tomo V

JULIO
1933

DESPLEGADO

CURSOS Y CONFERENCIAS

SUMARIO:

Carlos VEGA — Escala con Semitonos en la Música de lós Antiguos Peruanos.

José GONZALEZ GALE — Las Leyes de la Mortalidad: *Capítulo VII. La revolución industrial y el urbanismo. — La lucha contra la enfermedad en el siglo XIX. — Su influencia sobre la mortalidad. — Aumento de la vida media. — Mortalidad infantil. — La edad límite. — Conclusiones.*

Augusto BUNGE — El Petróleo Argentino y los Trusts Mundiales. *II. El Imperialismo del petróleo en la Argentina.*

Luis REISSIG — Anatole France: *"Vie de Jeanne d'Arc".*

Aníbal PONCE — Diario Intimo de una Adolescente: *III. Narcisismo y coquetería.*

FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS
BIBLIOTECA
BUENOS AIRES

AÑO III
NUM. 1

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

Revista del Colegio Libre de Estudios Superiores

Secretaría: BELGRANO 1732 BUENOS AIRES

DESPLEGADO

ESPASA-CALPE S. A.

ACABA DE PUBLICAR:

López de Vega y su tiempo

Por KARL VOSSLER

La más moderna y completa biografía del Fénix de los ingenios españoles.

Precio ..... $ 8.—

El conflicto del Chaco a la luz de la historia

Por XESUS NIETO PENA y RAMIRO de las MURIAS

Historia documentada, desde los orígenes coloniales, del grave conflicto que preocupa a la América entera

Precio ..... $ 2.50

Mahoma

Por T. ANDRAE

La vida y la fe del profeta del Islam a la luz de los nuevos conocimientos históricos.

Precio ..... $ 4.50

Historia de Europa en el siglo XIX

Por BENEDETTO CROCE

Magnífica síntesis de la historia contemporánea, que es a la vez un profundo estudio filosófico-político de los hombres actuales.

Precio ..... $ 5.—

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

De venta en todas las buenas librerías o en

ESPASA-CALPE S.A.

TACUARI 328 BUENOS AIRES

DESPLEGADO

CURSOS y CONFERENCIAS

AÑO III.—Nº 1
Julio de 1933
Buenos Aires

FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS
BIBLIOTECA
BUENOS AIRES

ESCALAS CON SEMITONOS

EN LA MUSICA DE LOS ANTIGUOS PERUANOS

Por **CARLOS VEGA**

He desarrollado en estas páginas el contenido de las tres últimas clases de mi curso de 1933. Las clases fueron, a su vez, explicación de la memoria que presenté al XXV Congreso Internacional de Americanistas — La Plata, 1932 — cuyas actas acaban de publicarse.

En el primer cuarto de este siglo, al intentarse establecer práctica y especulativamente la escala de que se sirvieron los antiguos peruanos, se produjo una cuestión rica en incidencias. Apoyándose en la gama de numerosos instrumentos y en el análisis de las melodías conservadas por tradición oral, sosteníase por una parte, que los Incas usaron la escala de cinco notas; y por la otra, al mismo tiempo, y con igual apoyo de no menor número de instrumentos antiguos, negábase el empleo de esta escala, o por lo menos su exclusividad, en la música de los Incas. Yo creo — y parecen confirmarlo mis estudios — que siempre se partió de la base falsa de considerar a los Incas como el único pueblo andino al cual podían atribuirse los instrumentos prehispánicos y la música tradicional. No se tuvo en cuenta, como era preciso, que los Incas

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

fueron conquistadores de otros pueblos de alta cultura y que alguno de éstos pudo tener sus instrumentos y música sujetos a un sistema extraño al pentatónico. El no haber sido estimada convenientemente esta posibilidad ha sido causa de que los incaistas sostuvieran con vehemencia excluyente el uso de la escala pentatónica por los Incas, y desestimaran los hechos contradictorios, malamente valorizados por los adversarios. Los argumentos acumulados por los pentatonistas eliminaron por fin la resistencia de los opositores, y este es el momento en que los americanistas tienen por verdad definitivamente adquirida que los Incas usaron la escala pentatónica y que no existieron otros sistemas indígenas en el Perú antiguo.

En el campo científico, los numerosos instrumentos no pentatónicos — a pesar de su formidable poder documental — no se tienen hoy en cuenta. Los campeones del pentatonismo y sus adversarios, en trabajos prolijos, registran esas otras extrañas escalas, que subsisten así, inexplicadas e incomprendidas. Sólo algunos folkloristas sin ilustración técnica permanecen en la duda, y esto porque los estimula en tal posición cierto antiguo trabajo de autor erudito (Ch. Mead), que depuso las armas en posteriores escritos. En el estado actual de las cosas, los investigadores de segunda mano sólo pueden oponerse a la evidencia del culto de la escala pentatónica por falta de información.

Hay, en el Perú antiguo, a pesar de la conformidad de los musicólogos, un recio enigma; y a mí me parece que el presente trabajo puede correr la fortuna de esclarecerlo en parte, gracias a una nueva interpretación de hechos conocidos y a la presentación de hechos no considerados hasta hoy.

Nuestra colaboración establece que, además de una música y su instrumental pentatónico posiblemente incaico, existe en el Perú otro instrumental ni pentatónico ni europeo, perteneciente posiblemente a pueblos anteriores al de los Incas. Y que hay orden en el caos de los instrumentos precolombinos inexplicados.

* * *

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

Las noticias de una gama sin semitonos cultivada en el Perú, empiezan en el primer siglo de la conquista andina. Creo ser el primero en interpretar como indicio en tal sentido

22425

un pasaje del Inca Garcilaso de la Vega que, como se sabe, escribió hacia 1602 sobre recuerdos de su infancia transcurrida en el Perú hasta 1560, y sobre documentos posteriores. Este pasaje fué visto y reproducido por varios autores, pero no comprendido a causa de la presencia de vocablos antiguos de difícil lectura para los que no tenían el castellano por lengua materna, y para los que, teniéndolo, no estaban familiarizados con ellos.

En sus *Comentarios reales* (10, pág. 66), dice el Inca claramente refiriéndose a los Incas: "No supieron echar glosa con puntos diminuidos, todos eran enteros de vn compás." Y Garcilaso no era un profano en música; en la página siguiente escribe a propósito de una canción cuyos versos reproduce: "Holgàra poner también la Tonada en puntos de Canto de Organo, para que se viera lo vno, y lo otro; mas la impertinencia me escusa del trabajo." Y así, porque con tan escaso sentido histórico le pareció al Inca que no pertenecía, quedamos sin tan antiguo y valioso documento. Tenían los musicólogos por primera y más antiguo alusión al sistema sin semitonos, la que en 1843 da Lacroix en *Univers Pittoresque*: "Añadamos que los Peruanos no conocieron los medios tonos" (v. Mme. d'Harcourt, 11 pág. 131).

La existencia de la escala pentatónica era conocida en el siglo XIX. Había sido extraída de las descripciones de los teóricos antiguos, se había localizado viva en diversos pueblos africanos, europeos, asiáticos y oceanidas, y los tratadistas daban ejemplos de sus cinco mados. En 1893 Confort Fillmore (8) la reconoce en la música de los indios norteamericanos y, según Ch. Mead, "se cree conmunmente" que existe en el Perú.

Dejando de lado las alusiones indirectas de Rivero-Tschudi, 1851 (18, pág. 188) y las del traductor inglés de Marcoy, 1875 (15, I. pág. 252), que encuentran la incaica semejante a la música escocesa (pentatónica); prescindiendo de Mead (16, pág. 31) que en 1903 alude a la creencia en el pentatonismo incaico para negarlo, tenemos que llegar al año 1908 para encontrar en *La Música Incaica* de Leandro Alviña (21), la escala precisa de cinco tonos, propia de los peruanos.

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

En el mismo año de 1908, el argentino Juan Alvarez

(1, pág. 47), manifiesta que en el libro *Antigüedades Peruanas* de Rivero-Tschudi se dice que la música peruana debió pertenecer al mismo tipo que ciertas músicas asiáticas a base de escalas pentatónicas. Esta sería una concreta referencia, anterior al trabajo de Alviña; pero yo debo confesar que no he tenido la suerte de encontrar esa afirmación en la obra de Rivero-Tschudi... Alvarez buscó y halló cantos e instrumentos pentatónicos.

En 1910 el fraile agustino Alberto Villalba Muñoz (20), publica la conferencia que dió en la Universidad Mayor de San Marcos (Lima) exponiendo el sistema pentatónico, bien que reducido a sus dos primeros modos. Animó al padre Villalba la idea de relacionar este sistema con el asiático y afirmó que la escala de los peruanos "fué heredada o importada principalmente del Asia". En su trabajo reconoce el autor a Daniel Alomia Robles, el mérito de haber sido el primer descubridor del sistema pentatónico en la música incaica, Sin perjuicio de lo cual cita un párrafo de Charles Mead en que éste dice refiriéndose a los antiguos peruanos: "Se ha creído comúnmente que ellos tenían la escala de cinco tonos..." De lo que resulta que ya en 1903, fecha en que escribe Mead, era cosa muy sabida lo del pentatonismo incaico. Mead, sin embargo, no alude a las publicaciones en que se afirma tal cosa, y yo las ignoro.

