se juega. Y cuando algún compañero indiscreto dice ¿ganaremos?, la interrogación se desvanece en la fuerte impresión que causa el aire, tan cerca del cuerpo desabrigoado y en la incitación a correr, que como de un cuerno, sale del cerco vivo que nos rodea. Correr toda la tarde, correr para sacar la pelota del bosque móvil que forman incontables piernas; correr más aun cuando el huevo pascual dispara como un pájaro hacia el otro extremo de la cancha, correr, delirio de correr.

Cuando la pelota codiciada cae en mis manos, ¡qué ansias de huir, nunca logradas! Ágiles, los contrarios me derriban y entonces he de quedarme forzosamente en reposo sobre el lecho muelle, la hierba olorosa. Encima de nosotros, los primeros, van cayendo más jugadores. Dos más. . . cinco, seis, quién sabe cuántos. Imagino al tope del montón un marcador, que como en una balanza indica la presión: 100 kilos, 200, 300, 400, 300, 200, 100, 0. Qué fácil es levantarse. Estoy liviano como una ardilla. Pero pronto hay que tirarse de nuevo para parar un dribbling. En este caso, una vez en el suelo, la primera preocupación debe ser protegerse la nuca y después lo mejor es pensar en una cosa lejana. Tac, tac, tac, por todos lados, como gruesas gotas de lluvia, golpean las punteras reforzadas y hasta que la pelota se escurra hacia otro lado, estos instantes son para un jugador práctico, instantes maravillosos de abandono.

Es entonces, cuando muchas soluciones, cuyo hallazgo perturbó durante la semana el ajeteo fatigante de la oficina, aparecen claras, definitivas. En estos momentos o cuando sumergido en el scrum debo esperar a que el "medio" reanude el juego, he tenido la visión total de problemas, que de otro modo se hubieran deslizado insolubles a lo largo de varios años. He sabido entonces cuánto afecto ha engendrado en mí aquel amigo, qué regalo he de hacer a Etelvina, cuál fué el tabaco que me dió más satisfacción.

No puedo soportar Etelvina, y al fin he de decir que de todo esto que me preocupa eres tú la causa, no puedo soportar mayor tiempo el elogio, que ante la copa de alcohol haces de mi valentía. No afronto con coraje en estos golpes, en aquellos entreveros, un peligro que no comprendo. Sólo busco allí una paz deliciosa, una salud del alma que inexplicablemente se filtra de aquella terrible agitación y me penetra y me seduce.

No sé cómo disuadirte, no sé cómo hacerte saber que para mí no tienen sentido todos esos esfuerzos que prestigias con tu admiración. ¿Qué pensarías de mí, si te contara que todos los domingos al finalizar la tarde sólo quisiera enfrentarme con un tazón de leche bien blanca y un trozo de pan más blanco aún, para iniciar después un plácido reposo recostado en tu hombro y si fuera posible quedarnos ambos silenciosos contemplando un horizonte arbolado?

¿Pero tengo derecho a decírtelo? ¿Puedo negarme a festejar la victoria de mis colores o hacer lo posible por olvidar la derrota? ¿Puedo acaso, Etelvina, negarte que proclames, como siempre lo haces ante las caras descompuestas de nuestros amigos y quizás también tú misma incitada por el alcohol, que desde los tiempos de Iván el Terrible no se ha visto otro "tackle" como aquel que yo hice en las veinticinco yardas?



POEMAS

JOAQUIN CASALDUERO (\*)

IDILIO

Ya ha bajado a beber al estanque el rebaño de estrellas.  
En un árbol ha hecho su nido la luna, en Palacio hoy hay fiesta.  
Una bailarina se ha desnudado en el cielo y los árboles jugando al  
corro se besan.

Las ventanas abiertas han perdido el paisaje y se asoman a ver a  
las sombras del parque luces alegres que viven la fiesta. Noche ha  
puesto sordina a las flores, la melodía de su aroma canta bajo el  
mirador de la princesa. El surtidor — abanico de pluma — acaricia a  
unos amantes que en el agua de la taza se hunden en Venecia.

En el lecho, entre lienzos de holanda, brotaban de mis manos sus  
ojos dormidos.

Crecía el alba.

La abeja de su lengua, libaba mi corazón.

(\*) Joaquín Casaldueiro, Doctor en Filosofía y Letras, formado en las clases de Cossio y Morente. Profesor de Lengua y Literatura española en las Universidades de Estrasburgo y Marburgo, donde desarrolló interesantísimos cursos de conferencias sobre la leyenda de Don Juan, el Romancero, prosistas y poetas modernos, Ganivet y Unamuno novelista.

En la Revista del Instituto de las Españas aparecerá su primera publicación de importancia: *El problema de la muerte en Ganivet*. SÍNTESIS presenta al mundo de lengua hispánica un verdadero poeta de sutilísima sensibilidad, de felicísimos aciertos de expresión, etc.

## DOMINGO

el domingo es un día borracho, sostienen sus esquinas los amantes.

¡jolgorio, bullicio!—¡alegría?—atmósfera cargada, ni un contorno límpido.

Las casas se tambalean. Los vecinos se asoman a las ventanas sonámbulas, no se reconocen unos a otros, aunque se odian con la misma grasienta infecundidad que durante el día.

pero también sosiego.

un farol canta su canción original y cotidiana, que se acoge al rincón más próximo para brillar un minuto largo. ¡siempre! ¡noche! y un paisaje ceñido que envuelve sus cuerpos. la eternidad en torno revolotea.

La noche se ha vestido con traje de lentejuelas.

¡De continuo a mi lado! ¡Retorcida, con mirada caladora! Y mi deseo amasando sus pechos cruelmente para darles la forma definitiva y primera.

¡sus pechos y su vientre! el camino era infinito, acertando al blanco, hiriendo al horizonte, haciendo cosquillas al límite, el río, con caricia de remo, proyecta en el mar la película de su camino. junto a los árboles los postes del teléfono tendían sus ramas de palabras incoherentes con quejido e imperativo. ni una piedra en el camino, su andar nacía de la tierra, todavía caliente. la luna festeoneaba nuestra marcha con las hojas despertadas y yo iba rítmicamente, sin flexibilidad.

Una lechuza nos miró asombrada y continuó su solitario interrumpido, mientras un ruiseñor le hizo rodar sus ojos para preguntar a la fortuna el tema de su canto

¡aun era de amor!

el camino se estrecha. Vibramos a una y todos—noche, ruiseñor, naturaleza—nos sentimos cansados. Sólo se oye a unas mulas dormidas; la luz del carro busca una venta.

Hay siempre un misterio deshecho en las mañanas azules de invierno.

## PALABRA, FUENTE Y BACANAL.

La tarde va tumbeando, queda rezagada por los rincones, agazapada de sí misma.

Comienzan a remar los faroles en la galera de la Noche.

el puente se da en

el centro del río el apretón de manos más fuerte.

Noche clara—Cielo helado. La luna es un golpe de timbal. Se abandona por el tobogan de un cohete la novia y le presentaban armas todas las casas

de cada chimenea

se desprendía un globo cautivo, patinaba por los tejados la noche. El auto trepidó como si no hubiera de moverse nunca y salió a la carrera

un camino blanco,

inicial del nombre por inventar, en medio campo.

Marchaban velozmente, muy juntos; no se miraban, habían prendido sus ojos en un horizonte que no descubrían

el cielo—hace un

instante quieto—segaba sus cabezas, estaba embadurnado de estrellas.

El pelo de ella llameaba constantemente, mientras sus pechos buscaban un momento propicio para esconderse,

mutis perfecto tras

una curva, se oscureció la noche—desde la lejanía un malabarista disparaba los árboles que quedaban colocados a la vera del camino.

los reflectores eran

galgos tras las sombras, éstas saltaban para no dejarse coger e interrumpiendo su camino les ofrecían, graciosamente, un ramillete de vida.

El perfil del otero lanza al cielo—la luna es un velero cargado de viento.

La carne tímida se afinaba para principiar la fiesta.  
Una mirada riega la mesa.  
Los corazones ya tiemblan, la primera canción, revoloteo de pájaros

—ella ofreciéndole la copa pesada: “El que bebe y no vuelve. . . . .”  
los besos son guindas.  
De cada botella sale un mundo de colores. Los barcos se escapan para que todos los brazos se agiten.

brazos blancos, cuernos de luna, floreciendo entre fruta.  
¡Bailarina!: nacen los arpegios en tus dientes.  
¿Dónde está la bailarina? Todavía hay un sátiro si hay un frac.  
—se despega una brisa suave de tu cuerpo.  
No se busca el diálogo, así la frase suelta poblaba el aire de ramas.

la veleta pasa las hojas del viento, mientras el agua, con sosiego de tierra llana, espera de él la orden de marcha.  
Un hombre sereno y la orgía se transformaría en Banquete: la bacanal canta con su voz más contagiosa; en cada sorbo está el manantial de toda la vejez del mundo produciendo nuevos luceros.  
“el que bebe y no vuelve a beber, bebe para él solo”.

Se iza en todos los ojos el mismo deseo; la fiesta rompe en carcajadas que juegan en el aire, mientras la tierra pendiendo de la luna y del sol se columpia.  
la masa se resquebraja, se fracciona en parejas. ¡Ahora han encontrado la historia que contarse!

ya el gesto nadaba.  
la noche baila al son de la brisa y rizándose suavemente copia el movimiento del mar.  
la sombra madura va a caer de un momento a otro.

por los ventanales entra el camino duro, ordenador de los rebaños que son los campos a esa hora. el verde balaba dulcemente.

el alba se pone en camino y todos se mueven a su alrededor, coreando la danza. (En el cielo cendales), pero el ademán ha perdido el imperio.  
el suelo es un desierto sin olas de arena.  
Sol suena su trompa; el alba se ha marchado de caza.

## EN VERSOS ROMÁNTICOS

A don Miguel de Unamuno.

Qué triste el alma mía,  
entre nieblas envuelta,  
encuétrase esta noche,  
—Albergue de mí mismo,  
albergue sin reposo—  
oyendo el aire triste  
de mis tristes canciones,  
el paso huracanado  
de mi libre albedrío.

El porvenir enfrente  
mirando hacia el pasado.  
El pasado no existe,  
en la lucha inquietante  
es creador y creado.  
Momento en que la vida  
su paroxismo logra,  
sobre el fluir huidero  
de las aguas del río,  
tan sólo es el puente.  
Vivir, porque has vivido  
y seguirás viviendo.  
¡La Eternidad, qué importa!  
si parar no podemos  
el minuto que vuela.)

## A LA ORILLA DE MI RÍO.

Pasaron los meses largos  
 con sus noches y sus días,  
 enredados en maleza  
 de tentación y agua fría.  
 Sus muslos se levantaban  
 —piedra y risa—  
 sobre los pies del ensueño  
 —aguamarina—  
 Pasaron los meses largos  
 —amamantando lascivia—  
 con sus noches y sus días  
 —nido de cobras mellizas—  
 enredados en maleza  
 de vaivenes con Manila.  
 Anudada a su cintura  
 corría la vida mía,  
 buscando junto a su pecho  
 la levedad de su brisa.  
 Pasaron los meses largos  
 ¡—sus senos de plata dura—!  
 y las noches y los días,  
 enredados en pestañas  
 de unos ojos que encandilan.

.....  
 A la orilla de mi río  
 la dejé estando dormida  
 cuando ya cantaba el alba  
 que la ilusión se partía.


 LAS DOCTRINAS DE  
 ALBERDI Y SARMIENTO  
 EN NUESTRA HISTORIA  
 CONSTITUCIONAL (\*)

EMILIO RAVIGNANI



ALORAR las fuentes, implica discernir lo meramente informativo de lo polémico y aislar lo que tiene entonación pragmática de lo que se establece con propósitos de ilustración. Los hombres, a medida que intervienen en los hechos sociales, tratan de justificarse o de hacer propaganda por sus ideas. La prueba la tenemos en que simultáneamente con el aspecto violento de la revolución, nace el deseo de buscar una forma que substituya al estado colonial mediante una independiente. Es así cómo se inicia la discusión doctrinaria y la lucha política entre determinadas tendencias donde cada una trata de obtener su predominio. Pero ya hemos entrado a un aspecto del asunto que impone sistematizar los elementos informativos con claridad; por ello, los reduciremos a las siguientes categorías:

- 1) primeras manifestaciones de propaganda político-revolucionaria;
- 2) definiciones concretas en torno a la forma de gobierno a adoptarse;
- 3) discusiones doctrinarias sobre la posible organización constitucional definitiva;
- 4) comentarios de valor desigual y relativos al texto constitucional vigente.

\* Parágrafo del capítulo II del tomo I de la 2ª edición de la *Historia Constitucional de la República Argentina*, próxima a aparecer.

Sólo a partir de este momento adquiere importancia la enseñanza universitaria.

Para el interés didáctico, las fuentes más adecuadas pertenecen al último período, pero si se atiende al orden constructivo, o sea a la elaboración integral de nuestra materia, se impone considerar la totalidad.

En la primera categoría, entra una producción informe, como ser periódicos, manifiestos, panfletos, hojas sueltas, etc., etc., que para nosotros — dado el momento histórico en que nos encontramos — sólo se estiman como documentos que deben ser sometidos a la regla de la sana crítica, depurándolos de la hojarasca que los envuelve. Entran, por ende, en la serie de elementos sintomáticos y nada más.

Pero al poco tiempo aparece un nuevo género de lucubraciones que, en presencia de la orientación emancipadora que avanza, quieren hallar las instituciones adecuadas al nuevo estado. Abundante es, por cierto, esta literatura, y en ella es dable encontrar las formas más arbitrarias, y que trajeron hondas repercusiones en el espíritu público. Todas pertenecen a la segunda categoría enunciada. En la primera, todavía se discute si nuestra situación debe ser de dependencia o de emancipación de la Madre Patria. Los escritos más sintomáticos del momento son los de Mariano Moreno <sup>1</sup>, los de Monteaudo <sup>2</sup> y de otros patriotas posteriores que hicieron propaganda por la independencia. Sin embargo, no se olvide que los autores de esta producción son también actores, y al vincularse influyen con ella más que las meditaciones de bufete de los teóricos.

Declarada la independencia, pronto lucharon las ideas de monarquía y república aunque con la mirada fija en la vida europea y en los Estados Unidos; las tendencias democráticas avanzaron en las masas de un modo confuso y las monárquicas se apoderaron de los hombres ilustrados y pusilánimes. Mas no tardaron las ideas republicanas en abrirse camino y los monarquistas quedaron relegados a la categoría de traidores; en consecuencia, la forma de gobierno

<sup>1</sup> El más importante es el conocido con el título de: *Sobre las miras del Congreso que acaba de convocarse y constitución del Estado*. También puede recordarse un *Prólogo* a la traducción del *Contrato Social*, aparte de los numerosos escritos relacionados con los sucesos.

<sup>2</sup> Se destaca especialmente con el periódico *Mártir o Libre*.

que adoptará el país será la republicana, persistiendo todavía la gravitación del pasado, indefinido en sus orientaciones y determinante de una honda escisión que se concretará en el unitarismo y el federalismo.

Y hemos entrado a la tercera etapa, la que se caracteriza por las discusiones doctrinarias sobre lo que más conviene al país. Una y otra orientación contaron con ardientes partidarios que dividieron a la familia argentina en dos bandos irreconciliables. Los medios de propaganda no variaron mayormente en cuanto a la forma: el periódico, el panfleto, el opúsculo, el manifiesto, además de los debates del Congreso constituyente de 1824-1827, que forman una fuente indispensable para el estudio de nuestros antecedentes constitucionales. Fracasado todo avenimiento entre las dos tendencias, y recurriéndose a la acción violenta, el federalismo adquiere un ascendiente que se torna aplastante. La polémica prosigue enconada, cambiando de contenido; ya no será entre federales y unitarios sino entre constituyentes y anticonstituyentes.

En este período aparece una generación de jóvenes cultos, que quieren emanciparse de la tara que pesa sobre los hombres que hicieron la revolución. Unos, se agrupan bajo la forma de sociedad literaria, que toma el nombre de Asociación de Mayo; otros, de la misma edad, actúan individualmente. Perseguidos todos por la dictadura escriben en la prensa de los países limítrofes sosteniendo una activa propaganda en favor de una organización. Supervivencia y exponente de estas dos formas fueron Alberdi, miembro de la Asociación de Mayo, y Sarmiento, que sin unirse a nadie actuó en Chile con un dinamismo asombroso. Estos jóvenes — como lo asienta con precisión Echeverría en su *Ojeada retrospectiva* — no discutirán sobre si conviene el unitarismo o el federalismo; sólo les interesa arrojar a Rosas del poder para que termine el período de inconstitución y, en consecuencia, la arbitrariedad de los caudillos, único obstáculo que impedía llegar a una organización.