El padre Villalba expresa que Robles había reconocido dicha escala ya en 1897; pero tengo para mí que dicho folklorista jamás publicó ni pronunció, antes de 1910, palabra alguna sobre el particular. Lo propio puede decirse de José Castro, quien, según él, y con el mismo misterio que el señor Robles, habría descubierto la escala pentatónica poco antes de ese año. Esta menuda discusión de prioridad es ociosa por indocumentada.

Con todo, la conferencia del agustino tuvo gran resonancia en Sudamerica y sus conclusiones fueron reproducidas por Jorge Cabral, en 1915, por Cortijo Alahija (5), Arturo Capdevila (4) y otros, más tarde. Friedenthal (9), por su cuenta, estableció también esta escala en 1911.

Pero una visión amplia y clara de la cuestión no se da hasta 1920 en que Mme. d'Harcourt inicia la publicación de

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

sus trabajos (1920-1928). Cesa entonces casi totalmente la resistencia. Charles Mead, campeón de la negativa fundada, abandona su posición absóluta en 1924 con estas palabras: "Los Incas usaron la escala pentatónica (17, pág. 347).

* * *

Pero, la oposición al uso exclusivo de la escala pentatónica ¿estaba seriamente fundada? A mí me parece que sí. La fuerza de la negativa reposaba en la observación de que los instrumentos coloniales y precolombinos no daban la serie de cinco notas sino como excepción. De los 26 instrumentos cuya escala aproximada publicó Ch. Mead, la casi totalidad, 22, dan gamas contradictorias e inexplicables, con semitonos, pero prehispánicas, y sólo los cuatro restantes responden a la escala pentatónica (uno defectuoso).

El abandono de la fuerte posición de Ch. Mead sólo puede explicarse por la obscuridad que reina en el planteo de la cuestión. Daniel A. Robles, durante su estada en Nueva York, ejecutó privadamente para Ch. Mead varias obras seguramente pentatónicas, y esto, unido a las publicaciones de Villalba Muñoz y, en definitiva, a las primeras claras exposiciones de Mme. d'Harcourt, le indujo a reconocer con justicia en 1924 la presencia de la escala pentatónica entre los antiguos peruanos, con olvido de la formidable constancia de los instrumentos descriptos por él mismo. La posición lógica, a mi ver, no consistía en negar la escala pentatónica sino en admitir que, además de ella, pudo existir otra escala con semitonos que no ha podido precisarse hasta hoy.

Todo hacía presumir que las expresiones finales de Ch. Mead: "I think we may consider the scale problem solved. The Inca used the pentatonic scale", darían por terminada la cuestión. Pero, no. Quienquiera que se ocupó, así fuera esporádicamente del asunto, tuvo que insistir en el desacuerdo.

Algunos escritores, en particular los peruanos, ignorando el cambio de frente de Ch. Mead, persistieron en la resistencia invocando las mismas razones, que eran ni más ni menos que sus instrumentos. Un ingénuo afán reivindicatorio de la grandeza incaica se vinculaba a la cuestión, puesto que para

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

ellos la ausencia de semitonos propio de la escala pentatónica denunciaba primitivismo y rudeza sensorial (1); cosa inadmisible, según los peruanos, para un pueblo como el de los Incas.

Esa desconformidad con el uso exclusivo de la escala pentatónica por los peruanos, tiene su más reciente y clara representación en el artículo. *¿Fué exclusivamente de cinco sonidos la escala musical de los Incas?*, que publica Tehodoro Valcárcel (19) en la Revista del Museo Nacional, de Lima (Nº 1, 1932). Naturalmente, Valcárcel no resuelve la cuestión; ni siquiera se la plantea en sus términos verdaderos.

Ante el estado actual de las investigaciones etnológicas, sólo cabe preguntar *si todos los pueblos de alta cultura que prosperaron en América precolombina usaron únicamente la escala de cinco notas.* Los hechos parecen indicar que los Incas, pueblo aristocrático y guerrero que sojuzgó a los otros pueblos andinos, difundieron por todo el imperio una música que respondía a la escala de cinco notas; pero ignoramos si los Incas importaron esa escala o si la adoptaron de alguno de los pueblos conquistados oficializando su empleo. Admitiendo que la escala pentatónica es la escala incaica, no hay que olvidar a los pueblos preincaicos, alguno de los cuales pudo tener un sistema no pentatónico de que resultan los instrumentos peruanos con semitonos. No pensar así equivale a pretender que toda la antigüedad peruana es incaica.

* * *

Es conocida la propiedad que los tubos abiertos en un extremo y sin lengüeta, tienen de producir por aumento de la presión del soplo los armónicos superiores impares. El primero es el tercer sonido, la duodécima, esto es, la quinta de la octava superior del sonido fundamental (do^4-sol^5). Para afinar un segundo tubo a la altura de la quinta que se obtiene del primero, basta con cortar el segundo a 2|3 del largo del

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

(1) Lo curioso del caso es que, para el musicólogo moderno, resulta casi lo contrario: las series con semitonos se encuentran entre pueblos de cultura rudimentaria, mientras que las escalas producidas por selección de tonos son conquista erudita de las más altas culturas prehistóricas.

primero. Repitiendo la operación con el segundo se obtiene un tercer tubo a una quinta del segundo, y así se forma una serie de quintas *perfectas* o *sopladas* según cierre la marcha a las 12 o a las 23 quintas (1).

Estos círculoh de quintas engendran varios sistemas muy difundidos en Indochina, Indonesia, China antigua, etc. De tal principio se derivan numerosos procedimientos para realizar la afinación de los instrumentos, cuyas extrañas escalas resultan del transporte de varios sonidos a intervalos de quinta, de modo que queden dentro de los límites de una octava. Son también conocidas las curiosas afinaciones que se obtienen repartiendo la serie obtenida entre dos instrumentos, de modo que para ejecutar una melodía es necesario que se intercalen rápida y oportunamente los sonidos de uno y otro.

Un teórico chino del siglo III antes de Jesucristo, *Liù Poûuêï* (2) explicaba así el procedimiento por el cual obtenían sus series de sonidos. "*Fa* engendra *do*. *Do* engendra *sol*. *Sol* engendra *re*. *Re* engendra *la*. *La* engendra *mi*. *Mi* engendra *fa*$. *Fa*$ engendra *do*$. *Do*$ engendra *sol*$. *Sol*$ engendra *re*$. *Re*$ engendra *la*$." Y es natural que esta última engendra el primer *fa*, con lo que cierra el círculo de 12 quintas, difundido por Pitágoras.

Los grandes imperios americanos precolombinos, descubiertos al finalizar el medioevo, son al fin de cuentas, contemporáneos de los medioevales europeos. Y aunque la imaginación popular de algunos sabios haya rodeado a estos pueblos americanos del prestigio de antigüedades fabulosas, ningún investigador sereno se asombra hoy de hallar en América invenciones de existencia reconocida entre los pueblos de la antigüedad clásica.

El reparto de una gama de sonidos entre dos instrumentos (flautas de Pan), es tan conocido en Indonesia, por ejemplo, como en América. Más curiosa e importante, en cambio,

---

(1) Empezando por *fa*, por ejemplo: *fa-do-sol-re-la-mi-si-fa*$*-do*$, etc., al llegar a la doce quinta hallamos de nuevo el *fa;* pero ateniéndonos al número de vibraciones. este último difiere del primero en 24 cents, una coma pitagórica; ahora prolongando el círculo hasta 23 volvemos a hallar de nuevo la nota inicial, pero tampoco exacta, sino con seis cents de diferencia. Teóricamente se establece el promedio de 702 para el de 12, y 678 para el de 23 quintas y entonces los círculos cierran matemáticamente.

(2) Según Chavannes que tradujo las *Memorias históricas de Se-ma Tsien*. Laloy (14, pág. 45), de quien tomo la referencia, reemplazó los nombres chinos de las notas por los nuestros.

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

ha resultado la comprobación de que también en América se hallan las afinaciones asiáticas y oceánidas que resultan del círculo de quintas o su inversión.

El examen y la medición de las alturas absolutas de algunas flautas de Pan de indígenas del noroeste del Brasil, reveló al eminente musicólogo alemán doctor Erich M. von Hornbostel la existencia en América de un sistema obtenido de un encadenamiento de cuartas (inversión de quintas). La afinación de los tubos se consigue aparejando la altura del primer tubo con la altura de la quinta que se obtiene soplando el segundo, o mejor, cortando el segundo tubo de modo que su quinta sea igual al sonido del primero, prescindiendo de la diferencia de octavas. Pero como el intervalo de cuarta es demasiado amplio, los indios parten exactamente en dos la distancia interponiendo un nuevo tubo entre las cuartas. Así, pues, las cuartas se producen tocando tubo por medio (12).

E. von Hornbostel fué más lejos. Midió una flauta de Pan de arcilla exhumada en Ica (Perú), otra de piedra procedente del Cuzco y una flauta vertical de San Ramón, y comprobó que la serie y además las alturas absolutas de los sonidos coincidían con las del noroeste del Brasil. Dedujo, en consecuencia, que "existe una cohesión estrecha entre los modernos instrumentos de soplo del noroeste brasileño y los instrumentos antiguos peruanos" (12, pág. 390).