La nueva generación comienza a actuar una vez fracasada las tentativas de dar una estructura política al país mediante los dos ensayos constitucionales de 1819 y 1826, y una vez iniciado el período histórico de 1831-1832, en el que rige, como instrumento de unión el pacto de 4 de enero de 1831, convertido, por la adhesión de

todas las provincias, en pacto de Confederación. Los mentados escritores, Alberdi y Sarmiento, se singularizaron por las doctrinas políticas que brotan de sus ensayos y que constituyen una fuente preciosa no sólo para comprender, a manera de comentario, el texto constitucional que nos rige, sino para penetrar con certeza en los precedentes de hecho y en las ideas directrices que movieron a los hombres hacia las formas definitivas.

Alberdi, a diferencia de Sarmiento, no es un espíritu desigual, montonero, aunque como su émulo se preocupara, con más eficacia, de la organización institucional de la República. Y si no triunfó en la lucha política, como éste, ha dejado páginas transparentes de doctrina constitucional, que, por su precisión y claridad de estilo lo convierten en uno de los autores que más deba consultarse. Integró el grupo de la Asociación de Mayo con Echeverría, Gutiérrez, Tejedor, Frías, Jacinto Peña, Miguel Irigoyen, Vicente Fidel López, etc.,

El mismo año 1837, en que se reunían más de 30 jóvenes para formar la Asociación, Alberdi escribía su *Fragmento preliminar al Estudio del Derecho*, cuyo propósito subrayaba con la siguiente explicación: "acompañado de una serie numerosa de consideraciones formando una especie de programa de los trabajos futuros de la inteligencia argentina". Entonces contaba apenas 27 años de edad, detalle que nos dice por que es de sorprenderse cómo su inteligencia juvenil asimilara con tanta facilidad la literatura jurídica que, especialmente a través de Lerminier, llegaba al Río de la Plata.

En la *Ojeada retrospectiva sobre el movimiento intelectual en el Plata desde el año 37*, comenzada por Echeverría en 1846, se da la noticia cómo se maduró el pensamiento de la Asociación de Mayo, y cómo se resolvió, a indicación suya, y después de inauguradas las reuniones, "nombrar una comisión que explicase del modo más sucinto y claro las palabras simbólicas. La compusieron don Juan Bautista Alberdi, don Juan María Gutiérrez y el que suscribe", agrega Echeverría. Era objetivo de la nueva generación argentina definir su posición política libre de los reatos de federales y de unitarios; se proponía aleccionar al espíritu público en las prácticas democráticas, mediante la enunciación de un dogma, cuyo "examen y discusión [les] ocupó varias sesiones". Así surge el tantas veces recordado *Dogma Socialista*, "con el carácter de provisorio, como vínculo de unión y como instrumento de propaganda", y que pronto la Dicta-

dura considera subversiva hasta el punto que los componentes de la institución deberán dispersarse y emigrar; sin embargo, cada uno de ellos, desde los respectivos centros en que se refugiarán, continuarán luchando por imponer sus ideas.

En el párrafo XIII, acápite 15 del *Dogma*, se expone la "Abnegación de las simpatías que puedan ligarnos a las dos grandes facciones que se han disputado el poderío durante la revolución". En una nota, se dice que esta palabra simbólica "era la décima en su orden primitivo de colocación; pero habiéndose suspendido su explicación en Buenos Aires el año 37 por motivos especiales;— seguramente por la persecución rosista —, se halló por conveniente verificarla en Montevideo, y salió colocada al fin del "dogma"; y en seguida se agrega: "el señor Alberdi, redactor de ella, la publicó con la nota siguiente: "se ha creído después de terminada la impresión de esta creencia, no deber diferir el desarrollo de esta palabra simbólica. Se ha tenido que cambiar de pluma para redactar con prontitud lo que ha sido meditado con calma: de aquí, en este párrafo, la falta de unidad de estilo". En este párrafo es donde por vez primera Alberdi analiza los antecedentes históricos "unitarios y federativos" que gravitan en el país, y en donde preconiza "una fusión armónica sobre la cual descansan inalterables las libertades de cada provincia y las prerrogativas de toda la nación; solución inevitable y única que resulta toda de la aplicación a los dos grandes términos del problema argentino, la Nación y la Provincia, de la fórmula llamada hoy a presidir la política moderna, que consiste, como lo hemos dicho en otra parte, en la armonización de la individualidad con la generalidad, o, en otros términos, de la *libertad* con la *asociación*." La enunciación de esos antecedentes fué reproducida y ampliada en su fundamental ensayo, *Bases y puntos de partida para la organización política de la República Argentina*, del que nos ocuparemos, un poco más adelante, con la detención que corresponde.

En el comienzo de la producción de Alberdi, por el interés que da a nuestra disciplina, se destaca el *Fragmento preliminar al Estudio del Derecho*, ya recordado y en el que asienta su concepción del derecho "como [la de] un fenómeno vivo que [es] menester estudiar en la economía orgánica del Estado". Comprende su ensayo tres partes: teoría del derecho natural, teoría del derecho positivo y teoría



de la jurisprudencia. Debe hacerse notar como Alberdi, desde su juventud, adopta una posición doctrinaria definida y que la mantendrá en el curso de sus escritos, posición que concreta afirmando que es "ya tiempo de comenzar la conquista de una conciencia nacional, por la aplicación de nuestra razón naciente, a todas las fases de nuestra vida nacional"; hay que rechazar lo exótico, penetrar en la estructura íntima de nuestro pueblo y mediante la educación llevarlo a que viva la democracia. En el *Fragmento* se nos abre la mente de un escritor argentino que con tanto acierto ha influido en la solución de los problemas constitucionales de la nación, a pesar del cargo que se le ha hecho de haber insertado una nota, al pie de una de sus páginas, con elogios para Rosas, en donde lo llama "ilustre personaje [con el] título glorioso de *Restaurador de las leyes*", y en la que sostiene que el derecho "hoy vive indeleble en la conciencia enérgica del gran general que tuvo la gloria de restaurarle", derecho que no está asegurado por una carta, sino por "una conciencia garantida por más de 40 años de una moralidad irrecusable y fuerte, [y que] no es una conciencia temible".

A 1837 también pertenece el *Discurso pronunciado el día de la apertura del Salón Literario*<sup>3</sup> — año de la inauguración —, y en el que después de explicar sucintamente los orígenes de la revolución de mayo la define como "hija del desarrollo del espíritu humano, y [que] tiene por fin este mismo desarrollo: es un hecho nacido de otros hechos, y que debe producir otros nuevos". Basado en el concepto del devenir, coloca en primer plano la realidad argentina, porque "continuar la vida principiada en Mayo, no es hacer lo que hacen la Francia y los Estados Unidos, sino lo que nos manda hacer la doble ley de nuestra edad y nuestro suelo: seguir el desarrollo es adquirir una civilización propia, aunque imperfecta, y no copiar las civilizaciones extranjeras aunque adelantadas". Y completa su concepto, anticipándose a lo que escribirá en el *Dogma Socialista*, sosteniendo que "ya es tiempo, pues, de interrogar a la filosofía la senda que la Nación Argentina tiene designada para caminar al fin

<sup>3</sup> JUAN B. ALBERDI, *Discurso pronunciado el día de la apertura del Salón Literario, doble armonía entre el objeto de esta institución, con una exigencia de nuestro desarrollo social; y de esta exigencia, con otra general del espíritu humano, 1837.*

común de la humanidad. Es, pues, del pensamiento, y no de la acción material, que debemos esperar lo que nos falta. La fuerza material rompió las cadenas que nos tenían estacionarios, y nos dió movimiento: que la filosofía nos designe ahora la ruta en que deba operarse este movimiento. Por fortuna de nuestra patria, nosotros no somos los primeros en sentir esta exigencia; y no venimos más que a imitar el ejemplo dado ya en la política, por el hombre grande que preside nuestros destinos públicos". En esta cláusula se alude a Rosas, con quien en un principio los jóvenes asociados buscan congraciarse y a quien el mismo Alberdi califica, un poco más adelante, de "hombre extraordinario".

Que Alberdi fuera un espíritu más objetivo que Sarmiento lo prueba el hecho siguiente: mientras este último desde Chile fustigaba implacablemente al Tirano, el primero publicaba *La República Argentina 37 años después de su Revolución de Mayo*, en el que se declaraba orgulloso de ser argentino, en presencia del conflicto creado por la intervención anglo-francesa contra Rosas en el Río de la Plata; en esta forma se ponía a diapason con la mayoría del sentimiento público que, dentro del país, acompañaba al Dictador. Se enfrenta con los argentinos emigrados para sostener que: "La verdad sea dicha sin mengua de nadie: los colores del Río de la Plata no han conocido la derrota ni la defección. En las manos de Rosas o de Lavalle, cuando no han patrocinado la victoria, han presidido a la libertad. Si alguna vez han caído en el polvo, ha sido ante ellos propios; en guerra de familia, nunca a la planta del extranjero. Guarden, pues, sus lágrimas, los generosos llorones de nuestras desgracias; que a pesar de ellas, ningún pueblo de esta parte del continente tiene derecho a tributarnos piedad". El asunto le da margen a largas consideraciones sobre el estado político de la Confederación y a insistir en sus puntos de vista juveniles, anticipándose en cinco años a lo que concretará en las *Bases*. Se advierte fácilmente cómo Alberdi está constantemente trabajado por una solución constitucional del país conforme a las necesidades reales. Hace notar que si la Argentina es la única excepción en la América hispánica de no tener una constitución que la rijan, sin embargo tiene ya definida su orientación, que tarda en cristalizarse: "no hay cuestión ya — continúa Alberdi — sobre si [la Constitución] ha de ser unitaria o federal: sea federal enhorabuena, pero haya una constitución federal.

Aunque la carta o constitución escrita no es la ley o el pacto, sin embargo ella la prueba, la fija y la mantiene invariable. La letra, es una necesidad de orden y armonía. Se garante la estabilidad de todo contrato importante, escribiéndolo: — qué contrato más importante, que el contrato constitucional?”

Por su importancia y dentro de la pauta cronológica que hemos adoptado, debe mencionarse el libro que más reputación le dió, que más influencia ha tenido en el desarrollo institucional del país y del que, entre sus obras, se han hecho más ediciones; nos referimos a *Bases y punto de partida para la organización política de la República Argentina*, en el que ha asentado ideas que venía elaborando y divulgando en escritos precedentes, porque no puede explicarse de otro modo el breve plazo empleado en su redacción, ya que el prólogo se halla datado, para la primera edición, en Valparaíso, a 1º de mayo de 1852, y a 31 de agosto inmediato, para la segunda. A las *Bases* le añadió como parágrafo 38 el *Proyecto de constitución*. El conjunto de su obra, *Bases y Constitución*, fué remitido a Urquiza, después de vencer éste en Caseros, para que sirviera a solucionar, o mejor dicho, “de ayuda a los diputados y a la prensa constituyente [y] a fijar las bases de criterio para marchar en la cuestión constitucional”. Analiza el conjunto institucional hispanoamericano, las constituciones ensayadas para la República Argentina y el derecho público comparado norteamericano y europeo, a fin de cimentar su primitivo concepto de que no puede implantarse en el país ninguna constitución exótica. Demostrado el error en que se incurriría si se adoptara una constitución extraña, pasa a analizar los antecedentes históricos nacionales a fin de desprender una serie de medidas orientadoras que permitan el engrandecimiento futuro de la República; en este orden de ideas, enuncia varios postulados, entre los cuales se recuerda el famoso “gobernar es poblar”. Mucho se ha discutido sobre si el proyecto de carta fundamental inspiró o no a los miembros del Congreso de 1853; no obstante, en el despacho de la Comisión de negocios constitucionales se menciona, entre otros antecedentes que han ilustrado la opinión de sus miembros, el aporte de los publicistas, aludiéndose con ello, a nuestro juicio, en forma directa a este ensayo de Alberdi. Para terminar esta breve noticia sobre las *Bases*, sólo diremos que constituyen una fuente de lectura indispensable para todo estudioso de nuestra materia.

Sancionada la constitución de 1853, lo mismo que Sarmiento, Alberdi emprende su comentario, encarándolo bajo el aspecto económico y financiero en el *Sistema económico y rentístico de la Confederación Argentina según su Constitución de 1853*. Trabajo extenso que consta de tres partes y un apéndice, en el que siguiendo la pauta de los economistas, considera las disposiciones constitucionales relacionadas con la producción, distribución y consumos públicos, o sea, formación, administración y empleo del tesoro nacional; en el apéndice, examina el problema de la navegación de los ríos, el comercio y la paz con las potencias extranjeras.

Con motivo de los ataques que Sarmiento llevara a la política de Urquiza en su obra *Campaña en el ejército grande aliado de Sud-América* (de la que nos ocuparemos a su debido tiempo), Alberdi escribe, en 1853, la serie de cartas que se conocen con el título de *Qui-lloctanas*, en donde censura la táctica de continuar atacando en la prensa periódica a los hombres que sustituyeron a Rosas en el poder. Aquí vemos aparecer el talento polémico de Alberdi, fino, mordaz, siempre oportuno en la réplica. En una de dichas cartas — la cuarta — explica “las fuentes y orígenes de [su] libro las *Bases*, [que] son: *Preliminar al estudio del derecho*, de 1837; *mi palabra simbólica*, en el *Credo de la Asociación de Mayo de 1838*; *El Nacional* de Montevideo, de 1838; *Crónica de la Revolución de Mayo*, en 1838; *El Porvenir*, de 1839; *Memoria sobre un Congreso Americano*, de 1844; *Acción de la Europa en América*, de 1845; *Treinta y siete años después*, de 1847. He ahí los escritos de mi pluma, donde hallará V. los capítulos originales que he copiado a la letra en el libro improvisado de mis *Bases*. A eso aludí cuando llamé a ese libro: “Redacción breve de pensamientos antiguos. Recuerdo esto, no en mi defensa, sino en defensa de las ideas que me dominan y poseen hace 15 años; ideas que nada ganan en los ataques que en mi persona hace V. a uno de sus primeros sostenedores. He visto venir al general Urquiza a estas ideas, y por eso he abrazado su autoridad. La  *fusión política*, adoptada por él, como base de su gobierno y de la Constitución, es principio que pertenece al *Credo de la Asociación de Mayo*, de 1838; y sería irracional de mi parte, atacar un gobierno que adoptaba mis principios”.

Sarmiento contestó, de acuerdo con su idiosincrasia, en un tono violentísimo, y la polémica se hizo tan implacable que los dos escri-

tores se distanciaron para siempre, rompiendo todo trato personal. Alberdi escribió su *Complicidad de la prensa en las guerras civiles de la República Argentina*, en cuya advertencia formula una amarga queja por las aseveraciones insidiosas y los insultos personales empleados en la respuesta a las *Cartas sobre la prensa y la política militante de la República Argentina* o *Quillotanas*, respuesta que está lejos de mantener el debate en el terreno de la verdad. Defiende con vigor su actuación en la vida pública, o mejor dicho, en el periodismo, sosteniendo que los ataques personales de su adversario son todos de índole calumniosa.

Si Alberdi, como hemos visto hasta ahora, prestó gran atención a la organización nacional, no por ello descuidó el problema de las instituciones de provincia, empleando, quizás antes que nadie entre nosotros, la locución "Derecho público provincial", con motivo de habersele encomendado, por la provincia de Mendoza, la redacción de un proyecto de constitución, al que acompañó como texto explicativo sus *Elementos del derecho público provincial argentino*. Sostiene en la introducción, que "este estudio, que al parecer sólo interesa al régimen provincial, forma la porción más interesante del sistema constitucional de toda la República, y completa, por decirlo así, mi libro sobre las Bases de organización general. Este estudio no es otro que el de los elementos del derecho público de provincia, materia que en la Confederación Argentina no ha sido hasta aquí el objeto de estudio especial. El partido federal, a quien interesaba y correspondía su estudio y exposición doctrinaria, no formuló jamás un proyecto de Constitución para toda la República, Rosas, como tirano, tuvo especial cuidado en alejar toda mira de constitución, tanto general como provincial. El partido unitario miró sólo a dar a la República un gobierno nacional e indivisible, bajo cuyo sistema está reducido todo el derecho público de provincia al régimen municipal y a la organización de los agentes del poder central".