Yo creo que el presente trabajo, precisamente realizado sobre los instrumentos del Perú antiguo, no confirma de una manera franca esta última conclusión de E. von Hornbostel, a menos que los hechos que yo presento puedan ser interpretados de otro modo una vez realizada la medición de las alturas absolutas de los instrumentos que yo he utilizado. A mi modo de ver, la infinita variedad de tamaño de los instrumentos y en consecuencia de sus alturas absolutas, es buen argumento en favor del criterio propuesto por von Hornbostel (13), pero su enemigo, en cuanto exige para la comprobación la concordancia de un gran número de instrumentos. Y este no es el caso del Perú. Además la coincidencia de la altura absoluta fundamental puede conducir a la coincidencia de la serie, si ésta deriva de cualquier sistema a base de quintas.

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

Sin embargo, esas investigaciones de E von Hornbostel y

las relaciones que al año siguiente estableció entre las flautas de Pan americanas y las de las islas de Salomón (13), me merecen la mayor consideración y respeto. Estoy muy lejos de acompañar a Charles Mead en la sintética opinión que le merecen tan notables y sólidos trabajos: "I can only see in these figures a very remarkable coincidence" (17, pág. 334).

Pero si las correlaciones de E. von Hornbostel no han sido incondicionalmente aceptadas, en cambio, la realidad de un sistema de alta especulación acústica conservando empíricamente por los indios del noroeste del Brasil, ha sido reconocida y es inobjetable. Hay, pues, en América, afinaciones que resultan de la relación de quintas, tal como en algunos pueblos del antiguo Oriente, además de las pentatónicas.

* * *

En 1931 y 1932, el Museo Nacional de Historia Natural de Buenos Aires me encomendó la realización de sendos viajes de estudios etnográficos al norte argentino, durante los cuales llegué hasta la parte occidental de la frontera argentino-boliviana. En tales oportunidades adquirí para las colecciones del Museo numerosos instrumentos musicales, entre ellos un juego completo de flautas de Pan introducidas por Bolivia a la provincia argentina de Jujuy. Estas flautas, al ser sometidas a estudio, me revelaron una gama aparentemente diatónica europea, pero inexplicable en cuanto se considerara la construcción aislada de los dos instrumentos que, como es sabido y he dicho, necesitan unirse para formar la escala completa.

Aun cuando no tenemos en nuestro gabinete los instrumentos de medición necesarios, notamos, al primer examen, que en estas flautas de Pan, los tubos daban bajo la presión del soplo una quinta armónica que coincidía con la afinación, no del tubo inmediato, sino del siguiente. Este sugestivo hecho me llevó a estudiar con toda detención el problema de la afinación de estas flautas bolivianas.

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

Las alturas absolutas aproximadas fijadas por mí — a falta de aparatos adecuados — por medio de un instrumento temperado, pueden tomarse con toda la reserva que se quiera,

pero estoy seguro que de esa reserva no invalidará mi razonamiento.

Las dos siringas M. B. A. 31-7 y 31-8 (1), que constituyen el par, tienen respectivamente ocho y siete tubos que intercalados dan esta gama:

SOL^5, LAb^5, SIb^5, DO^6, RE^6, MIb^6, FA^6, SOL^6, LAb^6, SIb^6, DO^7, RE^7, MIb^7, FA^7, SOL^7.

Como es de práctica en estos trabajos, señalo con el signo — las notas cuya altura no llega exactamente a la altura escrita y con el signo + las que la sobrepasan; pero en ambos casos la diferencia es inferior a un cuarto de tono, de modo que el sonido real está más cerca de la nota escrita que del semitono vecino. Como esta escritura es tipográficamente engorrosa, en adelante suprimiré esos signos y el número de octava, pues debe entenderse que, de izquierda a derecha, las notas van del grave al agudo sin saltos de octava.

Para la determinación de estas alturas me he servido de un teclado muy aproximadamente afinado a la altura normal (435).

Las dos flautas de Pan del juego cuya serie hemos dado, se llaman popularmente en el norte argentino "primera" y "segunda". Tomemos ahora la "segunda", M. B. A. 31-8, y veamos la relación de sus sonidos:

LA*b*, DO, MI*b*, SOL, SI*b*, RE, FA

Dijimos que la quinta armónica de un tubo coincidía con la afinación, no del vecino sino del siguiente, esto es, que tubo por medio se daban intervalos de quinta. Esto resulta más claro entresacando las notas así:

LA *b* —— MI *b* —— SI *b* —— FA

DO —— SOL —— RE

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

Y queda en evidencia una cadena de quintas (sin fallas) que empieza a intercalarse después del cuarto sonido. Véase

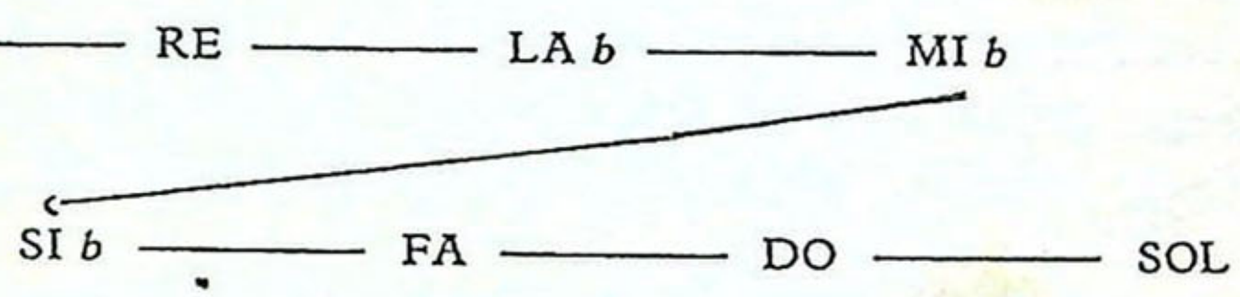
(1) Museo Nacional de Historia Natural de Buenos Aires, año 1931, números 7 y 8.

el salto *fa-do*. Yo me inclino a creer, hasta tanto se proceda a la medición de las alturas absolutas, que estas siringas se afinan cortando el tubo inmediato agudo a la altura de la quinta del inmediato grave, y no éste a la cuarta de aquél.

Vamos ahora a la flauta compañera M. B. A. 31-7, llamada "primera", cuya gama es:

SOL, SI*b*, RE, FA, LA*b*, DO, MI*b*, SOL

Si entresacamos las quintas, como en el caso anterior, de este modo,



y pretendemos explicar la afinación por una cadena regular de quintas, tropezamos con un serio inconveniente: todos los intervalos son de quinta, menos el segundo, pues *re* debe dar su quinta *la* y no *la b* (1). Verdad es que la diferencia es inferior a un medio tono, pero estamos acostumbrados a ver que las oscilaciones de la construcción rara vez alcanzan a tal intervalo. Además, la supuesta falla no se corrije, pues a partir del *la b* la cadena de quintas prosigue regularmente sobre esta nota.

La claridad de nuestra explicación exige que anticipemos aquí comprobaciones que más adelante, en este mismo ensayo, tendrán buen número de hechos en su abono.

La afinación de las siringas resulta de un sistema de siete notas que se obtienen de seis quintas seguidas del círculo pitagórico:

FA — DO — SOL — RE — LA — MI — SI

esto es, las mismas siete notas de la siringa M. B. A. 31-8, si procedemos al transporte.

Ahora bien; este fragmento de círculo completo de 12 ó

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

(1) Un hecho análogo ha sido observado en instrumentos malayos. La explicación que se da consiste en la deficiencia de nuestra solmisación para representar las quintas sopladas, que son más estrechas; las pequeñas diferencias, acumuladas, obligan a escribir una de ellas medio tono más bajo. Sin perjuicio de aceptar el resultado de la medición de las alturas absolutas, me inclino a explicar el detalle de otro modo.

23 quintas, elevado a la categoría de sistema es, a su vez, conclusivo, como demostraremos en seguida. Las quintas interpoladas dentro de los límites de una octava cierran el sistema, y si el instrumento sale de los términos de esa octava, no toma una nueva quinta sino que repite notas de una serie igual yuxtapuesta. Por ejemplo, si la flauta M. B. A. 31-8 necesitara añadir un tubo a su gama, después del *sol* agudo, no afinaría *la* quinta del *re* anterior, sino *la b* nota inicial de la octava, que así, se repite como en nuestro piano.

El lector nos dispensará la confianza de creer que no se trata de abstractas especulaciones de gabinete sino de leyes extraídas de los hechos, como se verá.

Volvamos a la siringa M. B. A. 31-7 y digamos de ella que, si tiene ocho tubos, fatalmente tiene que repetir una nota de la octava normal que sólo tiene siete sonidos:

|| SOL, SI*b*, RE, FA, LA*b*, DO, MI*b* || SOL

Y efectivamente, la nota 8ª ,*sol*, es duplicación de la primera.

Ahora, si la concepción del sistema intercala quintas en los límites de una octava, es porque necesita reducir los intervalos de quinta, que empleados sucesivamente son antimusicales por sabidas razones; pero es evidente que estas quintas, divididas por otras quintas intercaladas, están espaciadas por cuatro y tres semitonos, distancia que también resulta excesiva, como lo demuestra prácticamente la nueva intercalación de los dos instrumentos, de que en definitiva resulta la gama.