En los *Estudios sobre la Constitución Argentina de 1853*, desentraña los errores de concepto que, a su juicio, informan los *Comentarios* de Sarmiento, y que los tilda de contradictorios con su manera de pensar anterior. En una nota final lo fustiga duramente, porque estima que "Sarmiento publicó su panfleto de los *Comentarios* (porque es un panfleto y no un libro de ciencia), con la mira personal de atacar al general Urquiza, el representante y sostenedor de

la Constitución federal. El señor Sarmiento [—agrega—] rompió con el general Urquiza después de la caída de Rosas. El mismo ha explicado los motivos de su enemistad en su libro titulado modestamente: *Campaña en el Ejército Grande del teniente coronel Sarmiento*. El primero de esos motivos es, que el general Urquiza no consintió en dividir con Sarmiento el mando del ejército y del país, a lo que se consideraba éste con derecho por haber escrito contra Rosas desde Chile". Alberdi, al decir la verdad y con tanta franqueza, engendrará un odio recíproco imborrable.

Los sucesos políticos que sobrevienen a raíz del rechazo del acuerdo de San Nicolás, por la Legislatura de Buenos Aires, en las memorables sesiones de junio de 1852 y la revolución del 11 de septiembre, son el punto de partida de la secesión nacional — Confederación y Buenos Aires — que se prolonga hasta 1860. Esta última, en abril de 1854 promulga una constitución, en cuyo artículo 1º declara que "es un Estado con el libre ejercicio de su soberanía interior y exterior, mientras no la delegue especialmente en un Gobierno federal". La sanción anterior motiva en Alberdi su *Examen de la Constitución provincial de Buenos Aires*, que redactó en Chile en 1854, que es algo así como un anticipo a su monografía intitulada, *De la integridad nacional de la República Argentina bajo todos sus sistemas de gobierno*. El propósito esencial de estos opúsculos reside en hacer propaganda por la unión definitiva de la República Argentina, renovando el análisis de nuestro problema histórico-constitucional, cuyos antecedentes ya había avalorado en todos los escritos que hemos visto.

Como en el caso precedente, Alberdi siempre daba a luz sus opúsculos de interés inmediato bajo la sugestión de los conflictos. Entre ellos, además de los citados, recordaremos, *Condiciones de la unión y consolidación de la República Argentina*, aparecido en 1862, en donde vuelve a estudiar el problema de Buenos Aires como provincia económicamente dominante y la formación de los recursos nacionales.

No mencionaremos algunos escritos de interés general, aunque siempre en ellos se roza el problema político, como en su conocida, *Peregrinación de Luz del Día* o *Viaje y aventuras de la verdad en el Nuevo Mundo*, o en su vida de William Wheelwright; pero sí destacaremos una última obra que publicara en vida. Llegado a la

vez, y casi en la misma época en que Sarmiento comenzaba a editar *Conflicto y armonías de las razas en América*, escribía *La República Argentina consolidada en 1880 con la ciudad de Buenos Aires por capital*. En este ensayo, genuinamente de historia constitucional, producido a raíz de los sucesos, sólo trata el último problema que faltaba para resolver totalmente la organización del país. Alberdi, en momentos que había vuelto a la patria después de un largo ostracismo, para ocupar una banca en la Cámara de diputados de la Nación, representando a su provincia natal, Tucumán, sufrió el último dolor cívico, viendo cómo se solucionaba sangrientamente la cuestión Capital. Desilusionado, vencido por la amargura, regresó al extranjero para morir pocos años más tarde.

Hasta aquí hemos expuesto sólo lo recopilado en sus *Obras completas*; nuestra enumeración resultaría deficiente si no recordáramos algunos de sus escritos póstumos. Alberdi dejó muchos trabajos inéditos. Como lo hace notar el editor, entre ellos sobresalen sus *Estudios económicos*; *Estudios sobre derecho internacional*; *Del Gobierno, sus formas, sus fines y sus medios en Sud-América*; *Ensayos sobre la sociedad, los hombres y las cosas de Sud-América*, *Notas sobre América, Apuntes biográficos*.

Entre todos se destaca *Del Gobierno en Sud-América, según las miras de su revolución fundamental*, porque en él vuelven a trabajarse los asuntos que fueron materia de los escritos capitales precedentes. Para probarlo bastaría tener presente algunos títulos generales, como ser: la revolución de Sud-América, de la forma de gobierno, la república, la monarquía, etc., etc.

En el fragmentario *Facundo y su biógrafo*, al que le puso como aclaración, *Notas para servir a un estudio con el título que precede*, rebate la manera como Sarmiento encaró el caudillaje y su influencia en la organización política argentina. Hace una distinción entre los caudillos de las campañas y de las ciudades, mostrando el valor negativo de ambas supervivencias argentinas. No comparte la tesis sobre el predominio de la personalidad de Rosas, como causa esencial de los hechos, sino que la atribuye al factor económico. Más que juicio es diatriba violenta, a ratos, y no sólo se refiere al *Facundo* sino a *El Chacho*. Este último le da materia para atacar a Sarmiento por su actuación en San Juan cuando se produjo la muerte de dicho caudillo.

Tarea engorrosa es la de desentrañar en las *Obras póstumas* de Alberdi el material utilizable para nuestra disciplina, dado el método con que fueron compiladas. Con frecuencia sólo se encuentran simples borradores o esbozos apenas, de trabajos en los que comentaba los sucesos políticos a medida que se iban produciendo; de ahí que se da con temas cuyo desarrollo definitivo ya consta en las *Obras completas* y que por cierto no aclaran mayormente las ideas asentadas. Lo más notable es la correspondencia cambiada con alguno de sus contemporáneos. Pero esos tomos no tienen valor doctrinario sino documental.

De todo lo dicho, podemos inferir que Alberdi no sólo ejercita una influencia cultural en los momentos de la organización, sino también que su pensamiento orienta a nuestros gobernantes que después de 1880 se preocuparon, por encima de todo, del engrandecimiento material, cosa que se ha logrado incuestionablemente.

La otra personalidad de singular relieve, como dijimos, es la de Sarmiento, quien sin estar vinculado al grupo de los que fundaron la Asociación de Mayo, como en el caso de Alberdi, tuvo aciertos geniales en la interpretación de la realidad social y política que se desenvolvió durante y posteriormente al período de la Confederación. Numerosos son los trabajos que merecen ser recordados, y que para mejor comprensión los agruparemos en dos categorías: la 1ª encierra los que aparecen hasta la caída de Rosas, en febrero de 1852, y la 2ª los que publica a partir de ese año. Aunque desiguales todos ellos, trashumando las luchas, las pasiones, los rencores candentes, ofrecen a menudo el síntoma, la explicación acertada, indubitable, del momento a que se refieren. Cabe señalar, también, que buena parte aparecieron en periódicos opositores al dictador Rosas; pero si la concisión de los mismos, el vigor del ataque y la finalidad manifiesta de derribar al enemigo, le obligan a exagerar la nota, no puede negarse que estas características le infunden una virtud diagnóstica y hacen que su lectura sea de mucho provecho y, hasta nos atrevemos a decir, imprescindible.

Entre las obras orgánicas de mayor enjundia se destaca *Juan Facundo Quiroga*, siguiéndole en importancia aunque le precede, según unos, en el momento de su redacción, su otro ensayo, de la misma índole, *El Jeneral Frai Félix Aldao, Gobernador de Mendoza*; ambos, publicados antes de la caída de Rosas, forman con el

tercero, intitulado *El Chacho, último caudillo de la montonera de los Llanos* — escrito después de la muerte de éste en 1863 —, el volumen que se ha dado en llamar *Civilización y Barbarie*, aunque este título le corresponda, en su forma inicial, al *Facundo*. Si estos tres ensayos no constituyen, estrictamente, explicaciones de textos constitucionales o de proyectos de naturaleza constitucional, exhiben, sin embargo, el fondo auténtico de la naturaleza y del ambiente humano con el cual fué necesario trabajar la organización política de un estado como el nuestro, que debía substituir al absolutismo regio las más recientes organizaciones democráticas. La ecuación personal de los tres caudillos que dan existencia a la obra de Sarmiento debe ser explicada en función social y de acuerdo con la realidad histórica. De ahí que aún falte el estudio concienzudo, bien cimentado, ceñido a la realidad en que actuaron, pues de lo contrario corremos el riesgo de exponer lo que conviene a nuestros contemporáneos en lugar de lo que fueron, realmente, nuestros antepasados.

El federalismo argentino se impuso por la acción tenaz de caudillos de arraigo a quienes siguieron las masas populares; este federalismo de hecho, con características bien argentinas, determinó el estado constitucional presente. Sería absurdo, en consecuencia, prescindir del conocimiento de sus personalidades, sobre las que Sarmiento, aunque con criterio unilateral, enfocó la luz de su poderosa mentalidad.

Obra de orientaciones y perteneciente también a la 1ª categoría, es *Argirópolis*, destinada, como dice la explicación del título, a solucionar las "dificultades que embarazan la pacificación permanente del Río de la Plata". En ella tiende a dar forma a la convocatoria de un Congreso y a la erección de la Capital de la República en la Isla de Martín García — pura fantasía — a fin de que sirva de centro político a las naciones ribereñas del litoral, o sea: el Paraguay, Uruguay y la República Argentina. Sarmiento asienta esto en 1850, y ante los imperativos del tratado de 4 de enero de 1831, en el que se preveía la instalación de un Congreso. Ya no discute el tipo de gobierno, por cuanto "la administración general del país bajo el sistema federal ha sido sancionada por los hechos y la reclaman hoy más que nunca" <sup>4</sup> las complicaciones internacionales; y para que no

<sup>4</sup> SARMIENTO, *Argirópolis, capital de los estados confederados*, en *Obras completas*, t. 13, p. 56.

exista duda alguna sobre su manera de pensar, recordaremos la otra afirmación de que "el partido unitario, que pretendió dar otra organización al país, ha desaparecido constanding de todos los documentos públicos de la Confederación la uniformidad del voto de los pueblos en favor del sistema federal". Mas lo medular de *Argirópolis* es la parte que concierne al problema de la libre navegación de los ríos, a las rentas de Aduana y a la formación del tesoro nacional, para fijar por implicancia, el tesoro provincial. Completan este libro apéndices de valor informativo, y que no son, en gran parte, sino los documentos correntinos producidos en el año 1830, al plantearse la disidencia entre Corrientes y Rosas, a raíz de la negociación del pacto de 4 de enero de 1831, disidencia que amenazó romper el núcleo federal en momentos de gran peligro, como fué cuando el general Paz a la cabeza de los unitarios de 9 provincias parecía imponerse en toda la República. Si se deja de lado la parte utópica que informa esta monografía de Sarmiento, podemos encontrar en ella apuntados con acierto problemas que fueron resueltos o por los constituyentes o por nuestra práctica constitucional, siempre que se tenga el tino de aislar todo lo ficticio que su imaginación infiltrara en ella y se sepa desentrañar las verdades esenciales que explican, razonablemente, este proceso de nuestra historia constitucional.

Dentro de esta primera época se encuentra su propaganda oportunista, de sabor polémico y de tono contradictorio. Recordaremos, en primer lugar, lo que actualmente se halla reunido en el tomo sexto de las *Obras completas*, con el título de *Política argentina, 1841-1851*, y que comprende los artículos aparecidos entre estos años en *El Mercurio*, de Valparaíso, y en *El Progreso*, *El Heraldo*, *La Crónica*, *La Tribuna* y *El Sud-América*, de Santiago de Chile. Inútil tarea sería buscar un asunto único en estos escritos desiguales en la forma y en el valor de las ideas; no obstante, reflejan un momento de nuestra formación política. Predomina en todos ellos una acibarada crítica a la acción gubernativa de Rosas, pero fuera de este aspecto negativo contienen fecundas sugerencias para encaminar el futuro constitucional. Producidos desde 1841 a 1851, resultan interesantes, sobre todo a partir de 1845, cuando ya se va bosquejando la acción de Urquiza y que Sarmiento aprovecha para atacar a fondo a Rosas, responsabilizándolo de la falta de cumplimiento del pacto de 1831, en el "que se fijaron todos los puntos de interés para las

provincias". Su prédica se concentra a provocar la reunión del Congreso nacional en cumplimiento de este pacto, refutando la tesis rosista de la imposibilidad de hacerlo por falta de hombres y por la situación del país. Es de notarse cómo Sarmiento advierte la importancia de este tratado, sobre cuyas estipulaciones asienta la solución del problema inmediato de constituir la nación.

Cabe agregar que muchos de sus artículos estaban destinados a combatir a los que aparecían en el *Archivo americano*, dirigido por Pedro de Angelis, acentuándose la polémica a partir del pronunciamiento de Urquiza, de 1º de mayo de 1851.

Recordaremos, por último, como de la primera categoría, los escritos que, en el tomo XVI de las *Obras completas*, se insertan bajo el título de *Provinciano en Buenos Aires, Porteño en las provincias*. Inicia el volumen una extensa monografía sobre *El estado de las Repúblicas Sudamericanas a mediados del siglo*, que presentada como memoria al Instituto histórico de París, en mayo de 1853, esboza en ella los temas de nuestra formación económica, social y política, y que podemos considerarla como un anticipo remoto de su obra *Conflicto y armonías de las razas en América*; en realidad, procura explicar las condiciones sociales en que se encontraban estos países a los efectos de una adecuada organización constitucional. El resto de *Provinciano en Buenos Aires* — de carácter periodístico — se refiere a cuestiones posteriores a nuestra Constitución, según nos lo delatan los títulos siguientes: *La Capital*; *Los tratados de Diciembre y Enero*; *Derecho de ciudadanía en el estado de Buenos Aires*; *Navegación de los ríos*; *Los confederados y Buenos Aires*, etc., etc.

Caído Rosas y ante el problema de la organización inmediata, endereza sus ataques a Urquiza, los que compartirá Alberdi al hacerse sostenedor de la política de este último. Desde ahora, comienza la segunda época de sus escritos, desiguales en su contenido como los de la primera, y si merecen otro juzgamiento, ya que su contenido varía esencialmente, no debe olvidarse que en todos ellos asoma el resabio de la pluma del desterrado, y que con tanto acierto Alberdi en sus *Quillotanas* le descubriera. El trabajo sintomático que revela cómo después de caído Rosas se torna opositor de la acción de Urquiza, lo constituye su *Campaña en el Ejército Grande*, obra en la que al mismo tiempo que publica los boletines de la marcha del ejército de Urquiza sobre Buenos Aires, inserta una serie de

documentos y de comentarios conducentes a demostrar como poco a poco fué separándose de la acción del caudillo entrerriano, quien, por otra parte, no tomó muy en cuenta, durante la campaña, la petulancia literaria de su "boletiner" <sup>5</sup>. Apenas producido el triunfo de Caseros, Sarmiento toma una actitud levantada frente a Urquiza y apoya la política de Buenos Aires contra el acuerdo de San Nicolás, explicándonos así, al final de su libro, la actitud de disidencia con la Confederación, y cuya prueba se encuentra en la polémica sostenida con Alberdi.

A partir de este momento se nos presenta una de las cuestiones más interesantes sobre doctrina constitucional y que señalan en nuestro país dos escuelas de comentaristas: la de Alberdi, que busca en todo lo posible una explicación surgida de fuentes genuinamente nacionales, y la de Sarmiento, que si por la obra de publicista ya esbozada no puede ignorar los antecedentes históricos, pretende más que comprender los preceptos de nuestra constitución de 1853, ilustrarlos y someterlos en la práctica, a lo que se hizo en los Estados Unidos. Prueba de lo dicho nos la ofrecen los *Comentarios de la Constitución de la Confederación Argentina, con numerosos documentos ilustrativos del texto*, en cuya carátula consta que es Diputado al Congreso Constituyente, "electo a unanimidad de sufragios por la provincia de San Juan". No haremos un análisis detenido de esta obra, que terminó en septiembre de 1853, es decir, algunos meses después de sancionada y jurada la Constitución, que, como sabemos, lo fué en mayo y julio, respectivamente. Para mostrar la serenidad con que está hecho el comentario bastará transcribir el siguiente párrafo de su prólogo: "Por lo que respecta a nuestro pasado silencio, basta tener presente que habíamos sido nombrado Diputado al Congreso Constituyente, por elección unánime de nuestra provincia, y descartados por una política asustadiza e invasora; haciéndose por ello cuestión de decoro la de andarnos desde Chile entrometiendo en emitir opiniones sobre lo que se nos había impedido hacer como función de nuestro carácter propio de Diputado".

Sarmiento inicia un sistema de comentario, que ha resultado

<sup>5</sup> Sabido es que Sarmiento se incorporó al ejército de Urquiza con el grado de coronel, pero que en realidad sus funciones se concretaron a redactar los boletines informativos para sus tropas.

cómodo para algunos tratadistas argentinos, quienes en vez de indagar el porqué de la disposición aplicada a las necesidades del país, prefieren recurrir a los autores y jurisprudencia norteamericanos, que si bien es cierto les ahorran el esfuerzo no los libran de una artificiosa adaptación. Esta posición mental del autor que nos ocupa responde, a nuestro juicio, al deseo de mejorar la situación institucional, procurando que los preceptos funcionen no como resultante de la realidad presente sino como medidas que tienden a introducir los perfeccionamientos de los Estados Unidos. En una palabra, quiere que nuestro país se civilice política y socialmente, practicando una democracia evolucionada, para lo cual la Constitución debe tener una virtud activa y no una pasividad que transe con las modalidades inferiores del ambiente. Tanto en el preámbulo, como en la organización de los poderes o en la declaración de derechos y garantías, aparece la comparación explicativa con la Constitución de los Estados Unidos, y va tan lejos en su tesis que ya no sólo trata de hallar en los precedentes norteamericanos una interpretación, sino el origen mismo de las disposiciones.

En el tomo *La Unión Nacional*, XVII de las *Obras*, pueden destacarse una serie de temas de índole política e institucional, como por ejemplo: *Federación y Confederación*, en donde trata brevemente la decadencia y caída de la confederación de los Estados Unidos; *la República del Río de la Plata*, en que se hacen consideraciones explicativas sobre los hechos que han preparado la federación argentina, mostrando, aunque brevemente, la importancia del pacto litoral de 1831; las *cartas al Dr. del Carril*, publicadas en *El Nacional* de 1858, cuyo contenido se relaciona con la situación política del país y los problemas conducentes a su pacificación; las *cuestiones sobre derechos diferenciales*, o sea el conflicto de tarifas aduaneras entre Buenos Aires y la Confederación; el *sistema federal de Urquiza*, en donde ataca una vez más a este hombre público; la conveniencia de la *reforma de la constitución federal*, en que refuta al Dr. Vicente Fidel López, etc., etc.

En los tomos XXXI y XXXII de las *Obras*, pueden leerse artículos que tienen atinencia con nuestros estudios. Su valor es muy relativo, porque han sido redactados bajo la presión de las necesidades momentáneas cuando había alcanzado una actuación destacada en la vida pública, respondiendo, en su totalidad, a la palpitante

lucha política. No negaremos que en estos ensayos, algunos breves y otros de relativa extensión, campea casi siempre un sentido profundo de las cosas; pero, como línea general, se advierte que Sarmiento no es el hombre de estudio sereno, el tratadista que se aparta de los intereses transitorios buscando la verdadera solución y no la arbitraria y oportunista. Buena parte de ellos aparecieron en los diarios *La Tribuna* y *El Nacional*; los menos, son inéditos. Para dar la impresión exacta de lo que hemos sostenido, recordaremos, entre otros, los siguientes: *El estado de sitio*, en donde se ocupa de la armonización entre los poderes federales y provinciales, a raíz de los desórdenes acaecidos en las provincias y de las opiniones vertidas por hombres de gobierno como Rawson; *Atribuciones del Poder Ejecutivo*, inédito y relacionado especialmente con la facultad del Presidente de la República para hacer designaciones en los casos en que se requiere acuerdo del Senado; *El alma de la historia*, comenario, en forma de cartas al general Roca, sobre los sucesos entrerrianos y la guerra civil en el interior, con referencia especial a la de López Jordán; *Intervenciones*, en que se tratan los sucesos de varias provincias y que significan o defensas personales, o ataques a la conducta de sus adversarios. Tanto el material de estos tomos como el de los subsiguientes, que contienen discursos parlamentarios, notas oficiales, sueltos polémicos, deben ser considerados como fuentes de información de idéntica naturaleza a las enunciadas como de la primera y segunda época, de la producción argentina, de importancia histórico-constitucional.

Antes de terminar el sucinto análisis de este fecundo y sugestivo escritor, recordaremos la ardiente controversia sostenida con Alberdi en sus famosas *Ciento y una*, y su *Conflicto y armonías de las razas en América*. El primero de estos trabajos no aporta por cierto mucha doctrina constitucional, y en cuanto al segundo, a pesar de tratarse de un ensayo de vejez, constituye un digno final de sus estudios sobre nuestra sociabilidad considerada en su raigambre histórica, y, en especial, a partir de la revolución. Con toda propiedad se le ha llamado ensayo sociológico argentino, cuyo primer volumen es el más orgánico y bien terminado, mientras que el segundo, a más de ser fragmentario, está lleno de repeticiones y carece de la contextura necesaria para tener unidad.

En el prólogo del tomo I de *Conflicto y armonías* — año 1882

— hace mención de su *Civilización y barbarie*, que Horacio Mann "estimó flor de la época juvenil, y llamó "Life on the Argentine Republic. . ." <sup>6</sup>; pero la persistencia con que reaparecen los males que creímos conjurados al adoptar la Constitución federal, y la generalidad y semejanza de los hechos que ocurren en toda la América española, me hizo sospechar que la raíz del mal estaba a mayor profundidad que lo que accidentes exteriores del suelo lo dejaban creer".

En la obra que ahora nos ocupa, ha querido rastrear, desde la prehistoria, las modalidades sociales de América, y, en primer término, de la Argentina. La recordación del título de algunos capítulos, ilustrará mejor que cualquier comentario; así: *Los Cabildos; Virreinato de Buenos Aires; Gérmenes de disolución, 1810; Insurrección sud-americana*, etc., etc., indican qué cuestiones son las tratadas y que ilustra, además, con abundantes transcripciones de documentos.

Al tomo II — XXXVIII de las *Obras* — editado después de su muerte, se le considera como segunda parte. Comienza con una *Introducción* advirtiendo que "cinco años largos van transcurridos desde que vió la luz pública el primer volumen de *Conflicto y armonías de las Razas en América*, dejando a los que deseaban conocer el fin a que conducían los materiales y andamios preparados, en la expectativa demasiado prolongada, por cierto, de la palabra final". Y en efecto, se siguen los mismos temas enunciados en el precedente, los que el editor ha completado, transformado uno de sus capítulos o párrafos sueltos en las *Conclusiones* que le faltaban al trabajo. En medio de la ideación un tanto descosida, se ve patente la confesión — que no podemos resistir a transcribirla — de su doble carácter de actor y autor, porque "no siendo, pues, unitario al tomar parte en la lucha de los partidos, vióla por el lado de la civilización y de la cultura, formulando su idea quince años después de andar en la refriega y de sacar inspiración y aliento de la práctica diaria.—Pocos libros han logrado en el mundo arrastrar tras sí los sucesos. *Civilización y Barbarie* lo logró, dando otro título a la lucha y quitándole su carácter acerbo. Hallaron las nuevas generaciones motivo de orgu-

<sup>6</sup> SARMIENTO, *Prólogo dedicado a Mrs. Horace Mann*, en *Obras completas*, t. 37, p. 7, Buenos Aires, 1883.

llo pelear por la civilización amenazada, mientras que los que persistieron en el bando federal, después de la separación de Viamont y los suyos, no querían aparecer como bárbaros, pues que bárbaros eran los caudillos, bárbaros sus colores, bárbaros sus suplicios, bárbara su guerra. — Andando el tiempo, abriéndose paso nuevas ideas, en aquel terreno neutro pudieron acercarse los partidos y a falta de gobierno constituído, *Argirópolis*, otra emanación del mismo espíritu sirvió de Heraldo para la convocación del Congreso aceptando la forma federal que había sido el pretexto y rótulo de la lucha. El libro que reasume mi pensamiento de hoy es la consecuencia del pensamiento de otro libro anterior, que figura en la literatura americana hoy como contenido de algunas bellezas literarias; pero que en su época fué un acontecimiento político, *Civilización y Barbarie*, que pretendió, en medio de la más encarnizada lucha entre unitarios y federales argentinos, que no se querellaban por formas de gobierno, sino entre la parte civilizada de las ciudades y la parte bárbara de las campañas. La lucha parecía política y era social. La teoría podía ser controvertible; pero como con los caudillos militaba la ignorancia y el arbitrario, todos los hombres cultos y honrados en los propósitos de la lucha, quisieron estar con el partido civilizado, con las formas de gobierno representativo. Aquel libro tuvo grande influencia en fijar la opinión de la Europa sobre el carácter de la terrible, obstinada y sangrienta lucha argentina, y entre los combatientes reunir en un bando a los que no toman por blanco exclusivo el interés personal de un tirano, causa de la lucha, o fomentado por las necesidades de la lucha misma. No habiendo autoridad nacional que convocase al Congreso, caído en desuso como los Estados Generales en Francia, *Argirópolis* a guisa de heraldo llamó a la nación a reunirse en Congreso Constituyente con la misma autoridad que en 1848 se convocó el congreso de Francfort, precursor de la organización constituida de la Alemania. La caída de Rosas en 1852, la larga gestación de la Constitución federal de la República Argentina hasta 1861, dejaron al parecer allanadas las dificultades que desde 1816, época de la reunión del Congreso de Tucumán que debió constituir el gobierno, hasta 1826 que se dictó una Constitución que rechazaron los que bajo ninguna forma quería ser constituídos gobiernos regulares, representativos, responsables. La constitución dada en 1853 reformada en parte y en general aceptada en 1861, está funcionando



veinte años ha, sin que sea permitido asegurar que nuestro país es una República, representativa, federal, y que las constituciones que nos rigen pasen, no ya del papel a los hechos, sino que los hechos que se desenvuelven se sujeten a los cálculos que la Constitución les traza" <sup>6</sup>.

En la página transcripta, Sarmiento ha dado una ubicación y un sentido a toda la labor que acabamos de analizar, y que por cierto ofrece muchas dificultades cuando se quiere reducirla a un sistema de ideas. Cábenos la satisfacción de afirmar que ratifica el punto de vista en que nos habíamos colocado para comprenderlo.

Sarmiento es un autor que no puede ser ignorado, aunque, entiéndase bien, no para seguirlo a pie juntillas; sería peligroso hacerlo. Y tan no puede ser ignorado, que nos atrevemos a sostener que quien no haya recorrido las páginas de sus principales obras, tendrá una laguna importante en su cultura, pues ignorará la explicación de muchos sucesos que han trabajado honda y sangrientamente la formación política y constitucional de la República.

Tanto Alberdi como Sarmiento nos llevan, según hemos visto, a la época de nuestra organización definitiva, y su labor no puede ser colocada entre la de sus contemporáneos de 1860 en adelante.

<sup>6</sup> SARMIENTO, *Conflictos y armonías de las razas en América*, t. II, pp. 411-412, en *IBID.*, *Obras completas*, t. XXXVIII.

FIN



PROLOGO AL LIBRO  
DE L. DUJOVNE SOBRE  
JOSE INGENIEROS \*

ALBERTO  
GERCHUNOFF



EN este libro en que el doctor León Dujovne examina prolijamente las ideas de José Ingenieros, establece su origen y define su carácter, se advierten a su vez, no ya su valor o su deficiencia, sino los rasgos espirituales y morales de ese hombre que ha conseguido, con elementos habitualmente ajenos a la atención popular, una popularidad considerable en América. José Ingenieros constituyó algo así como un suceso, en una época en que las actividades intelectuales del país comenzaban a evolucionar hacia la diferenciación de especialidades y a metodizarse en géneros coherentes. Nos trajo bruscamente en un momento en que perduraba todavía el enciclopedismo del bachiller, la preferencia por la disciplina científica, el deseo del conocimiento preciso. Pero nos trajo con esa aspiración lo que Europa podía ofrecernos fuera de la substancia misma de su cultura organizada. Dominaba entonces lo que posteriormente se denominó el cientificismo. Ingenieros lo representó con el aturdimiento apasionado del individuo que se entrega con docilidad al imperio de una moda. En su concepto de los problemas superiores y en sus trabajos de raciocinio se vió siempre perturbado por la obscura afición de político que careaba su mentalidad de hombre de ciencia. Cayó en la sociología por su entusiasmo juvenil de militante del socialismo y su obra de sociólogo se resintió por esta razón de limitaciones que nunca dejan de perjudicar a un pensador.

\* *La obra filosófica de José Ingenieros*, por LEÓN DUJOVNE. Buenos Aires, 1930.

El hombre de acción que no se desarrolló y el hombre de ciencia se estorbaron así permanentemente; y por encima de este conflicto se percibía en Ingenieros una vocación literaria que da a su producción un aspecto que contribuyó a difundirla aunque no ayuda a estimarla desde un punto de vista artístico. Le faltaba temperamento de escritor. Carecía de la aptitud de emoción que es la facultad primordial del artista.

No es posible negar, sin embargo, su éxito duradero en América. La causa de este éxito no radica en sus méritos seguros, en la suma positiva de su saber o en la instrumentación de lo que sabía. Hay que buscarlo en su orientación política que se perfila indecisamente en tendencias extremas sin adquirir nunca los contornos de una doctrina o la seriedad de un programa concreto. Ingenieros no era un revolucionario sino un descontento. No disentía con el medio en que se hallaba, con el sistema del país o del mundo, por convicciones profundas, sino por un fondo de acritud.

Como todos los que cultivan el diletantismo, Ingenieros, en el orden estético y en el orden filosófico, fué un hombre contradictorio y vacilante. En los años agueridos de prédica socialista, mezclaba a su sincero idealismo de divulgador una vanidad de dandy. Gustaba de Gabriel D'Annunzio por motivos de filiación racial y por el afán, como D'Annunzio y como los intelectuales del socialismo francés, de asombrar con actitudes desconcertantes al opaco e indesconcertable burgués. Se dedicaba a una especie de "brummelismo" inofensivo, que empezaba en su indumentaria y terminaba en sus juegos de ingenio. Era burlón sin poseer el don de la ironía — la ironía ya es una forma de comprensión y acaso una forma esquiva de piedad humana — y temía la burla de los demás. Su grande inteligencia para tasar hechos y medir fenómenos ponderables no revelaba esa elasticidad y esa finura que permite a una mentalidad delicada evadirse de lo que es puramente concreto y accesible al análisis rudimentario. De este modo, con la violencia que pasó de las filas marxistas al niezchismo individualista, retornó a su antigua inclinación, en una etapa de su existencia en que no tenía ya el ánimo enérgico para ir a "través del pueblo", como dicen los predicadores tolstoianos, con la eficacia con que lo hacía en su briosa y tumultuosa juventud. Conviene reconocer, a pesar de la curva desigual de su conducta de

ideólogo, que lo más persistente en su pensamiento, se descubre en su inquieta solidaridad con las teorías avanzadas. Sería injusto negar su influencia en determinados círculos de nuestra ciudad. Encarnaba para los que iban apareciendo en la Universidad o en la literatura, el encanto de las viejas novedades de la biblioteca de Alcan. Era su maestro. Los jóvenes que lo rodeaban encontraban en Ingenieros a un espíritu versátil, más ruidoso que alegre, cuyo esparcimiento se complacía en manifestaciones raras veces compatibles con un sentido elevado de la elegancia mental. Influyó, pues, en mucha gente, y a no pocos contaminó con sus cualidades menos preconizables. Le faltaba misericordia, le faltaba simpatía y en esa ausencia de condiciones de vinculación se cifró en realidad el drama hondo de su vida. Le faltaba amor y por lo tanto no recibió de los demás lo que no podía darles.

Sus discípulos lo exaltan con vehemencia excesiva; sus enemigos exageran la hostilidad con que lo tratan. Tal vez en unos y otros actúan sentimientos de índole análoga, si bien opuestos en su fin. Ingenieros no fué un creador, mas tiene en la Argentina, como fuerza propulsora en la labor a que se dedicó, una dimensión respetable. Si es menor de lo que suponen sus apologistas y mayor de lo que creen sus adversarios, habría podido ser, en cambio, con un sentido distinto de la vida, más de lo que fué. Trabajó con tenacidad admirable; produjo con abundancia.

Sus libros circulan por América. Es tal vez el autor argentino más difundido en el continente. Y seguirán circulando hasta que el público aprenda a separar la política de la ciencia y a no confundir la propaganda de una tesis social con la función desinteresada del escritor. La paradoja del arte social fomenta en las sociedades incultas esas confusiones curiosas, de las cuales resultó Ingenieros un beneficiario y una víctima.

El doctor Dujovne lo estudia en su labor filosófica con una prolijidad escrupulosa. Lo estudia con la conciencia y la versación de un crítico de criterio sereno y honesto. Nada le desconoce, nada le perdona. Es un estudio hecho sin rencor y sin predisposición favorable. Descompone y reconstruye su obra como se puede descomponer y reconstruir a una máquina y de este proceso minucioso resulta Ingenieros restituído a su verdadero tamaño.