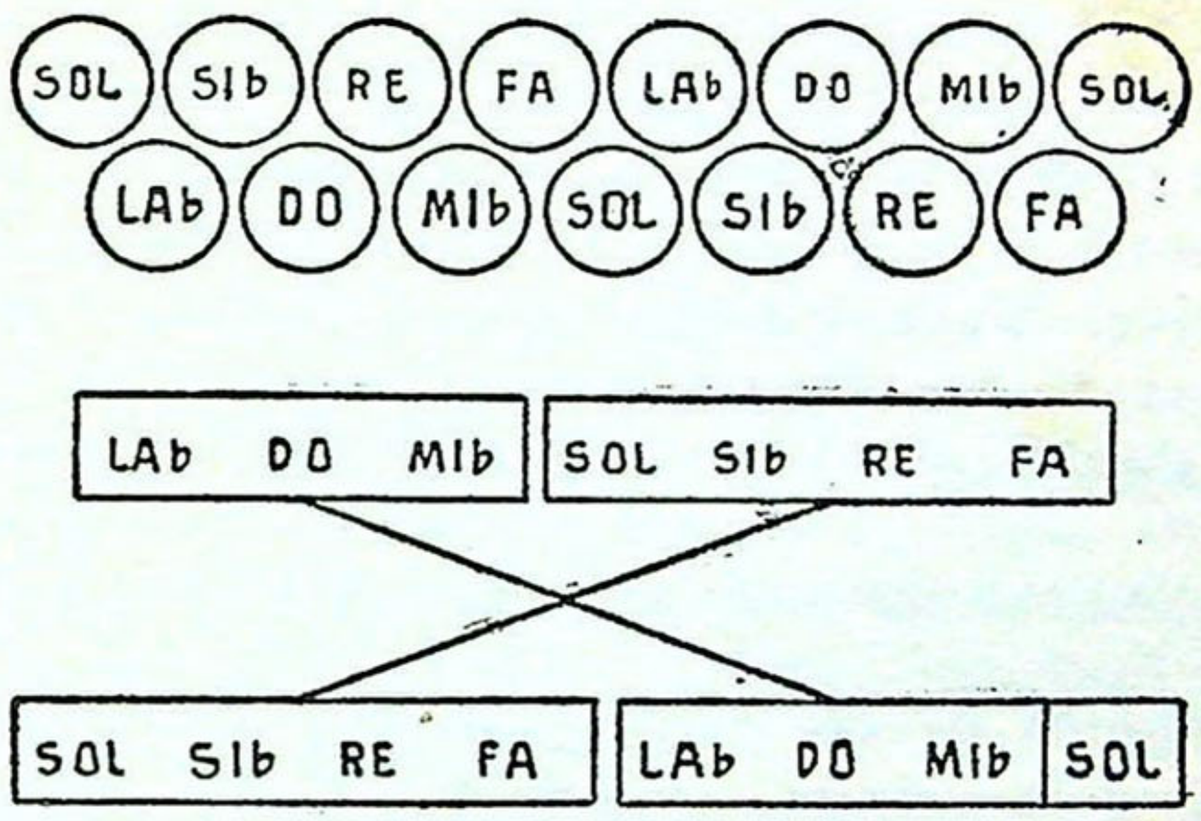
Pero, ¿cómo hacer una nueva intercalación sin acudir a otras notas que las siete de la octava-norma? En efecto, las dos flautas compañeras, 31-7 y 31-8, nos dan siete notas del mismo nombre y sonido, prescindiendo de la diferencia de octavas. Dispongámoslas aquí, una serie sobre otra, en el mismo orden de sucesión que llevan en los instrumentos:

M. B. A. 31-8 = LA*b*, DO, MI*b*, || SOL, SI*b*, RE, FA. ||
M. B. A. 31-7 = ... || SOL, SI*b*, RE, FA, || LA*b*, DO, MI*b* || SOL

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

Y apartando la última nota *sol*, que es inicial de nueva serie, veremos que las tres primeras notas de 31-7 y las tres últimas de 31-8 son iguales.

Y ya podemos decir, en fin, que la afinación de la siringa "primera" 31-7 resulta de una transposición de secciones de la siringa 31-8. En el diagrama siguiente vemos, en primer lugar, los ocho tubos de la siringa "primera" y enseguida los siete de la "segunda"; abajo, los siete de ésta en dos secciones que, al invertir su posición, forman la escala de la "primera", tal como aparece en último término:



Esta inversión de secciones permite obtener una gama con intervalos pequeños, pero rigurosamente fiel al sistema de siete notas seguidas del círculo de quintas. Y explica bien la anomalía de que en la flauta M. B. A. 31-7, la 3ª nota (*re*) y la 5ª (*la b*) no estén a intervalo de quinta.

* * *

Si el sistema teórico que propongo y la afinación basada en él fueran producto de azarosas coincidencias y acomodamiento arbitrario de intervalos en mi exposición, las dificultades para explicar otros instrumentos descritos por autores diversos resultarían insalvables. Es preciso, entonces, que sometamos nuestra escala a pruebas más serias.

En la importante obra *La musique des Incas et ses survivances*, la autora, Mme. d'Harcourt, hace un buen estudio sobre las flautas de Pan de la sierra peruana del sur y Bolivia, y nos ofrece el registro de sus sonidos y distribución de éstos entre las dos siringas del par.

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

Estas flautas son semejantes a las de Jujuy que he estudiado, pero tienen un tubo menos: siete la "primera" y seis la

"segunda". La prestigiosa autora francesa da la afinación de los tubos mediante el nombre de las notas con número de octava, y al explicar la gama resultante dice brevemente: "Les deux rangées de tubes donnent la gamme diatonique majeure" (11, pág. 50).

Esto es relativamente cierto. Juntando dos escalas y empezando por la nota *sol*, se ve que la alternativa de tonos y semitonos coincide con la gama que, por excelencia, llamamos "diatónica mayor": la europea. Sin embargo la autora no afirma que tal ordenamiento de sonidos resulte de un préstamo europeo, y esto nos evita formular los reparos de orden especulativo que sugiere la idea de tal préstamo. La misma división de la escala en dos instrumentos, sistema prehispánico, es harto sugestiva. Vamos mejor directamente a los hechos.

La gama de dos flautas compañeras que da Mme. d'Harcourt, es la siguiente:

FA—SOL—LA—SI *b*—DO—RE—MI *b*—FA—SOL—LA—SI *b*—DO—RE

Extraigamos de esa gama completa los seis sonidos que corresponden a la siringa "segunda" de Mme. d'arcourt:

SOL — SI*b* — RE — FA — LA — DO.

Y procedamos a entresacar las quintas,

(MI *b*) ——— SI *b* ——— FA ——— DO

SOL ——— RE ——— LA

Son seis quintas seguidas que vuelven para intercalarse después de la cuarta nota. Pero el lector advierte con sorpresa la misteriosa aparición de un *mi b* entre paréntesis, que no está en el texto de Mme. d'Harcourt. Esto se explica, comprendiendo que para representar un sistema de siete notas hacen falta siete tubos y esta flauta tiene seis. Comparando esta "segunda" con la "segunda" de Jujuy, M. B. A. 31-8, que tiene un tubo más, se ve que la nota del tubo que falta es la de la quinta inferior (*mi b*). Su presencia en este cuadro es indispensable por lo que se verá al hacer con la flauta "primera" de Mme.

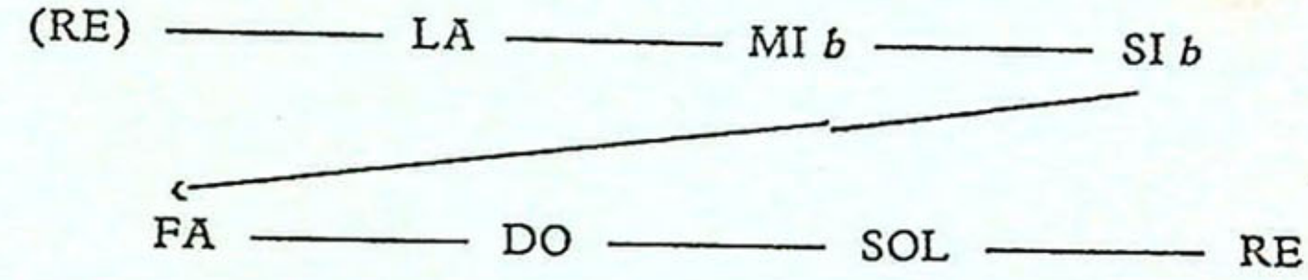
Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

d'Harcourt exactamente lo mismo que hicimos con la "primera" M. B. A. 31-7.