El doctor Dujovne ha realizado con su libro un esfuerzo meritorio y un servicio útil. Tiende a esclarecer a una personalidad de tan vivo interés como lo es Ingenieros y a fijar su importancia con elementos decisivos. Su vasta curiosidad intelectual y su singular penetración le han permitido abondar el problema que se planteó con una pulcritud objetiva que no es frecuente entre nosotros. La crítica suele ser todavía en nuestro país un instrumento de diatriba o un pretexto de alabanza. El doctor Dujovne se nos muestra como un crítico serio y de ahí que este examen de Ingenieros ofrezca a la vez la ventaja de un buen ejemplo de probidad. No lo negarán los partidarios de José Ingenieros, cuya historia es la historia de aquellos en quienes la enorme capacidad de trabajo y el efectivo poder de inteligencia se contrapesan con los defectos cardinales del espíritu.



## ACTUALIDAD LITERARIA FRANCESA

por ADOLPHE DE FALGAIROLLE.



Los Estados Unidos llevan consigo mismo la taylorización. La concepción de todo en serie es tan congenital y tan comunicativa que con un solo contacto, el libro de un idealista se ve impregnado de este espíritu. Duhamel en sus *Escenas de la vida futura* no puede evitar la misma división en su estudio: deportes, Broadway, cinema, Chicago, multimillonarios, que los otros autores de regreso de América del Norte, aun los más grandes: véase Paul Morand en persona en *Champions du Monde* y *New York*. Un hombre exquisito, cuya memoria se va a celebrar públicamente muy pronto, el cardenal de Cabrières, me contaba un día la historia de un joven sacerdote que sucumbió a la tentación de la carne y que recibió de Venus un doloroso recuerdo. En conclusión el ilustre prelado me dijo: “¡Eh! ¡Hijo mío! Hábito sucio, faldas sucias. . . el pecado llevaba en sí la penitencia.” Y esto es lo que sucede con los Estados Unidos. País rico, apetitos de famélicos, el pecado lleva en sí la penitencia: los mejores autores llegan a no ver ningún paisaje, que sin embargo deben existir, y ni siquiera las almas. . .

MME. DE NOAILLES Y ESPAÑA: *Exactitudes*.

Yo creo que es un gran error el querer adaptar, por lo que toca a España, los mismos métodos que en lo que toca a Italia. Y precisamente a España conviene la palabra que la condesa de Noailles ha escogido para su reciente libro: *Exactitudes*. Con Italia se puede, se debe imaginar en el sentido en que la imagen tiende a reflejar una

visión humana. En Italia, el paisaje, los seres, y lo que une uno a otros: los monumentos, sirven menos de soporte que de primer plano a la poesía. No necesitan que la poesía los abruma; puede muy bien descansar ligeramente sobre ellos. Muy diferente es el caso de España, país en que la tierra y el hombre son una base para la poesía, una base indispensable como puede serlo la superficie y el espacio de donde se levantará el avión. La poesía en España debe partir de la tierra y del cuerpo humano, recoger en ellos su savia y levantarse luego para, dominándolos, ver mejor el conjunto. Me he visto obligado a precisarme, a mí mismo, esta distinción, a fin de explicar el desacuerdo flagrante que separa las páginas italianas de Mme. de Noailles de las que ahora consagra a España. Como numerosos viajeros, la autora ha pasado el puente internacional del Bidasoa. De este hecho, el sacerdote español se le aparece como hermano de un torero, las callejuelas de la ciudad como una decoración para el Barbero de Sevilla, los mulateros con *boinas azules* como los del Toboso. Y le parece también que los funcionarios españoles cumplen su humilde deber algo vergonzosos. La firme observadora tan segura del *Honneur de Souffrir*, ¿cómo ha podido dejar de notar este hecho fundamental del español, aun siendo un pequeño empleado: la indiferencia por su oficio y la satisfacción orgullosa de creerse capaz de ocupar un puesto superior? En cuanto al guitarrista, al eco de ojos, de boca y nariz inclinados sobre el instrumento, Mme. de Noailles lo transforma en una rabia, una cólera de manos, "pies y dientes". Naturalmente, la eterna *España sordida*. . . ¡no! La señora de Noailles, a pesar de las 24 horas que ha pasado en Fuenterrabía, no ha descubierto España. Es cosa fácil el juzgar de la reputación de un campeón de tennis mirando la pista donde se entrena. Es imposible comprender a Valery leyéndolo como una noticia telegráfica. Mme. de Noailles, que es precisamente de las que han hecho el esfuerzo de buscar el sentido valeriano, y que se muestra poetisa en ciertas páginas de este libro sobre España, ha querido desgraciadamente imponer a esta península casi africana algunos conceptos a propósito para el promontorio de los dioses de la Ley Romana. Por ejemplo, el paisaje, tan húmedo y verde del país vasco, le hace evocar un cielo pagano, "más exaltado que los cantos de Homero". La España auténtica es un claustro y Biarritz-San Sebas-

tián son para este claustro un noviciado muy insuficiente. Ya sabemos que la poesía consiste en una suprema inexactitud.

PRINCESA BIBESCO: *Quatre portraits*.

Aquí se trata de la Argentina. La princesa Bibesco cuenta la frase de Mme. de Caillavet cuando supo que su *gigolo* literario (Anatole France) fué a la Argentina: "¿Dónde creen ustedes que se encuentra ahora el desgraciado, el insensato? ¡En las Antípodas! La cabeza para abajo y los pies para arriba; en el país de los monos y de los loritos." Esta concepción primaria de América del Sud se explica: cuando se consagra uno a la *Carte du Tendre* y a los medios de comunicación de los salones eróticos-literarios, no hay tiempo para buscar si Buenos Aires está en Uruguay o en Colombia. Atrevidamente la princesa Bibesco, no sin ironía, publica la carta que contiene esta descripción pintoresca. Su ironía termina con la alusión a la cocinera del ilustre hombre que la había erigido en Musa, cuando ella dió esta definición de la animalidad común a todos los machos: que el hombre de genio (?) no tiene quizá la suerte de ser amado, más que cuando se sale de los límites de la inteligencia. Estos "portraits d'homme" contienen el de Asquith, que hace enunciar a la autora esta gran verdad: que los ignorantes, las democracias, no son jamás estoicos. El encanto de este libro está en el brillo que la princesa Bibesco da a los anillos de la gran cadena latina mediterránea: la vida exacta del gran Lahovary, uno de los rumanos que hacen que la tierra de Sinaia, o la de Turnu-Severin, cuando se tiene como yo el honor de haberla pisado, nos sea cosa sagrada.

"VOIE LIBRE".

Las ediciones de "Sans Pareil" publican bajo este título, *Via Libre*, una "mise au point" de los tiempos nuevos, quiero decir, de los que empiezan después de que Valdemar Georges maldiga a Picasso en el último número de *Art vivant*. No exageremos, sin embargo, la importancia de este ensayo. Philippe Lamour nos instruye con bastante claridad sobre el mañana. Según él, los jóvenes querrán volver al orden. Y nacerá una combinación feliz (yo añá-

diré sabia, porque depende de un éxito casi de laboratorio) del colectivismo y de las excepciones consentidas por el mismo en favor de todo individuo que tenga un valor anormal. Podríamos bromear diciendo que el autor impone a sus colegas un cocido general en la plaza pública, mientras que él saboreará en un palacio, evidentemente nacional, el caviar de la fuerte personalidad; pero la buena fe me parece probar más bien la juventud que el egoísmo de nuestro reformador. Su compañero (el libro es obra de tres autores) que ha escrito el elogio de lo que nuestros padres llamaban modestamente oportunismo y que él designa bajo el nombre de "presentismo", debè ser uno de esos ricos propietarios vitícolas del Mediodía de Francia, que para sustraerse a la influencia de la latinidad pide al ateísmo (que ellos creen de buen tono) las recetas de una vida sin deberes, sin riesgos, pues su odio contra la fatalidad no iguala más que su miedo a la razón. En el fondo es una composición de un estudiante de filosofía. Nuestros más jóvenes filósofos usan para fines negativos el mismo *fatras* de palabras — estas palabras de las cuales pretenden evadirse — que aquellas con que la Edad Media decadente encontró su fin por el camino de una casuística exangüe. Carlo Suarés a su vez inventa *l'autarchie*. Como sus compañeros, es ateo, libre de toda superstición. Pero se puede, por lo visto, dudar de la divinidad de Cristo y burlarse de todos los Evangelios, sin renunciar por eso a colocar su teoría bajo la invocación de Krishnamurti. Este genio — porque supongo que la palabra profeta causaría pena al autor, — le aconseja realizar en sí mismo la naturaleza y ser el florecimiento humano de la misma. Temiendo sin duda que se le pueda confundir con el otro partidario del culto del yo, Barrès, y también para ocultar lo que se prevé: que la revelación de la conciencia en el hombre como en las naciones, nos vuelve a un nuevo nacionalismo, el autor se apresura a precisar que su teoría es completamente opuesta al individualismo. Esta vía libre nos parece un *camouflage* de material viejo y, olvidando que no nos propone de ningún modo la dirección hacia un país nuevo, conservaremos únicamente la voluntad simpática que afirma: la *recherche* de equilibrio entre la disolvente sociología ultra-izquierda y la reacción imposible hacia un egotismo que no sabrá evolucionar.

*Carte rouge*, por MAURICE MARTIN DU GARD.

Me extraña que nuestros lingüistas no hayan emprendido todavía una campaña contra alguna de estas palabras inútiles adaptadas a menudo por la moda, y que (hablo de la palabra "espectacular") surgen a cada momento en la conversación. En esta última temporada todo en París ha sido "espectacular". Pero entre los inconscientes loritos de repetición, pocos serán los que se habrán apercebido de lo que París ofrece de verdaderamente espectacular. Maurice Martin du Gard nos da una definición bajo la forma de una serie de estudios consagrados a los espectáculos públicos, ofrecidos a la curiosidad, a la cultura, al grado de riqueza o de mundanidad del ciudadano. Con este espíritu inquieto de novedad, servido por un estilo de clara exposición, Maurice Martin du Gard trata de una reunión parlamentaria. Y también de una exposición de Cezanne. Y del espectáculo (comparable a una *reprise* de obra teatral antigua) que fué la celebración del centenario de la *Revue des Deux Mondes*. El subtítulo escogido por el autor: "el teatro y la vida", debiera, a mi entender, cambiarse por este otro: "la vida en el teatro y en el pensamiento". Porque el verdadero tema de este libro, cuyos capítulos llevan por título las obras que presencié el autor, es lo que la vida nos puede llegar a hacer pensar, y cómo el teatro representa el objetivismo de nuestros pensamientos. La crítica debe ser subjetiva. Consiste también en llevar el espectáculo, ofrecido a la multitud, a un problema puramente personal. ¿Por qué leerán ustedes el gráfico de las reacciones de Berstein sobre el espíritu de Martin du Gard, en quien tienen ustedes confianza, sino para creerse en el lugar de los personajes imaginados por el dramaturgo? Esta parte confesional del teatro, o en general de la pared delante de la cual va a suceder algo, es lo que el autor ha destacado claramente de las escenas a donde nos conduce, de las obras que ha visto, leído o evocado.



# Bibliografía

## LETRAS ARGENTINAS

*Némesis*, por JORGE MAX RODHE. (Buenos Aires, 1930).

Después de una intensa labor de crítica literaria, el género de mayor relieve al decir del ático señor de Bergerac, Jorge Max Rodhe nos ofrece una novela: *Némesis*.

¿Novela es, en verdad, la última producción del estudioso autor de *Las ideas estéticas en la literatura argentina*? De atenernos con rigor al canon constructivo y a los preceptos acerca de los recursos y elementos que han de concurrir a vitalizar y animar la trama de un asunto, hemos de expresar que *Némesis* no es, entonces, precisamente, una novela. Pero tampoco deja de serlo. Vale decir que posee, en mínima partícula, ese conjunto de tonos, matices y paisajes que constituyen el eje en torno al cual giran los personajes y cuadros de la obra.

La ausencia de un argumento de arraigo, resta vigor a *Némesis* como producto de imaginación. Los amores de Felipe Hurtado, poeta de sensibilidad exquisita, y Helena Rémy, delicado temperamento abismado en la sombra de sus propios sueños, no poseen en sí más atractivo y mayor sugestión que la que nos brindan algunos episodios aislados, éste y aquel relieve de sus espíritus y algunas facetas de sus inquietudes.

La lucha que Hurtado entabla entre su destino de escritor sujeto a la fiebre creadora, con sus imperios de conocimiento y andanzas y su pasión amorosa, pintan pliegues admirables de un espíritu acuciado por la incomprensión y el fecundo dolor de la obra que germina.

Si *Némesis* carece de acción, de agilidad y de soltura técnica, posee, en cambio, páginas admirables de descripción artística, que sólo pueden obtenerse mediante recorridas por los parajes citados, con devoción de estudioso y emoción de poeta. Los rincones más gratos de la Italia pictórica y arquitectónica, desfilan por este libro, animados por un soplo de humanidad, por el espíritu que sólo puede prestarle la creación del escritor.

Podríamos suponer que la ligera trama de *Némesis* es apenas el recurso superficial con que Jorge Max Rodhe disimula el propósito de darnos una visión del arte eterno, un panorama de los siglos de arte y belleza, enriquecido con su cálida y amorosa descripción de trazos firmes en la pintura de las distintas épocas y exponentes y en las que su pupila se manifiesta atenta para descubrir los matices más sugerentes de cada motivo de la naturaleza y del artista.

En esto Jorge Max Rodhe realiza su obra. El escritor que ama y cultiva la belleza en todas sus formas, se perfila en cada rasgo de análisis, en cada uno de los cuadros que nos descubre y señala, matizados con su propia emoción. — *Salomón Wapnir*.

*Recuerdos de la infancia*, por JULIO ARAMBURU. (Buenos Aires, 1930).

Si el autor de *Jujuy* no hubiera acreditado en cuatro o cinco libros anteriores sus innegables condiciones para la descripción de tipos y costumbres de tierra adentro, su nueva obra, *Recuerdos de la infancia*, vendría a suministrarnos esta impresión evidente. Es poseedor este libro de méritos diversos. En general, la tarea de dar vida, agilidad y colorido a un conjunto heterogéneo de elementos, no suele ser siempre tarea fácil, salvada con éxito por quienes la intentan. Temas de por sí amplios, ofrecen a cada instante la peligrosa pendiente de lo difuso, de los matices vagos que nada expresan a fuerza de intentar sugerir, de las situaciones abstractas y vagas. No pocos de los escritores que en nuestro país cultivan la narración, utilizando los recursos de la vida provinciana, adolecen de esta esencial laguna. El anhelo de una pintura perfecta, fiel y expresiva, los conduce al buceo de almas, al análisis minucioso, cuando, en verdad, suele bastar un trazo firme, un detalle sugestivo, una reflexión medular, para ofrecer la idea más cabal del tipo señalado, del paisaje descrito o de las costumbres narradas.

Julio Aramburu posee, además de la fidelidad que le presta su conocimiento directo de cuanto trata y comenta, la fundamental cualidad requerida al escritor: soltura, armonía, belleza. Muchos de los temas que sirven para el desarrollo de algunos trabajos de Aramburu podrán ser superficiales, carentes de un vigor propio que por sí sólo reclame la atención del lector, atrayéndolo por su fuerza, pero to-

das sus páginas se distinguen por esa nobleza de estilo y de expresión que hace de ellas un agradable conjunto de labor estética.

Este nuevo libro de Julio Aramburu señala la presencia de las cualidades antes aludidas, las que se amplían en su valor si se piensa que los temas enfocados en estas páginas ofrecen indudables dificultades de realización. Nada más difícil, en efecto, que localizar y reflejar con claridad los lejanos episodios de la infancia, en las que fuéramos protagonistas o espectadores, pese a la nitidez con que ellos se encuentran grabados en el recuerdo o en la emoción. Amalgama de visiones e ideas, se impone sondear las propias imágenes, separar la hojarasca de lo superfluo para coordinar aquellos elementos de mayor relieve, de mayor hondura, los que sobreviven por su riqueza emotiva a la frágil existencia de un fugaz recuerdo.

Podríamos objetar que a los treinta años — la edad aproximada del autor —, resulta prematuro escribir los *Recuerdos de la infancia*. En plena juventud, asomándose recién a la madurez creadora, el panorama del pasado yace envuelto aún en las líneas del impresionismo. No se ha cobrado la suficiente distancia como para poder dirimir los verdaderos alcances de no pocos episodios que todavía hoy gravitan sobre nuestros actos o pensamientos.

Pese a este reparo de mera apreciación objetiva, *Recuerdos de la infancia* constituye un conjunto orgánico bien logrado, cuyas páginas adquieren un intenso relieve en su sencillez, que es belleza, y en la ligera emoción que encierran algunos relatos. — *Salomón Wapnir*.

*El aji de la mala palabra*, por ROBERTO ZAVALÍA MATIENZO. (Buenos Aires. J. Samet, editor, 1930).