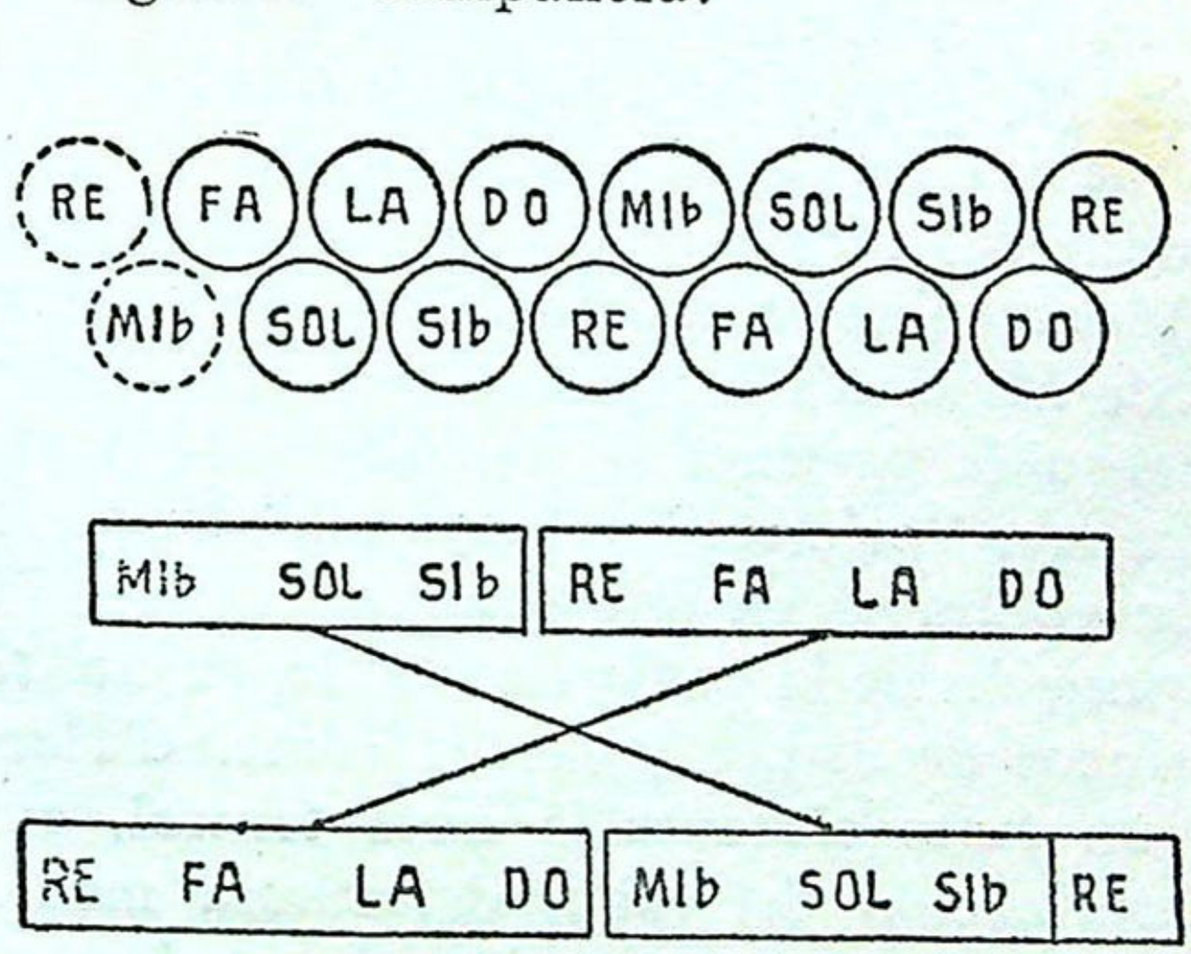
La serie de la "primera" de Mme. d'Harcourt es:

FA — LA — DO — MI*b* — SOL — SI*b* — RE.

Pero esta siringa de Mme. d'Harcourt tiene siete tubos y la del M. B. A. ocho; le falta pues un tubo, que es el inferior. Entresaquemos las quintas poniendo entre paréntesis la nota del tubo que falta (*re*):



Notaremos que el segundo salto no es de quinta (*la-mi b*) exactamente como en la del M. B. A. y, como en el caso de ésta, podemos afirmar que la afinación de la siringa "primera" de Mme. d'Harcourt resulta de una transposición de secciones de la "segunda" compañera:



Y ahora, en la inversión, vemos claramente el papel que desempeña el sonido *mi b* del primer tubo, con línea de puntos añadido a la "segunda", puesto que aparece activo en la segunda sección de la "primera" flauta. Lo propio podemos decir del *re* punteado en la "primera", pues lo explica su pre-

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

sencia en la segunda sección de la "segunda". Esto quiere decir que las siringas que Mme. d'Harcourt ha estudiado como típicas de la sierra del Perú y Bolivia, responden al mismo sistema de afinación que las del Sur de Bolivia y norte argentino que he estudiado yo, pero que ambas compañeras han perdido el tubo inferior con fecha más reciente; por eso tienen 7 y 6 tubos en lugar de 8 y 7 como las del norte argentino.

Sólo falta recordar aquí que Mme. d'Harcourt ha visto también muchas siringas de 8 y 7, pero considerando más usadas las de 7 y 6 hizo su estudio sobre éstas. La falta de los tubos graves le impidió descubrir el sistema de afinación a que, según creo, obedecen.

* * *

Tengo la certeza de que mi tesis puede sobrellevar una nueva prueba más difícil: la de explicar otra descripción de las mismas siringas bolivianas, dada por Chervin. Por otra parte, estoy en la obligación moral de considerarla.

Chervin (6, pág. 176), efectivamente, en un cuestionario que no inspira mayor confianza, ofrecido exclusivamente "pour l'étendue des tons musicaux", da cierta escala de "flute fermée" (!) que coincide exactamente con las flautas panidas de Jujuy y de Mme. d'Harcourt, aunque tiene dos notas más graves. En seguida presenta la notación de las gamas de dos siringas (sicuris), "primera" y "segunda" en pentagramas separados, y luego ambas en uno solo.

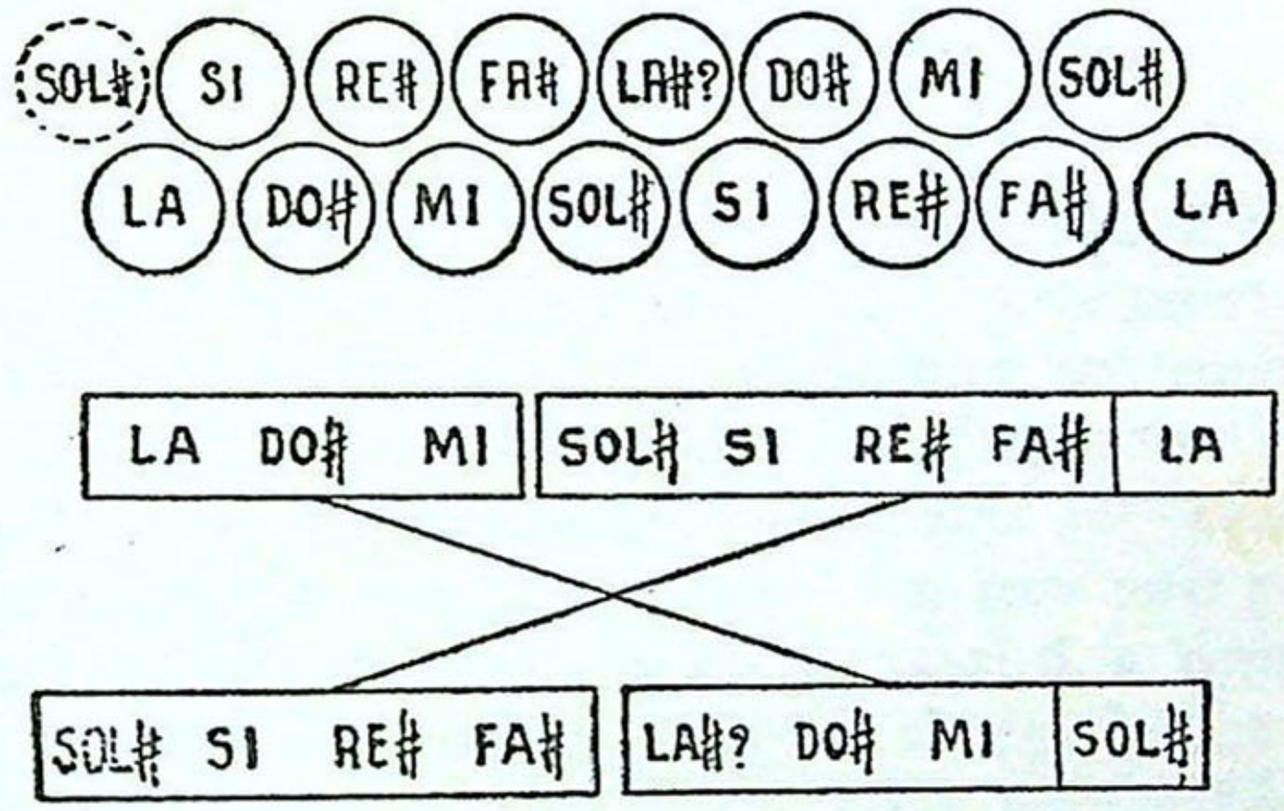
La disposición de la gama resultante, en un *trait d'union* entre las siringas de Jujuy y las de Mme. d'Harcourt; pero se opone a un éxito elegante la nota central, evidentemente falsa por desafinación del tubo, defectuosa medida o errada copia. Esta nota que, según mi tesis, debe ser *la* natural y no *la* sostenido, tiene su octava grave y su octava aguda en *la* natural. La escala-norma se repite íntegra en el mismo instrumento: una vez se presenta de acuerdo a mis proposiciones teóricas; la segunda vez acusa esa diferencia de medio tono, en desacuerdo consigo y conmigo. *La sostenido,* pues, resulta una nota extraña al sistema y a la flauta.

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

Por otra parte, la flauta defectuosa de Chervin tiene exactamente el mismo número y la misma disposición de tubos que la de Mme. d'Harcourt, con la cual discrepa, naturalmente, en el medio tono de la nota central. La compañera no tiene defecto alguno.