Cuando Miguel A. Camino publicó sus *Chacayaleras* y luego las *Nuevas chacayaleras*, surgieron, de improviso, una insospechada cantidad de imitadores de su estilo, de sus motivos y de sus recursos. Los que además de la preocupación baladí por la estructura del verso, tenían algo que expresar y lograban hacerlo con gusto y armonía, destacaron sus meritorias modalidades personales que en producción sucesiva habría de acentuarse. No pocos, los más, escudados en la muletilla del folklorismo, nos prodigaron hasta el cansancio productos anodinos, híbridos, incoloros; elementos de primer orden, por otra parte, para reconocer la total ausencia de condiciones positivas en sus autores.

Este libro de Roberto Zavalía Matienzo está integrado por un conjunto desigual de composiciones en verso. En su estructura y en los motivos que prestan inspiración a su poesía radica esta desigualdad evidente. Por momentos el poeta canta y evoca los paisajes de la existencia norteña y en otros juguetea con rondas de amor,

triviales y ligeras. Tal ausencia de unidad orgánica, es tanto más sensible cuanto que el autor de *El ají de la mala palabra* acusa la posesión de una meritoria paleta, vigorosa para la pintura de cuadros y paisajes de carácter nativo. En ellos hay agilidad, fluidez, un dejo de sentimiento y un sabor de inquietud, todo lo cual concurre a suponer que son éstos los filones que Zavalía Matienzo debe cuidar.

Recorriendo las poesías de este volumen, fácil resulta el anotar que quién lo ha realizado es de los que saben decir lo que anhelan expresar. Así acontece con la primera de las composiciones que da su título al conjunto; en "Cómo querís que te bese", "Serranita del verbal", "Ofrenda", "Caminito boliviano", "Un gaucho pasó", "Las carretas". En estas poesías Zavalía Matienzo pone en descubierta los méritos parciales de su libro. Las otras, las que se inspiran en motivos corrientes de emoción superficial, nada agregan al valor señalado. Por el contrario, su inclusión destruye la unidad del conjunto. — *Salomón Wapnir*.

*Serranía*, por JUAN RÓMULO FERNÁNDEZ. (Buenos Aires, 1930).

Don Juan Rómulo Fernández: este nombre no necesita ser pronunciado con el altoparlante de que es menester lo hagan los profesionales de la tabla redonda de los Caballeros Novísimos. . . Este nombre está bien alto en el periodismo realmente periodismo y además, vastamente destacado en las letras argentinas, como periodista bien informado. Un nombre de tal fuerza y valor, no es el más a propósito para las sugerencias del incienso laudatorio, ni la matraca vanal de la lisonja. Ya se sabe: cómo en los tiempos "materializados" que corremos, fabricase con angustiosa frecuencia, en torno de la obra hueca y del nombre anónimo, la "gloria estupefaciente", cuando en nuestras manos cae una obra de los kilates de *Serranía*, hay que apresurarse a confesar que no se trata del eterno *bluf* periodístico, que se anuncia con bombas de estruendo y afiches de largo kilometraje. . . Tal como se anuncia la partida de un truculento exportador de bofetadas, u otra gloria "nacional" por el estilo. Pero antes de detenernos un breve instante en *Serranía* — breve, por cuanto nunca el lector podrá exteriorizar, siquiera las más ricas emociones que le sugieren las almas y los paisajes —, bueno será señalar algunas de las muchas obras valiosas realizadas por el señor Fernández. As así cómo el escritor y publicista, en *Sarmiento* nos presenta un estudio atrevido y sincero del prócer, como educador, como político y literato. Y más tarde, con elevado criterio, en *Civilización argentina*. La obra de "La Prensa" en 50 años, el señor Fernández expone el concepto singular que le merece la obra constructiva del periodismo. Y a la *Historia de San Juan*, obra digna de mención por su sobre-

dad y elocuencia, siguen con crecientes éxitos: *Entelequia* — ensayo de ética en la labor intelectual — trabajo filosófico de fuerza y visión amplia. Y *Saavedra*, semblanza biográfica, libro tranquilo y sin retórica ni borrascosas odiseas. . . que empieza por poner en su lugar la personalidad del patricio, desatando el viento de la polémica.

Ahora volvamos a *Serranía*, el libro que don Juan Rómulo Fernández acaba de poner en nuestras manos para fiesta del intelecto y regocijo del espíritu. Porque fiesta del intelecto y alegría del espíritu es lo que significa *Serranía*. Ya su título es portada de feliz promesa. Y no ha de quedarse en promesa la carátula. Sino que transponiendo la carátula, que ilustra Alejandro Sirio, hemos de hallarnos en plena realidad de promesa cumplida. Pero urge confesar que la naturaleza no por eso nos la ha de presentar el autor en su vulgaridad fotográfica. Sino que nos la presenta a través de su prisma espiritual que es rico en sensibilidad y en elementos de honda y sutil poesía. Y cuando lo fantástico es dominio del poeta, deja de ser fantástico para ser realidad en un plano superior. Es interesante la observación que hace el señor Fernández, por ejemplo, cuando se refiere a las miradas, y en especial a la del montañés: "La pupila del montañés es inconfundible. En la historia nacional se menciona aquel mirar de Facundo, de Güemes, de Avellaneda. . .". Y sin apartarse de lo que podría llamarse el determinismo geográfico, cuando habla del Zonda: ". . . podríamos preguntarnos hasta dónde la cumbre, el risco, el precipicio, influyeron en el temperamento, en el gusto, en las orientaciones del hijo del valle, al infundirle su propia alma, revelarle dilatados horizontes, polarizarle la sensibilidad, e imprimirle ese modo de mirar que es, en definitiva, la mejor prenda de franqueza".

Esto es bien cierto; la presencia de la montaña parece que nos descujara del planeta al forzarnos a mirar hacia arriba, para abarcar su volumen inabarcable. Yo he experimentado esta emoción enorme durante muchos días, frente al Aconquija, y eso que el Aconquija que nos presentó la ciudad de Tucumán, en la orografía argentina, tal vez no sea más que un cerrito pintoresco e incapaz de provocar en nadie el vértigo temible. . . Para el hombre del litoral conocer la montaña es como tatuarse los ojos de una imborrable visión de ciclópea belleza. ¿Qué será para el que, como el señor Fernández, ha despertado entre montañas de tal magnitud, a la vida? Si el mar pone en los ojos de sus hombres, mucho de sus misterios enormes, la montaña también imprime en las almas de los suyos sus misterios, sus leyendas y resonancias múltiples. Trueno, canción, rosa tenue y alarido agudo, cordialidad infantil y actitud bravía, dinámico optimismo y estático fatalismo, y sobre todo: una incansable generosidad, y más que todo, una benévola disposición de ánimo para la muerte, única forma de afirmar en el Dios que llevamos interior-



mente la vida eterna, la sola cosa realmente santa y grande. Todo esto vive en el espíritu hondo y sutil del autor de *Serranía*. Porque no es "escribiendo" simplemente cómo se han de mostrar a nosotros las almas, los paisajes y las cosas del mundo serrano, es viviendo en el espíritu del escritor y el poeta, como almas, paisajes y cosas se nos manifestaran en toda su plenitud. Ocurre así con *Serranía*.

Los paisajes ásperos, amables o brillantes no se someten a la alquimia de la pseudo literatura para agradarnos, la eterna "escenografía" de los profesionales de la falsa e idiota literatura "andina"... sino que conserva en el autor que nos ocupa toda su sencillez, toda su frescura, todo su colorido, que le son propios. No aparece por parte alguna ese chango lastimero, su borrico peludo, ni la vieja casi bruja, que constituyen en cierto modo el cliché o padrón de los escritores-postizos de las montañas. Y es ya un mérito grande la ausencia de la tal "trilogía" (el chango, el borrico y la vieja brujesca) en la obra que tenemos a mano. Y hemos de aprovechar la coyuntura que se nos presenta para anotar que como existen escritores-montañeses-postizos, de la misma manera existen los postizos escritores del llano o de la selva... Estos señores, que ponen el nombre de "típico" o "regional" a cualquier cosa "gauchesca"... van paralelamente con esos pintorzuelos que nos adoban gauchos de vincha y barba carnavalesca... como que viven en un eterno carnaval pictórico y no conocen otros gauchos que los que "estudiaron" en los cuadros filodramáticos...

Estas cosas sean dichas para destruir, en parte siquiera, ese falos concepto que en millares de personas pesa sobre los seres y las cosas nuestras, pretéritas o camino ya de serlo definitivamente. Esta es acaso una de las más poderosas razones que nos hacen amar, gustar con el cerebro y el corazón, a *Serranía*. No inútilmente el autor ha clamado por una ética intelectual. Desde luego, que todo arte debe ser eminentemente moral, y si no ¿qué puede ser? En *Agua negra*, el autor realiza una de sus más felices concepciones sobre lo expuesto. Trátase de un relato de adolescencia. Es una acuarela viva. Un acierto psicológico. Hay curiosidad lógica en el alma del niño por sorprender a las mocitas en el baño cerril. Pero en ningún momento, en esa curiosidad asoma la impura intención carnal. Es que se es precozmente artista como se es precozmente bandolero... El hermoso relato que nos ocupa termina así: "La beatitud de mi alma era estado de belleza". Y aun cuando el autor ha dividido su producción en descripciones, relatos cuyanos y apuntes, sobre nuestro ánimo se impone el deseo vivo de saltarnos en el orden cronológico, para citar siquiera brevemente, como lo exige la tiranía del espacio y del tiempo, aquellos relatos más bellos y sugestivos que integran la obra.

Tal nos acontece con "La Quebrada del Diablo", relato de misterio, de superstición, de ambiente fabuloso, cuyo epílogo es natu-

ral, tranquilizador, y lo dramático se remacha con la festiva pincelada. En "El puente viejo" desarróllase un intenso drama de pueblecillo montañés, que nos transporta a la calleja trágica y nos hace experimentar el frío y el empuje del tremendo aluvión. Luego, pensamos en olvidar aquel drama, pero se nos ha pegado en carne y espíritu. Es que se ha prendido en carne y alma del autor, lo ha vivido él antes de que lo viviéramos nosotros...

¿Cómo clasificar estos cuentos de recia emoción y fuerte colorido? ¿Qué se adelantará con el membrete? Da lo mismo que se les rotule "cuentos de imaginación o realistas": con tal que sean de buenos kilates, y lo son. Pero pensemos que pertenecen al membrete de "realistas", pero también aclaremos: no se trata de esos insulsos y áridos "cuentos regionales", para los que se emplea siempre un "clisé", una fórmula literaria...

Los seres que viven en *Serranía* son seres de alma y carne como el autor. No salen del "studio" para presentárenos en su papel aprendido... No se nos vienen esos personajes con un léxico de ocasión, con palabras de otras gentes, ni modalidades de otros climas... Y el autor tampoco cree — y esto es importante — que se debe andar retocando con el pincel verbal el medio geográfico dentro del cual sus personajes se mueven. Precisamente, es que se puede ser fiel a la realidad circundante, sin enrolarse por eso en la vulgaridad y la monotonía.

Cuestión de medula artística, de real temperamento para asimilar y exteriorizar en forma bella y sugestiva, seres y cosas. En esto acaso reside el mérito del escritor, del poeta: desdeñar la utilería, la jergonza que han de vomitar los muñecos rellenos que hacen agitar los postizos escritores de ambiente. ¿Escritores? Más bien: simuladores. En estos graves pecados no cae en verdad el señor Fernández. Y fuera ya lugar común hacer notar el completo dominio que el autor tiene sobre los múltiples temas que trata. Ese dominio adviértese en los brochazos de paisajes, estudio de caracteres, impresiones y apuntes breves e interesantes. Son todos trabajos madurados, logrados con destreza y soltura. Es así cómo al través del espíritu sutil y ferviente del autor, sentimos el dolor o la alegría de sus personajes. Vivimos las leyendas, vemos trozos de serranía, de belleza abrupta o amable; en fin, vida palpitante, conservando su fisonomía, su identidad. Comunicamos también certeras y originales observaciones sobre la música serrana y la poesía bucólica: el folklore argentino.

Ahora bien, salteándonos de intento, no nos será posible dar término a esta conversación sobre *Serranía*, sin mencionar a "La difunta Correa". En este cuento hay algo así como el horror de un "karma" que se cumple. No parece sino que aquel ojo de buho en el rostro del desconocido obedeciese a una extrahumana potencia, que se llega a la choza para vaticinar la muerte de la Correa y el destino que

gravita sobre sus hijos. Y sobrio, con una admirable síntesis, está realizado "Gallama". Llámase Guallama un bandolero terrible que infesta los parajes. Pedro Atampis es un muchacho que no teme ni a los espectros. . . ¿Cómo ha de temer al bandido? Guallama ha dispuesto degollarlo, pero. . . como el muchacho no le teme, lo hace su asistente. . . Mas, dejemos que el autor nos cuente el fusilamiento del bandido: "El sargento del pelotón que hizo la descarga creyó del caso instituir a Pedro heredero de la daga de Guallama.

"—Tomá— le dijo —, a vos te toca".

Y con la daga del feroz bandolero muerto, ¡todo lo que el autor nos sugiere! Bello relato el que nos ocupa. Y así tiene que ser, cuando las cosas han de ser vistas en su doble aspecto: el anímico y el fenoménico, espíritu y materia.

Pero así ve las cosas y los seres quién puede verlas, quién puede penetrarlas. ¿Es extraño que esto consiga quien como el autor de *Serranía*, que al mirar las montañas, por fuerza ha tenido que mirar lejos, por sobre los chatos horizontes, y se ha sentido como desarraigado del planeta? Siendo así, nada hay de extraño en concebir bellas obras. Y *Serranía* es una obra bella, fuerte, perdurable. — *Julio Vignola Mansilla*.

*Rocinante vuelve al camino*, por JOHN DOS PASOS.

Quando leemos los clásicos libros de viajes por España, escritos por de Amicis, Dumas, el tan comentado de Gauthier — del cual hablaré, largamente, en otra oportunidad — asombra, de primera intención, el alejamiento espiritual que se advierte entre los viajeros y las cosas que describen. Por lo general, la visión se detiene ante la maravilla de los paisajes o los monumentos nacionales — las sierras del Guadarrama, los ríos exigüos de España, sobre los cuales Gauthier hace tanto ajustado chiste; la Cartuja de Miraflores, tan evocadora; el sombrío y magnífico Escorial, motivo de tanto necio yerro, de tanta incompreensión; la Catedral de Burgos, que da margen a espesa y machacona descripción — y de allí salta a la observación de tipos y costumbres que, ya sea por lo breve y precipitado del viaje, o simplemente por efecto de diversidad y disparidad racial, siempre resultan equivocados los unos y mal captadas y peor comprendidas las otras. Pero ya sabemos, los argentinos, lo que es esto, por tener de ello muy adelantada experiencia.

Ingleses y norteamericanos, han interpretado a España mejor que los franceses e italianos, y la han puesto en sus libros con más amor y exactitud. Han recorrido despaciosamente, bien a su sabor, la península, han vivido su vida tan peculiar, única en el mundo, acaso; han tomado parte en sus fiestas, leído los libros de su literatura, de su filosofía, de su mística, y de ahí resulta su mayor cariño, su más

honda comprensión de las almas y de los paisajes, su identificación con el medio, que tanto cuesta a los escritores latinos ya nombrados, por la invencible dificultad de no poder despojarse de su irreducible nacionalismo. Y no es que sostengamos que todos los norteamericanos sean capaces de captar lo español de primera intención — cien películas cinematográficas llenas de extravagancia y de ridiculez nos desmentirían —, sino que el fenómeno del acercamiento espiritual y la simpatía, en los únicos casos de viajeros perspicaces, avisados, se da más frecuentemente del sajón con respecto al latino, que de éstos entre sí, o con respecto a aquél.

Nueva prueba de lo antedicho — por si el magnífico libro de Waldo Frank (a cuyas ideas, por otro lado, tenemos muchas objeciones que hacer) fuera poco — es este volumen de John dos Pasos, que acabamos de leer. No es ciertamente una gran obra. Tiene alguna flojedad, mucho defecto periodístico; es deshilvanada. Pero es un buen libro español. Lo flamenco, lo castizo, lo español, están bien captados en la red de sus páginas. Hay hermosas descripciones de tipos, de paisajes, de escenas, honda inquietud por bucear en lo íntimo del misterio racial de España, y aguda intuición de lo psicológico. Nada hay en las páginas de *Rocinante vuelve al camino*, que nos parezca falso de interpretación, ni que desdiga lo que en nuestro vagar por la península pudimos algunas vez observar.