La flauta que nosotros llamamos "primera", en el juego de Chervin ha perdido, con respecto a la de Jujuy, el tubo inferior del mismo modo que la de Mme. d'Harcourt; a la inversa, la "segunda" conserva duplicada la octava en la región aguda. Por eso la nomenclatura aparece trastrocada: la "primera" de Chervin es nuestra "segunda"; la otra nuestra "primera".

Véase la característica constelación de las flautas de Chervin en nuestro diagrama teórico:



A consecuencia de la nota falsa, el salto imperfecto de quinta se produce en la quinta siguiente. No puedo detenerme en lo mucho que sugiere este detalle, si se admite que esa nota fué engendrada por la quinta grave.

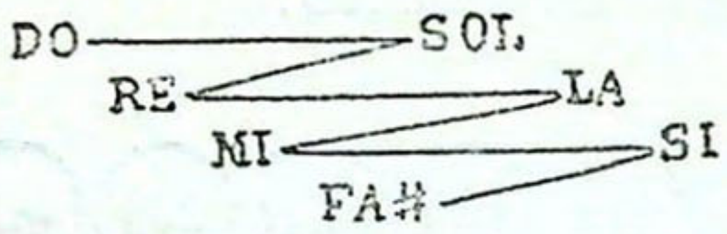
Son siete notas a intervalos de quinta. Cuando la siringa tiene seis tubos le falta una nota, según prueba el hecho de que la nota faltante aparezca en la inversión; cuando tiene siete tubos, ni falta ni sobra sonido, y cuando tiene ocho tubos hay, fatalmente, un sonido duplicado, como lo prueban la "primera" del norte argentino y la "segunda" de Chervin.

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

Las siete notas del sistema que pretendemos hallar en los instrumentos peruanobolivianos, luego de la triple intercala-

ción que hemos visto, están colocadas a diferente distancia, como es lógico. Hay un semitono, igual que en la europea, y por eso se ha dicho que esos instrumentos dan la gama diatónica mayor. Se trata sin embargo, a mi parecer, de una coincidencia resultante de una falta de base absoluta, y sólo puede hacerse la comparación juntando dos series indias para buscar la ubicación de la europea hasta que coincida el semitono.

Siete notas a intervalos de quinta, dondequiera que empiecen, dan el semitono en el cuarto intervalo, mientras la gama europea lo da en el tercero. Partiendo de *do*, como haremos en lo sucesivo para uniformar el procedimiento, la gama se obtiene así:



El *do* agudo, que los europeos colocan al final, no pertenece al sistema sino como nota inicial de una nueva serie.

Si nosotros examinamos la gama de los instrumentos modernos, notaremos que las notas extremas no son, de ninguna manera, las iniciales o terminales de nuestros modos. En los cuadros que van más adelante veremos que no tenemos derecho alguno a buscar en la nota grave de los instrumentos indígenas la inicial de las siete notas.

Consideramos, pues, como nota inicial de una serie cerrada de siete sonidos, la nota en que descansa el primer salto de quinta, cualquiera sea su altura absoluta, puesto que la relación no cambia. Y como tenemos que ponerle algún nombre, llamémosla *do*.

Las flautas de Pan de Mme. d'Harcourt, Chervin y M. B. A. 31-7 y 31-8, se colocan así, frente a la serie-norma:

Instrumentos	si	do	re	mi	fa$	sol	la	si	do	re	mi	fa$	sol	la	si	do
M. B. A. 31-7, 31-8..	●	●	●	●	●	●	●	●	●	●	●	●	●	●	●	●
Mme. d'Harcourt...			●	●	●	●	●	●	●	●	●	●	●	●	●	●
Chervin		●	●	●	●	●	●	●		●	●	●	●	●	●	●

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

Este cuadro reserva una columna a cada semitono dejando en blanco los extraños al sistema para facilitar la comparación. La nota de Chervín que yo creo desafinada se indica con un punto cuadrado.

La gama teórica, obtenida de siete notas a intervalos de quinta, se escribiría así, sobre la altura relativa de *do*:

DO — RE — MI — FA$ — SOL — LA — SI

Y, a mi parecer, esta escala resulta de los instrumentos afinados mediante un proceso de quintas.

* * *

En la colección de instrumentos que traje de Jujuy (norte argentino) para el Museo Nacional de Historia Natural de Buenos Aires, figuran varias kenas de fabricación moderna, cuya afinación conduce a resultados análogos. Es sabido que los musicólogos han renunciado a obtener las alturas absolutas por el número de vibraciones en los instrumentos de tubos con agujeros, debido a que la presión del soplo influye en la altura del sonido. Sin embargo, es usual la descripción de las flautas, mediante el nombre de las notas, con lo que se da una idea muy aproximada de las afinaciones.

Las siete notas de las kenas de Jujuy coinciden con las siete aisladas por mí en las flautas de Pan M. B. A. y en las de Mme. d'Harcourt; pero esta vez la nota inicial es francamente la inferior de la primera quinta (que nombraremos *do*) de modo que la última quinta (*fa*$) está a distancia de cuarta aumentada de la inicial. Este detalle, el semitono en el cuarto intervalo, la distingue netamente de la europea, que lo lleva en el tercer intervalo, como queda dicho.

La kena M. B. A. 31-1 es típica. Se fabrican en Bolivia por millares y figuran en varias colecciones considerada su gama como diatónica mayor europea. Tengo muchas razones para creer que no se ha reparado en que su cuarta nota se inclina francamente hacia el *fa*$, supuesta la básica *do*.

A pesar de la concordancia que pretendo hallar entre las kenas y las flautas de Pan, no es tan claro en aquéllas como en éstas el procedimiento que se sigue para obtener la afinación. Más que al proceso de *quintas sopladas*, las kenas mo-

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

dernas parecen obedecer al principio de la *división por secciones*, igualmente precolombino y conocido en el antiguo Oriente. Ignoro si estas flautas, que aparentemente obedecen al concepto de *distancia*, presentan tal apariencia como resultado indirecto de la afinación por quintas; y aunque este punto merece especial estudio, el hecho es que coinciden con las flautas de Pan en una gama mayor con *fa*$.

* * *

Ahora bien; si los principales instrumentos peruanos actuales presentan esa escala, ¿no es claro que, por consecuencia fatal, debe existir una música que automáticamente responda al mismo sistema de intervalos, aunque sus tópicos melódicos pertenezcan a escuelas posteriores?

El análisis de las melodías tiene que conducir necesariamente al mismo resultado, pero esta vez nos dará la tónica claramente, y esta será la primer nota del círculo de quintas, tal como previmos en capítulos anteriores.

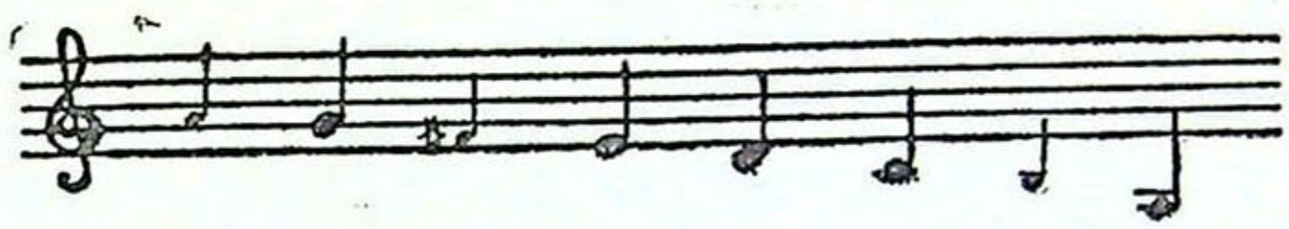
El examinar y clasificar tonalmente las melodías que recogió en el altiplano, Mme. d'Harcourt descubre una escala que llama "mestiza". Según la autora francesa, los indios, al conocer los cantos litúrgicos, habrían sido sorprendidos y seducidos por el nuevo lenguaje musical que se les revelaba. La escala pentatónica "que resumía hasta entonces sus conocimientos musicales" (11, pág. 142), se habría completado de una manera al parecer curiosa, según la autora, pero que reflexionando, parece natural y lógica. Los grados añadidos serían los que los indios encontraron en los modos eclesiásticos, pero los utilizarían de una manera muy especial. Mme. d'Harcourt añade que la gama pentatónica conserva su privilegio, pero a su lado vive la nueva gama nacida de ella "inconscientemente" (11, pág. 142).

¿Y cuál es la gama mestiza? Mme. d'Harcourt la da así:

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

En opinión de la investigadora francesa, esta escala sería

"el viejo *fa*" (11, pág. 143) y la otra, su "relativa" diremos,



sería el "viejo *re*", ambas adoptadas por los indios (11, pág. 144).

Esta fuerte y concreta influencia de dos de los ocho modos eclesiásticos en la música "de los Incas" provoca inmediatamente algunos reparos de orden lógico.

En primer término, llama la atención que el canto gregoriano, ya en plena decadencia, con ritmo, armonía y aun tonalidad, tomados en préstamo de la otra música, a la sazón popular e invasora de los dominios eruditos, se manifestara pura entre los indios con la persistencia indispensable para quebrar una tradición milenaria. Sorprende en seguida que, de los ocho modos gregorianos puros, sólo dos, el de *fa* y el de *re*, tuvieran la exclusividad de la influencia; pero eso es más sorprendente cuando se considera que esos mismos modos eclesiásticos, vivos con el pueblo español por espacio de tantos siglos, no dejaron en España restos mayormente visibles de su influencia.