Como otro mérito diremos que está escrito con cariño, sin presuntuosidad de viajero que se complace en hacer comparaciones estúpidas sobre lo que hay en su patria y no en el país que visita.

Todo libro que consiga mostrarnos una España tal como es en la realidad de su vida y su paisaje, sin afeites ni adaptaciones a estampas convencionales, es bueno y útil para nosotros los argentinos. El libro de John dos Pasos es de éstos, y la editorial Cenit ha tenido un verdadero acierto al hacérselo conocer. — *Rafael B. Esteban*.

*Los tugurios a flote*, novela, por LEO GOTI.

¿Quién es Leo Goti? Alguien nos dice que se trata del pseudónimo de un marino. Nosotros no lo habíamos leído nunca, ni oído nombrar, siquiera. Pero lo cierto es que el autor de *Los tugurios a flote* no ha de tardar en ser conocido por su verdadero nombre, y colocado en el sitio que le corresponde, entre nuestros novelistas de primera fila.

De repente, Leo Goti nos ha brindado una novela interesantísima, llena de sugerencias, que es toda una revelación de personalidad. La vida de los hombres del mar, en los malos y viejos barcos — tugurios a flote — le ha inspirado las páginas brillantes de su libro.

Leo Goti posee un estilo vigoroso, un vocabulario riquísimo, una

mentalidad ágil y profunda, una clara visión de la vida, una aguda retina para la observación.

Su novela se divide en dos partes, de las cuales la primera es la mejor y más profunda como exposición de ideas, indagación psicológica de los personajes, como fuego interior. La segunda, si bien menos honda, está escrita con una gran pasión y lleva toda ella el ritmo apresurado y el calor del alegato elocuente, del discurso, del panfleto. Por la primera anda el filósofo de su propio yo, en los trances en que se enfrenta con la divinidad o la vida y viven las páginas soberbias donde se describe un naufragio; en la segunda se narra la triste vida de los marinos de buque mercante, en su aspecto colectivo. El sórdido mecanismo de las empresas de navegación — gerentes ladrones, inspectores, alcahuetes, proveedores canallas, cocineros sodomitas y marineros hambrientos — queda allí bien expuesto a las miradas de todos los ojos.

Se advierte fácilmente en Leo Goti una marcada tendencia realista que, no obstante la permanente zambullida en lo psicológico y su cerebralismo filosófico y a veces de orden místico, suele arrastrarse hacia un naturalismo de crudas palabras y brutales escenas pintadas a lo vivo, innecesariamente acentuadas. Por otra parte, cabe consignar que su destreza de novelista suele perderse, confundirse, embrollarse, en la narración de los hechos, y el cuidado elemental del estilo flaquea en ocasiones, defectos que una segunda obra no tendrá.

Pero no he dicho que el libro de Leo Goti es un gran libro. Es menester que sepamos quién es este gran escritor que recién se presenta a nuestro público y que nadie le oculte la excelencia de su obra.

Ya lo estamos haciendo nosotros. — *Rafael B. Esteban.*

### LETRAS CHILENAS

DANIEL DE LA VEGA, *Sus mejores poemas.*

Daniel de la Vega es uno de los poetas más queridos en Chile. Su figura delgada y alta, tiene toda la sugestión de la simpatía, sus versos son el canto de su vivir bohemio y sentimental — contador de estrellas — y cuando es menester alzar el vuelo de la frase, empenachar gallardamente la voz, el público busca su firma al pie de la glosa levantada de los acontecimientos perdurables. Debe ser un hombre sencillo, nostálgico, sin vanidad, un poco alegre y un mucho triste, un mucho alegre y un poco triste, generoso, perdonador de pecados, de tibio pecho fraterno. Yo lo imagino así, a través de sus versos y de un retrato suyo, a través de sus palabras que son recuerdos y que tanto me han hecho recordar. Los días de la adolescencia, soñadores y holgazanes; los versos de Darío, de Nervo, de

Carrere; de, Verlaine, de Baudelaire; las largas discusiones sobre Platón y Spinoza, en las calles silenciosas, bajo la luz de las estrellas, el liviano amor de aquella edad.

De la Vega es el poeta de ese instante de vida que, en años mayores, deriva hacia más remontadas ambiciones; pero que, a veces, embruja la existencia de un hombre para todos los días de esta tierra. Su canto tiene siempre la generosidad de un loco desborde sentimental y apasionado; su belleza es la belleza idealizada de lo que se fué. Es un trovador que canta la nostalgia de sus días tristes y sus noches alegres; las lindas mujeres amadas, la buena hermandad de los artistas amigos. Hasta cuando se aparta de estos motivos, en un vuelo hacia Grecia, y escribe los versos hermosos de un diálogo lleno de diamantes, su visión es la que teníamos entonces — en aquella florida edad — la Hélade sentida a través de Francia.

¿Y qué más? ¿Habría de escribir un comentario crítico?

Este libro me ha hecho viajar en los vientos ligeros de otra época de mi vida, y al cerrarlo he vuelto, con un poco de tristeza, acaso, a la realidad de mis días esforzados y ambiciosos de hoy. — *Rafael B. Esteban.*

### LETRAS ALEMANAS

*Albertus Magnus. Weisheit und Naturforschung im Mittelalter,* por FRANZ STRUNZ. (Wien Verlag Karl Koenig).

Alberto Magno figura en la *Divina Comedia*; a pocos alemanes les cupo ese honor. Es que él era ya legendario en la Edad Media: le tenían por un personaje misterioso; pasaba por mago; decían que hacía oro; le atribuían milagros. Pero siempre se ha hablado de él más que de sus libros, pues siempre los que charlan son más que los que leen.

Se llamaba Albrecht von Bollstädt. Fué llamado el Magno por su espíritu claro y por su saber misterioso. Vivió de 1193 a 1280. Fué un gran escolástico; el mayor que han tenido los alemanes. Era de la escuela realista. Según esta escuela, los conceptos generales expresan la verdad esencial de las cosas: los universales manifiestan la realidad valedera. El realismo de Alberto Magno se anquilosó; ese conceptualismo tuvo esclerosis; su racionalismo exageró; el nominalismo se le opuso vivamente. Según esta escuela, los conceptos generales son meros nombres; las cosas particulares manifiestan la realidad valedera; los universales son artificios de la razón. Pero Alberto Magno fué el maestro de Santo Tomás de Aquino: Santo Tomás corrigió la exageración del viejo realista y refutó la limitación de los nominalistas. La Iglesia ha adoptado la doctrina de Santo Tomás. Alberto Magno fué aristotélico. Su teología era

compleja; tenía afinidad con la hechura de las catedrales: los alemanes le atribuían los planos de la de Colonia; contaban que el cielo le reveló el trazado.

Fué un intelectualizador; pero también fué un verificador: investigó en la naturaleza; esbozó un sistema de las plantas y de los animales; hizo observaciones sobre el clima de Alemania; trabajó en alquimia: creía en la unidad de la substancia, y la ciencia de ahora le da la razón; su técnica y su teoría están justificadas: los elementos se transmutan, y parece que se puede hacer oro — aunque eso cueste más de lo que vale el oro —; pero la química asegura lo que en alquimia se auguraba. Dos siglos después, Paracelso recogió esta lección de Alberto Magno.

Este libro de Strunz cuenta estas cosas con amenidad. La Edad Media es aún mal conocida. Fué una época intensa: el espíritu soplaba sobre ella; las almas estaban orientadas al cielo; cuando no lo estaban, sabían que estaban desorientadas. La inteligencia era puesta en el hombre, antes que fuera de él. Se atendía a la salud del alma, antes que a la del cuerpo. Así el cuerpo necesitaba menos medicinas; porque el alma tiene su propia *vis medicatrix* sana lo justamente necesario, pero más no. Se miraba a la naturaleza con un afán de magia, antes que por un afán de comodidad. Había menos ciencias que ahora, pero tal vez no menos ciencia. Nosotros sabemos de la Naturaleza más que ellos, pero ellos sabían del hombre más que nosotros; de esta manera reconocían en el hombre ciertas cosas de magia natural que para nosotros se han perdido: así que su visión se introvertía; por eso fueron más contemplativos que inventores.

Alberto Magno tenía una noción mágica de las cosas, y ahora tenemos una noción eléctrica; pero, a buen seguro, él con el sentido entendía mejor que muchos de nosotros con tanto instrumento.—  
*Julio Fingerit.*



## Notas de Arte

### TEATROS

#### .. LA TEMPORADA DE ALEXANDER TAIROFF EN EL ODEÓN

Antes de ocuparnos de la temporada que la compañía del moscovita teatro Kamerny realiza en uno de nuestros principales escenarios, dirigida por Alexander Tairoff, hagamos una aclaración previa, indispensable. Los cronistas bonaerenses — y otro tanto debió de ocurrirle a la mayoría de los colegas alemanes, británicos, franceses e italianos — nos encontramos en desfavorable situación para juzgarla, por el absoluto desconocimiento de la lengua en que sus comediantes recitan.

A perogrullada suena el decir, pese a cuanto el mismo Tairoff afirme en contrario, que el idioma y, en algunos casos hasta el léxico propio e inconfundible de cada dramaturgo, tiene que ser considerado factor primordial en la literatura dramática. La realización escénica de una obra — siguen los perogrullescos postulados — depende en primerísimo término de la forma verbal en que el conflicto o argumento se plantea, desarrolla y desenlaza. No importa ni significa mucho conocer, más o menos detalladamente, el proceso de un "asunto". Saber que lady Macbeth sostiene una terrible y angustiosa lucha entre el ansia del poder y los reproches de su conciencia, que en Otelo reaccionan, indómitos, los celos irrefrenables y la dignidad caballeresca, que Tartufo explota con su hipocresía la religiosidad y codicia ajenas, es saber poco, nada casi. El interés de las obras maestras cuyos protagonistas acabamos de nombrar, y el de

otras, innumerables, que no citaremos pero que nadie ignora, radica en el proceso de un psicológico desentrañamiento transparentado por el diálogo en frases penetrantes, réplicas reveladoras, entrelíneas sutiles, matices apenas perceptibles. Y conste que no mencionamos siquiera las comedias que en la expresiva jerga de los escenarios llámanse "habladas" y de las cuales fueran ejemplos típicos varias de las de Oscar Wilde y de Jacinto Benavente. El diálogo es fundamental, básico, en la obra, en contra de lo sostenido por los modernos *metteurs en scene*, de Reinhardt a Bragaglia, que todo lo supeditan al "espectáculo", olvidando que la palabra, el más directo y eficaz vehículo del pensamiento, no debe considerarse elemento secundario frente a los ideales convencionalismos figurativos a que apelan las demás artes que sumanse para completar una representación teatral.

La "acción", el "hecho" en sí, fuera de muy determinados géneros y subgéneros que van de la pantomima al "ballet", no bastan para constituir la literatura escénica, como tampoco la simple "literatura" — en su acepción populachera de hueco y retórico verbalismo — alcanza por sí sola, sin ponerse al servicio de un propósito de humanidad y belleza, de una finalidad ética o estética, a triunfar y perdurar plenamente.

Faltos de tan esencial principio de juicio cual es el de comprender cuanto dicen — y callan — los actores, hemos de opinar de un modo incondicional, incompleto, a punto estamos de decir que hipotético, sobre la temporada que Tairoff verifica en el Odeón. Válganos la sinceridad de confesarlo.

\*

\* \*

El conjunto del teatro Kamerny presentóse ante nuestro público con el estreno de un drama de Alejandro Nicolaevich Ostrowsky, *El huracán*, escrito hace setenta años. En él *presentimos* una tragedia honda, fuerte, eterna acaso: la del sentimiento exacerbado hasta la pasión en pugna con los preceptos tradicionales que rigen las instituciones consagradas por las costumbres, las leyes, las religiones.

La tímida y tierna Katerina casóse con Tichon, hombre de carácter débil e irresoluto. La madre de éste, la autoritaria y despótica Kabanova, impone sobre ambos una autoridad absoluta, basada en los inquebrantables principios de una moral vetusta, rígida, intransigente. Katerina, que respeta y honra a su marido, ama al joven Boris Grigorievich. Por un lado su instinto la inclina hacia el amor, la independencia, la libertad; por el otro, su conciencia de los deberes marcados por la familia, la sociedad, el honor y la religión, conceptos profundamente arraigados en ella y recordados de una manera continua y acre por su suegra, la retrae y contienen. Un imprevisto

viaje del esposo y las continuas incitaciones de su cuñada Varvara — que así asegurase su complicidad, pues también ella tiene un amante, Varija Kondriacke — inducen a Katerina a lo que tanto desea y tanta repugnancia cáusala: merced a la llave hurtada por Varvara, ésta y Katerina se entrevistarán con sus respectivos galanes. La una alegre, despreocupada, simple, sólo aprecia en el amor la satisfacción inmediata de un deseo; la otra, triste, reflexiva, compleja, únicamente ve en él la culpabilidad perenne de un placer.

Una decrepita adivina predijo a Katerina, en el primer acto, que morirá de muerte vergonzosa, sin el auxilio de los sacramentos. La lúgubre predicción y la proximidad de una sobrecogedora tormenta, predisponen el ánimo de la protagonista, en cuyo espíritu sensibilísimo ejercen notable influjo los fenómenos atmosféricos, como un residuo de ancestrales terrores. La tempestad estalla y empavorece a Katerina, quien a gritos, enloquecida por el doble huracán — el que ruge afuera como una punitiva cólera extrahumana y el que arrásala interiormente con su violencia pasional — confiesa su culpable amor. Réstale un único camino, senda de liberación y de castigo, la muerte. Y en efecto, luego de una postrer cita con Boris, Katerina suicídase arrojándose al Volga. Las últimas palabras de su esposo, el atribulado Tichon — que no la desprecia ni aborrece por sus actos — van dirigidas contra su madre, a quien juzga la principal culpable de la tragedia.

Parece indudable que animaba a Ostrowsky un fin de crítica social contra los usos, costumbres, ideas y sanciones de su época, llena de prejuicios, opresiones e injusticias, ejemplarizándolos, personificándolos en caracteres representativos.

Romántico y simbolista, el autor ha sabido infundir el ambiente moral en el físico. Tairoff aprovecha acabadamente ambos y logra lo que nuestro actual huésped Bragaglia llama "clima escénico". El decorado *pesa* sobre los actores, los deprime, los agobia, los rinde. Uno a modo de medio arco de puente, bajo, sombrío, macizo, que rápidas transformaciones y cambios de detalles convierte en "isba" achaparrada, arcada tétrica o audaz espigón, saliente, avanzado sobre las aguas del río, le sobran para sugerir y vestir la escena que cobra así unidad característica y variedad diferencial. Es curiosa la ayuda y eficacia de diversos planos, rampas y escaleras ascendentes y descendentes a los cuales se asigna un valor e importancia convencional — como ciertos sectores de los clásicos escenarios griegos — imponiendo ritmo y sentido al recitado. Por ellos surge y asciende la esperanza, el entusiasmo, el optimismo; en su pináculo declámanse las frases culminantes, los dolores insoportables, las determinaciones decisivas; por ellos baja y rueda el desaliento, la amargura, la desesperación. El procedimiento provocará discusiones. Habrá quien sostenga que, en cierto modo, equivale a los inevitables, a los fatales

tres o cuatro pasos que la soprano avanza hacia las candilejas para espetarnos la romanza más notable de la ópera, al "latiguillo", en boga aún, que valoriza el inminente mutis; habrá quien sostenga que las inflexiones de la voz y la movilidad del juego fisonómico son suficientes para exteriorizar un estado espiritual. No polemizaremos. Tairoff substituye un convencionalismo escénico por otro. Y éste parécenos más novedoso, perfecto, extenso e integral.

Los personajes secundarios, la comparsaría, la masa, obedece también en su colocación y movilidad a un ordenamiento plástico. Es la técnica del "ballet" al que dió vida y color Leo Bakts o de la "composición pictórica a lo Rembrandt. Después de recitar su papel, de ser, por instantes, protagonistas, los comediantes pasan a segundo término, a formar el "fondo" de la acción, reasumida por otros. Las luces proyectadas sabiamente y los acordes de un bailable popular, colaboran, subrayan y comentan el desarrollo.

\*  
\* \* \*

¿Qué opinar del drama de Eugenio O'Neill, *El amor bajo los álamos*? Debíamos repetir las consideraciones formuladas al comienzo. Su asunto préstase para escribir una tragedia en que la pasión amorosa y la sórdida codicia operan como Destino fatal, inexorable. ¿Lo ha hecho así O'Neill o limitóse al aspecto externo de truculento drama "grandguignolesco"? Eso es lo que no podemos juzgar en la versión rusa ofrecida por Tairoff.

El hacendado norteamericano Ephraim Cabott, rudo y vigoroso septuagenario, contrae terceras nupcias con Ebbie, una joven que va al matrimonio por frío y sopesado cálculo. Iben, hijo de Cabott, que acaba de comprar — robando a su padre el dinero —, la parte de herencia que corresponde a sus hermanos Simeón y Peter, ansiosos de probar fortuna en California, se convierte desde el primer día en el enemigo irreconciliable de la intrusa que le arrebatará "su" hacienda. De nada valen las imposiciones del recio y absolutista progenitor para vencer su aversión a Ebbie. En cambio, ésta no tarda en enamorarse de Iben y, tras mañosa e irresistible lucha de seducciones, en conquistarlo, entregándosele. Mas si para ella su pasión resulta clara, avasalladora, intergiversable, para él encierra un nuevo problema. El sentimiento que le manifiesta Ebbie, ¿es verdadero o fingido? ¿No será una arteria para dominar su malquerencia al propio tiempo que el modo de lograr una maternidad que la depare incuestionables derechos hereditarios? Iben llega a enrostrarle una traidora simulación y se dispone a partir de aquella que ya no podrá ser "su casa". Ebbie lo impide, estrangulando al recién nacido, para probar que en ella el deseo, el avasallamiento amoroso, supera al

cálculo, a la avaricia y al cariño materno. Después confiesa a Cabott el doble delito, adulterio y filicidio. Participe en ellos, amén del robo del caudal paterno, Iben la acompañará a la cárcel. Y hacia ella parten, efectivamente, denunciados por Cabott, con el agobio de delitos tremendos pero con cierta serenidad, la que dimana de la certeza de que ámanse con un amor feroz, indestructible, capaz de todo.

*El deseo bajo los olmos* — esta sería la fiel traducción de su título original — antójase nos un drama sobrio, conciso, intenso, esquemático, de profunda raíz realista, donde luchan pasiones esenciales, caldeadas al rojo. Triunfa el amor sobre la codicia, mas de una manera desastrosa, horrible, bestial. Aparte del último acto que, como acción dramática brusca, precipitada, progresiva, cautivante dentro de su horror, no tiene desperdicio y en el cual culmina la intensidad trágica, hay, en los anteriores, diversas escenas de un vigor formidable: la de la partida de Simeón y Peter, la que cierra el segundo cuadro de aquélla, inolvidable, en que el padre septuagenario baila una danza salvaje, infernal, incansable y enloquecedora, que rinde a los músicos, pensando acallar con ella, con esa demostración de vitalidad inagotable — prueba pueril del vigor que aún posee, de su capacidad fecundadora — las habladerías y suspicacias de quienes dudan de su paternidad. Aparentemente la obra es un drama brutal, desnudo, de un realismo repudiable; pero ¿sabemos si su desarrollo está realzado por un diálogo tan cabal en verdad y belleza que torne imprescindible su desenlace? ¿Narradas en forma escueta y superficial, sin el arte y el genio de Esquilo, Sófocles o Eurípedes, las desventuras de los atridas no constituyen una sucesión de actos monstruosos, criminales, injustificables, Lo repetimos, *El amor bajo los álamos* puede ser una tragedia de extraordinario aliento como un dramón "grandguignolesco". Esperemos que sea traducida a un idioma accesible para nosotros. Y aun así... El ejemplo de otra pieza de O'Neill, *Anna Christie*, nos desconcierta. La versión española — firmábala una señorita — que de ella brindó recientemente la compañía de Lola Membrives, nos dió la sensación de un drama falso, forzado, externo, grosero sin necesidad, convencional sin justificativos, arbitrario sin habilidad. Un amigo que conoce el inglés a fondo y vióla representar en Nueva York, nos dijo al finalizar la velada que "aquello" — la traducción castellana — nada tenía de la obra original. Tratábase de una "adaptación" incalificable, expurgada "ad usum delphini"; de una adaptación que la desvirtuaba y desnaturalizaba, restándole vigor, originalidad, intención, verdad, al substraernos — además de algunas escenas importantes — el pintoresco y expresivo diálogo que abocetaba los caracteres de los personajes. ¡Vaya uno a juzgar!

En el repertorio de Tairoff inclúyense tres operetas, *Giroflé-Giroflá* y *Día y noche*, de Charles Lecoq, el otrora famoso continuador de los triunfos de Offenbach, y *La ópera de 3 centavos*, de Brecht y Weill.

Fuera enfadoso y prolijo en demasía reseñar los argumentos — muy semejantes, idénticos casi — de las viejas operetas del autor de *La fille de madame Angot* y *Le petit duc*. Son enredos y trapisondas “vaudevillescas”, engaños, artimañas y “quid pro quos”, substitutiones de esposas, amores contrariados, líos a granel y finales bodas a troche y moche.

Al exhumarlas de los polvorientos archivos de “Les Bouffes” parisinos, al podar a su antojo libretos y partituras, Tairoff alega el derecho de buscar en las antiguas obras de teatro aquello que todavía conserva un relativo interés para los públicos actuales, destacándolo en la misma proporción en que cercena el resto. Dos intenciones pueden atribuírsele a Tairoff al ofrecernos las antojadizas y personalísimas interpretaciones de estas piezas de Lecoq. O bien tiende a ridiculizar la opereta con sus estúpidos argumentos y sus acartonados personajes, demostrando su lado falso, ingenuo y pueril; o bien procura restablecer el verdadero y primitivo concepto que inicialmente rigió el género, burlesco, paródico, frívolo, epidérmico. Por ello, tal vez, los gestos y ademanes, las actitudes y desplantes, las vestimentas y las “trucaturas” de los actores nos hacen pensar de inmediato en autómatas y títeres; en “marionetas” de madera y trapo accionadas por un oculto animador. Brillantes pelucas de cartón piedra, cimitarras de palo, sablecitos de hojalata, caballitos de manufactura infantil, sombreros de hechuras inverosímiles, cabezas estilizadas hasta la pesadilla, trajes no muy ricos pero de una fantasía inagotable contribuyen a darle un encanto ingenuo, de caja de juguetes súbita y prodigiosamente puestos en movimiento, para gozar cuyo encanto hay que seguir el consejo benaventino de añiñar el espíritu. Y también es fácil individualizar en ellos, por sus características unilaterales, lisos, rígidos, invariables, aquellos personajes de las farsas italianas: Colombinas, Arlequines, Pierrots, capitanes Spaventa, Polichinelas, Pantalones.

La escenografía es sumaria, sintética — Tairoff tiende a un teatro figurativo, pintoresco, constructivista por los medios más esenciales, simples, eternos, “palpables” — cual la que de chiquillos improvisábamos para nuestros juegos, estableciendo que una mesa era una montaña y tal lado del patio, un mar. Una especie de fondo macizo, corpóreo, de hierro y madera acribillado de aberturas que se abren y cierran oportunamente; una serie de bastidores móviles y plegadizos que avanzan o se arrinconan; escalerillas y escalinatas que cambian de posición y objeto; muebles cuya mano de obra participa de lo primitivo y lo modernísimo, unas telas y la indispen-

sable utilizaría bastan para sugerir e indicar que la acción se desarrolla ante un palacio o en su interior, nte la borda de un barco pirata o en las profundidades de un cafetucho subterráneo. Y el resto color, luz, ritmo, música.

La agrupación y movimiento de las masas corales, igual que la interpretación de cada personaje, son admirables. Tipos cual ese delicioso almirante Matamoros, a cuyo ojo izquierdo se adhiere un catalejo como natural prolongación de un órgano hipertrofiado por el uso continuo que demanda el oficio; cual ese ridículo general Braseiro, cuya cabellera rojiza asemeja su cabeza al casco de un dragón; como Marzuk y Maraschino, Dagamez o el abigarrado y fantasmagórico personaje que trae una carta casi al finalizar la representación de *Día y noche*, resultan hallazgos, creaciones de un “humour”, de una eficacia cómica irresistible.

De los intérpretes principales se destacan Alice Koonen, una excelente actriz dramática cuyo juego escénico nos recuerda el de la alemana Rema Bhau que nos visitó hace poco; Inna Stein, segunda estimable; Natalija Efrom y Eljena Uvarova, características de variados recursos; Helena Spendiarova, Eugenie Folubeeva y Natascha Efrom, tan buenas comediantes como cantantes; Leo Fenín, actor dramático y cómico de sorprendente talento; Nicolás Tschaplygin, Alexander Rumjof y Julio Chmelnitzky, galanes sobrios y siempre atinados; e Ivan Arkadin, Jevghenij Viber y Serg Tichonravoff, discretísimos colaboradores.

\*  
\* \*

De *La ópera de 3 centavos*, de Bert Brecht y Kurt Weill — cuya partitura escuchamos en uno de los conciertos de la Asociación del Profesorado Orquestal —, obra desconcertante pues su alcance satírico resulta difícil de penetrar sin el dominio del idioma en que se expresan los sarcasmos, ironías, paradojas y sutilezas que sin duda contiene, y de la reposición de *Adriana Lecouvreur*, de Scribe, que se nos antoja un desacierto de Tairoff, no nos ocuparemos por razones de espacio. Acaso lo hagamos en el número próximo, conjuntamente con *El negro* (“Todos los hijos de Dios tienen alas”) de O’Neill, *Salomé*, de Wilde, y una *Antígona* (¿modernización de la Sófoles?) que firma Hasenclever, obras que aun no han sido representadas por el elenco.

Para finalizar, formularemos una pregunta: ¿qué causa indujo a Tairoff a excluir del repertorio que nos ofrece — la mitad de sus piezas son mediocres, por no decir inferiores — obras como *Sakuntala*, bello poema del hindú Kalidasa, *El hombre que fué jueves*, tomada de la novela de Chesterton, *El mono velludo*, de O’Neill,

*La anunciación de María*, de Claudel, *Fedra*, de Racine, *Las bodas de Figaro*, de Beaumarchais, o el *Cyrano*, de Rostand.

Tal vez convenga insistir sobre ello, relacionándolo con las líneas generales de la teoría teatral que propugna este discutido pero siempre interesantísimo animador del arte escénico.—*Manuel Castro*.

*Vidas cruzadas*, tres actos, por JACINTO BENAVENTE.

De *Vidas cruzadas* se ha dicho mucho en alabanza de su audacia escénica; alguien ha hablado de "una modernidad pirandelliana" y de que su autor se colocaba, con ella, entre lo más avanzado del teatro contemporáneo. Este repentino cambio de frente del autor de *Los intereses creados* está siendo lo más elogiado, lo que más admira y seduce en la obra que comentamos. En nuestra opinión, el Benavente de ahora no se diferencia en nada del de antes, y la modernidad si no se encuentra en la esencia, es pueril buscarla en pequeños trucos o libertades escénicas que en nada varían lo fundamental del teatro anterior, ni desbaratan o cambian totalmente su técnica.

El teatro avanzado de Benavente se reduce, en *Vidas cruzadas*, a: 1º, una mayor variedad de lugar, lograda con el procedimiento cinematográfico — y antiguo, por otra parte —, de fraccionar los actos de tiempo fijo, en escenas cortas de duración discrecional; 2º, en hacer aparecer en una escena un personaje fantástico, freudiano, que descubre el secreto psicológico de los personajes reales; 3º, en proyectar a escena, con la sala a oscuras, un círculo de luz dentro del cual asoman los personajes la cabeza y cuentan al público cuáles son sus íntimos pensamientos, en un momento en que no es menester ser extremadamente zahorí para dar con ellos. Y nada más. De los dos últimos recursos, que son los que podrían parecer más novedosos, el uno nos recuerda el coro de la tragedia griega, o las explicaciones y sermones de Takeray en *La feria de las vanidades*. En cuanto al último, que en realidad consiste en contar dentro de un chorro de luz las mismas cosas que habitualmente se dicen en escena, que no pasa de ser una simplísima manera de despacharse varios monólogos uno detrás de otro, nos parece completamente sin objeto, fuera de lugar, ajeno a la modalidad substantiva del espectáculo. Por lo demás, la proverbial claridad de este autor para presentarnos exterior e interiormente a sus personajes, la clara, perfecta lógica en que se desarrollan sus comedias, hacen absolutamente innecesarias todas las explicaciones del personaje fantástico y los monólogos introspectivos de los personajes reales.

Cercenando lo antedicho, que en manera alguna es fundamental ni indispensable para la comprensión de la obra, ésta queda siendo, siempre, nada menos que una obra de Benavente, en nada diferente ni mucho menos superior a *Pepa Doncel*, por ejemplo. La trama es

siempre humana, muy humana, los pensamientos son, como siempre, agudos, palpitantes de ternura, de sensatez, de honda comprensión; el diálogo es ágil, bien llevado; la acción de la fábula bien indica el dominio pleno de la técnica — la vieja y aún por mucho tiempo buena técnica — por parte de quien la escribió; y el estilo es el sencillo y flúido estilo bellísimo que siempre hemos admirado en Benavente. ¿Qué más se puede pedir? Bien poca cosa resulta, comparados con estos verdaderos valores fundamentales y necesarios, los fallidos intentos de modernidad, que no aumentan en un solo kilate la estimación crítica que podemos tener de la obra.

Dejemos al maestro haciendo juegos malabares con los nuevos caprichos del gusto; como Anatole France posando para Van Dongen, acaso esta nueva careta histriónica que acaba de estrenar, no sea sino una de sus tantas sonrisas mefistofélicas. . . — *Rafael B. Es-teban*.

*Para tí es el mundo*, farsa cómica en tres actos, por CARLOS ARNICHES.

Entre los autores de la hora presente, en España, Carlos Arniches es uno de los de nuestra predilección. Tiene una larga obra realizada, y valores positivos que la harán duradera. Sus sainetes, sobre todo, son pequeñas joyas de aguda observación, de colorida transcripción del medio pintoresco que se complace en pintar, de fidelidad en la presentación de tipos y caracteres, y, sobre todo, de gracejo insuperable, de vena cómica inagotable. Esta vena cómica, que en Arniches se resuelve, no en argumentos de enredo o de equívocos, sino en donaires y dichos, es lo único que al presente le queda. Y esto es lo que hemos podido comprobar en su última obra: *Para tí es el mundo*.

En *Para tí es el mundo* todo se resiente de amaneramiento, todo es redicho, menos la comicidad del diálogo. No es preciso ver la obra; basta con leerla. El título ya nos está diciendo toda su vieja trama. ¿Para quién ha de ser el mundo, sino para el hijo vago, vano, consentido y dado a malas compañías, de una viuda rica, de de esa clase media que se ha puesto durante muchos años el mantón para ir al mercado? ¿Qué podrá negarle a esa ricura de hijo, esa buena señora que vive embobada con las chulerías del vástago? Los demás personajes se adivinan fácilmente: los amigos calaveras del muchacho, que viven, alentándolo, a sus costillas; el buen amigo de la casa, que conoció al padre del muchacho y por estimación o amor — no se sabe —, a la madre, trata de conducirlo al buen camino reprochándole acerbamente su conducta; la primita de quien el niño se halla enamorado y que — aun queriéndolo en secreto — finge no corresponderle, también para ver si logra encaminarlo y



hacerlo hombre de provecho, lo cual — cuándo no, tratándose de deseo de mujer — se logra plenamente; y, por fin, los padres de la niña, gente zafia y desconfiada, a quienes envalentona su situación de dueños del tesoro de seducción que tiene preso al versátil protagonista de la obra. Y se colma la medida de tanto manido personaje con la presentación de un tal Casiano, que simula ser novio de la muchacha, para encelar al hijo de la viuda y que es quién recibe las bofetadas de éste y hace otras muchas cosas verdaderamente grotescas. Respecto a la acción, no puede ser más simple ni más requetemanida. El caso del niño mimado que tiene el capricho de una mujer que no es de su condición y que siente convertirse este capricho en amor porque aquélla se resiste a entregársele, con lo cual todo se resuelve finalmente en casorio, ha sido tratado mil veces lo menos en todas las literaturas. Ni siquiera puede hablarse de maestría escénica, porque Arniches ni pone cosas nuevas en su obra ni desarrolla su fábula en forma que realmente merezca elogio. La pieza de Arniches nos da la impresión de haber sido calcada sobre la de una de las muchas que por el estilo han escrito él y otros cien autores. Se salva, eso sí, el ingenio fresco y siempre lozano del autor, que en este caso no desmerece a sus anteriores producciones y hasta es posible que supere muchas de ellas. Sus chistes logran hacer pasar un rato agradable y son fácilmente hilarantes y de muy buena ley. Esto es innegable.

Queda por decir que, dentro del género a que pertenece, y pese a todos los defectos ya apuntados, mucho nos placería que nuestros comediógrafos lograran siquiera una aproximación.

Y nada más sobre esta obra. — *Rafael B. Esteban.*