No veo tampoco en qué consiste el "mestizaje", puesto que las escalas mestizas ofrecidas por Mme. d'Harcourt, son sin añadiduras ni extracciones los modos eclesiásticos de *fa* y *re*.

Se opone, además, a la tesis de Mme. d'Harcourt el hecho indudable de que, a juzgar por todos los indicios, fueron las tonalidades y modos llamados "modernos" los que importó el pueblo español conjuntamente con la poesía popular, y que esa música española del pueblo tuvo, y tiene hasta nuestros días, vida activa al lado de la música pentatónica, con intercambio visible de influencias que no se concretan en tipo alguno de escala.

En mi opinión las dos gamas que Mme. d'Harcourt llama mestizas no parecen resultado de una mezcla de los dos modos pentatónicos principales con el *fa* y el *re* eclesiásticos. Por otra parte, no alcanzo a ver dos gamas, una con cuarta

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

aumentada y otra con sexta mayor, sino una escala única mayor con *fa* sostenido, la que he hallado en los instrumentos. Al analizar las melodías que la erudita autora francesa ofrece como prueba de los modos híbridos *Aa* y *Bb*, yo encuentro un solo y mismo fenómeno tonal en todas ellas: las melodías parece que se producen oscilando entre dos tetracordos que dan sucesivamente la sensación de mayor y menor; cuando esta sensación es de menor la gama es europea, híbrida o B pentatónica, pero cuando impresionan como mayor aparece la cuarta aumentada característica de la escala de siete notas, diatónica americana. Algunas melodías, sin embargo, merecen una explicación que me llevaría muy lejos de mi objeto principal. La escala del *re* eclesiástico que ve Mme. d'Harcourt resultaría, a mi ver, de haberse contado las dos notas inferiores de la escala menor. Confieso, sin embargo, que es muy dudoso este punto.

Hé dicho "cuarta aumentada" aludiendo al *fa*$ sobre la tónica *do*. En realidad, ella es perfectamente natural en esa escala mayor, y para los indígenas suena tan bien como para nosotros el *fa* natural, huelga decirlo.

La escala con *fa*$ tiene una extraordinaria dispersión y se encuentra hoy con perfecta nitidez en las canciones de corte europeo que han debido pasar por el tamiz de los instrumentos indios, hasta cuando la ejecución es puramente vocal.

Si es cierta nuestra tesis, debemos reconocer que Mme. d'Harcourt la presintió al preguntar: "¿Se pueden atribuir estos mestizajes al gusto criollo o a una influencia antigua?" (11, pág. 146).

* * *

Existe, como es sabido, viva actualmente en Perú y Bolivia, una música que obedece a la gama pentatónica; a esa música corresponden los instrumentos en que se ejecuta, también pentatónicos, y una cantidad de instrumentos coloniales y precolombinos dan esa misma escala.

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

Por otra parte, junto a la música e instrumental pentatónicos vivos, existe otra música (adaptada) y sus instrumen-

tos de fabricación moderna que obedecen a una serie de quintas pero que no son pentatónicos. Esta música coincide en número de grados con la europea y sus intervalos se comparan unas veces con el diatónico mayor (*do*), otras veces con el *fa* o el *re* eclesiásticos. Aunque hay elementos técnicos y lógicos para rechazar esa influencia europea, nada más preciso para tratar de ver si — como en el caso pentatónico — existen instrumentos coloniales y aun precolombinos que correspondan a esta escala viva.

Si todos los instrumentos prehispánicos conocidos fueran pentatónicos, la cuestión de la escala sería "problema resuelto", como dijo Ch. Mead. No nos preguntemos una vez más aquí si entre el instrumental museológico antiguo, hay instrumentos que no son pentatónicos, Sabemos que los hay. Ya dijimos en el parágrafo 2º que la oposición a la exclusividad de la escala de cinco notas se fundaba, precisamente, en la existencia de otros instrumentos prehispánicos no pentatónicos. Hay un vacío — excúsesenos la insistencia — hay un vacío lógico que hace, no sólo posible, sino necesaria una nueva interpretación de los hechos. Porque la verdad es que, tomando en conjunto los instrumentos descritos por varios autores, resulta que son pentatónicos menos de la mitad, y que los demás producen numerosas escalas entre las cuales no han podido hallar orden y coherencia los musicólogos de Europa y América.

El investigador moderno tiene a su disposición las escalas de los instrumentos mejicanos, centroamericanos y peruanos antiguos, principalmente en dos publicaciones de este siglo: la de Charles Mead, 1903 (16, págs. 18-19), reimpresa en 1924 (17, págs. 338-339), sobre los ya mencionados 26 instrumentos, y la de Mme. d'Harcourt en su obra capital sobre música peruana (11, *Atlas*, págs. 7-22) de 1925 sobre cerca de un centenar de piezas, modernas inclusive.

Hay además en diversas publicaciones pocos instrumentos más cuya escala ha sido descrita: Wilson, (21, págs. 558-663), Chervin (21, I, 176), Engel, (17, VI) etc.

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

¿Y qué dicen los musicólogos con respecto a la escala de estos instrumentos?

Charles Mead, en 1903, se expresa así:

"Venimos ahora a la muy vejada cuestión, ¿qué escala musical conocieron los antiguos peruanos? En ausencia de alguna música auténtica, nosotros debemos ver sus instrumentos como única fuente de información. Se ha creído comúnmente que ellos emplearon la escala de cinco tonos o pentatónica, tan usada en la música primitiva de varios pueblos. . ."

Y concluye Ch. Mead:

"Algunas de las escalas dadas en esta publicación parecen indicar el uso de esta escala de cinco tonos. Hasta aquí, pocas escalas de instrumentos peruanos han sido publicadas. Cuando un número suficiente haya sido coleccionado, puede ser posible determinar los intervalos de la escala peruana" (16, pág. 31).

Ch. Mead nos dice que algunos, sólo algunos instrumentos parecen pentatónicos. ¿Y de los demás? Nada nos dice de los otros. Son pocos, y además busca "la" escala, esto es, una sola y única escala de los peruanos, equivocado criterio inicial que ha privado de mejor fortuna a muchos investigadores.

Cuando el mismo autor retoma la cuestión en 1924, dice que en el tiempo transcurrido nada se ha prosperado en el conocimiento de la música de los antiguos peruanos, aunque se han colecionado nuevos instrumentos y melodías "un número de las cuales están precisamente en la escala pentatónica" (17, pág. 315). Luego repite, como en 1903, que "Perú es un enigma", según se dice comúnmente, y que lo mismo se puede afirmar de su música (17, pág. 319).

Insiste, por fin, en que "algunas de las escalas dadas. . . parecen indicar el uso de la escala de cinco tonos" y añade: "pero éstas son embarazosas excepciones" (17, pág. 346). Luego, menospreciando estos hechos, cree que debe considerarse resuelto el problema de la escala y afirma, como hemos dicho, que los Incas usaron la escala pentatónica.

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

Mme. d'Harcourt, por su parte, al referirse a esta cuestión en su importante obra *La musique des Incas et ses survivances,* empieza preguntándose:

"¿Se puede, por los instrumentos antiguos, conocer las gamas en uso en la costa o en la sierra peruanas antes de la llegada de los españoles? Sin vacilar,nosotros respondemos, sí. Hemos hecho sonar un *très grand nombre* de flautas derechas o de siringas salidas de las tumbas en buen estado de conservación, y nos hemos podido convencer de que ellas dan en gran proporción una escala de cinco sonidos *a lo sumo* por octava, sin semitonos. Esto no quiere decir que ciertos instrumentos no suministren otros intervalos, sea musicales, sea incoherentes para nuestros oídos europeos; pero poco importa, pues en la gran mayoría de casos, el deseo de establecer una escala pentatónica es manifiesto. Ello hace insistir sobre este punto, pues los autores, analizando en las colecciones de museo las escalas de los instrumentos que se encuentran reunidos, han llegado a conclusiones, si no opuestas, al menos bastante alejadas de las nuestras. Así, sobre las veintiseis flautas derechas de las que Ch. Mead da las gamas, apenas existen cinco o seis instrumentos de escala pentatónica bien neta" (11. pág. 46).

Si leemos con atención las partes de la obra que Mme. d'Harcourt dedica al problema de las escalas, notaremos una insistente y única preocupación en demostrar que la escala de cinco notas se empleó y emplea en el Perú. Su tesis, sostenida con gran erudición y vehemencia, ha triunfado ampliamente; pero también Mme. d'Harcourt, apegada a la idea dominante de reconocer una escala única entre los antiguos peruanos, ha restado importancia a los hechos que se le oponían. Así nos dirá luego:

"Entre los Kechua, la escala pentatónica parece haber sido la única, al menos en nuestro dominio de observación" (11, pág. 132).

Las ya célebres veintiseis flautas de Ch. Mead, entre las cuales sólo hay cuatro pentatónicas, preocuparán sin embargo a Mme. d'Harcourt y la obligarán a decir algo para restar eficacia a su imponente y frío testimonio:

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

"De las veintiseis flautas estudiadas por Ch. Mead, vein-

tidós son de hueso y parecen de las más rudimentarias, y nosotros nos adscribimos a la opinión de von Hornbostel para decir que es entre ellas donde se encuentran las escalas más incoherentes y que deben a menudo no responder a las intenciones del constructor. No hay, pues, lugar a sorprenderse desmedidamente de lo que revela el análisis de sus escalas".

Otras consideraciones agrega la distinguida autora, siempre tratando de afianzar la existencia de la escala pentatónica y de excluir otras posibilidades. Luego añade:

"Nosotros nos contentaremos con oponer al cuadro de Ch. Mead las escalas de los instrumentos reproducidos en el curso de este estudio y que no han sido en absoluto seleccionadas con el fin de hacer aparecer los intervalos de la escala pentatónica" (11, pág. 47).

Después de estudiar las flautas verticales Mme. d'Harcourt insistirá en que la mayoría de las que ha hecho sonar dan la escala de cinco notas, y nos dirá concretamente en la página 132 que:

"La escala empleada por los indios antes de la llegada de Pizarro, y que corresponde, como hemos dicho, a la extraída de un gran número de siringas y flautas derechas antiguas, se compone de una serie de cinco sonidos por octava. . .".

Aparte de Ch. Mead y de Mme. d'Harcourt, los autores que han considerado la cuestión música o instrumentos más o menos rápidamente, se han limitado a dar sonidos de éstos sin abrir opinión sobre la gama normal.

Erich von Hornbostel (12, pás. 378-391), en el estudio que ya hemos mencionado al hablar de la existencia en América de afinaciones instrumentales resultantes de altas especulaciones acústicas, intenta extender hasta el Perú antiguo el sistema del ciclo de cuartas que halló entre los indígenas del Brasil. En este trabajo opera solamente sobre tres instrumentos peruanos antiguos y eso es un inconveniente. Ensayo tan precioso y admirable me merece todo respeto, pero no puedo sino repetir aquí que mis conclusiones parecen no confirmar,

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

por ahora, las del musicólogo alemán en cuanto a los instrumentos peruanos en general.

En resumen, los investigadores, están de acuerdo en que hay cierta cantidad de instrumentos del Perú prehispánico que no producen sonidos correspondientes a la escala de cinco notas. Han intentado descubrir el sistema a que obedece la afinación de estos misteriosos instrumentos y al no hallar coherencia entre ellos los han abandonado alegando, principalmente defectuosa construcción.

Sin embargo, una vez admitido el uso de la escala pentatónica, de acuerdo con Mme. d'Harcourt, el investigador se resiste a creer que pueblos de Perú y Méjico antiguos hayan construído tal cantidad de hermosos instrumentos sin sujeción a orden alguno. En las descripciones dícese con frecuencia que el estado de conservación de muchos es excelente; y así, causa extrañeza que los investigadores atribuyan a defectos de construcción tan gran cantidad de instrumentos no pentatónicos.

Hay pues un enigma en la música de los antiguos peruanos. Y el musicólogo puede preguntarse con razón, si esos instrumentos cuya escala nadie ha sabido explicar sino como errores, no tendrán alguna analogía con los que sobreviven hasta nuestros días afinados por quintas intercaladas y con más de cinco notas. En todo caso está obligado a ver si no existe orden en el caos.

* * *

Nuestro ensayo tiene efecto sobre 76 instrumentos de todas las regiones andinas americanas de alta cultura, prehispánicos, coloniales y modernos. Son casi los únicos que hemos podido reunir para esta noticia y sus escalas han sido descritas por varios autores en la siguiente proporción:

	Instrumentos
Mme. d'Harcourt (11, II, págs. 7-22)	5
Mme. d'Harcourt (11, I, pág. 50)	42
Charles Mead (17, págs. 338-339)	1
Charles Mead (17, pág..342)	26
Th. Wilson (21, págs. 577, 614, 623)	1
Museo Nacional de Historia Natural de Buenos Aires, Cat. 31-7, 31-8 (par) y 31-1	4
	2

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

Mme. d'Harcourt ha descrito cerca de un centenar de instrumentos. De éstos no he podido utilizar: 40 que dan sólo uno, dos o tres notas; 2 siringas con agujeros laterales y 9 que la autora describe con las palabras "escala diatónica", insuficientes para este caso. Excluyo, además, el XVII-3, por dudoso. De los 42 útiles restantes no he seleccionado; figuran en mis cuadros inclusive los que van contra mi tesis. Lo mismo puedo recir de los 26 de Mead; todos están en los cuadros.

Con el objeto de reforzar mis conclusiones y de explicar su alcance, he considerado cuatro instrumentos de los pocos utilizables cuya escala da Th. Wilson. Algunos de los que no he aprovechado producen todos los semitonos y otros se oponen al orden propuesto aquí. Los he excluído con el propósito de volver sobre ellos y sobre otros con más detención.

Las piezas M. B. A. han sido adquiridas por mi en el norte argentino. Ellas constituyen la base y punto de partida de este ensayo. A quien desee hacer deducciones sobre la proporción de instrumentos que figuran en mis cuadros, debo recordarle que tanto las piezas M. B. A. como la siringa D'H. (pág. 50), son instrumentos "tipo"; hoy se fabrican en Perú y Bolivia por millares.

* * *

Antes de intentar la explicación de los instrumentos americanos antiguos no pentatónicos, es necesario que veamos *cómo responden a la serie teórica de cinco notas los instrumentos pentatónicos mismos.*

Interesa recordar, no al musicólogo sino al lector, que la escala pentatónica resulta de una serie de quintas sucesivas, proyectadas partiendo de una nota que los teóricos llaman convencionalmente unas veces *fa* y otras *sol,* con idéntico resultado

FA DO SOL RE LA = DO — RE — — FA — SOL — LA

SOL RE LA MI SI = RE — MI — — SOL — LA — SI

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

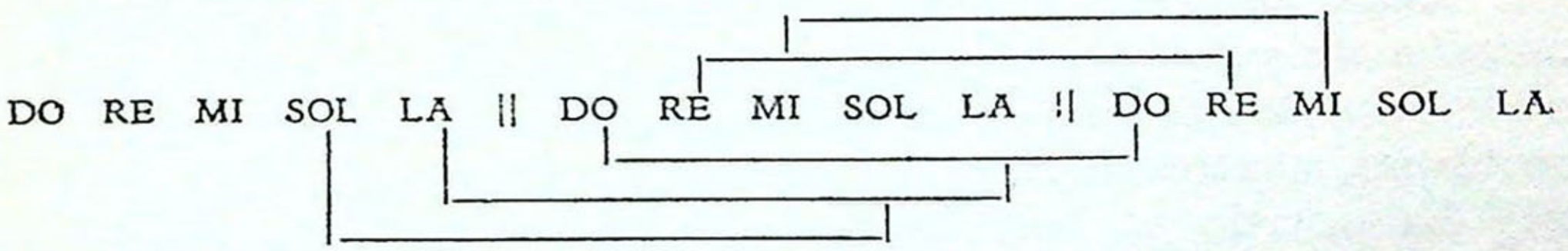
esto es, con la tercera menor en el segundo intervalo.

Esta escala es empleada en sus diversas modalidades, según la nota que la melodía tenga por tónica. En América la

serie se emplea, en la mayoría de los casos, sobre el modo que tiene la tercera menor en el primer salto, o sobre el que la tiene en el tercero. Este último nos da la relación más cómoda y lógica para el estudio de los instrumentos americanos. Llamando convencionalmente *do* a la nota inicial, tenemos la siguiente serie pentatónica:

DO RE MI SOL LA

Toda nota de melodía o instrumento que exceda de sus términos cae en los grados de una nueva serie idéntica yuxtapuesta bajo la nota grave o sobre la nota aguda. Así, cada una de las notas puede iniciar un modo, como he dicho, contando con la extensión que resulta de la yuxtaposición de series idénticas:



Si hacemos un cuadro encabezado por tres iguales, destinando una columna vertical a cada semitono temperado y dejando en blanco tantas columnas como semitonos haya entre uno y otro sonido, tendremos una expresiva representación gráfica de la forma en que responden a la serie pentatónica teórica los instrumentos descritos por Mme. d'Harcourt y Ch. Mead. Para esto prescindiremos de las alturas absolutas, y señalaremos con un punto en las columnas los sonidos que da el instrumento indicado al margen. (Véase la lámina I).

Observando el cuadro A, notamos que de los 43 instrumentos de Mme. d'Harcourt, sólo 26 caben en él como pentatónicos perfectos. Tres más, en el cuadro A*a*, dan completa la serie de cinco notas pero no concuerdan en algunos sonidos del registro grave o agudo; y los dos últimos, números 34 y 35, son dudosos pues se ajustan en cuatro o cinco notas y fallan en una o dos.

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

Vemos también que de los 27 de Ch. Mead, sólo 3 son pentatónicos netos.

Las conclusiones que nos proponemos formular, y que constituyen el único objeto de este cuadro, son:

a) No existe la altura básica absoluta. El nombre de las notas, o su número de vibraciones, es indiferente; la serie es relativa y cualquier nota de las cinco puede iniciar la gama.

b) Los instrumentos no siempre dan la serie continuada y completa de la gama teórica. Los números 7, 10 y 20 (1) carecen de una nota intermedia. Si bien los cinco grados de la escala central se encuentran en casi todos los casos, apenas toca el instrumento la serie inmediata, grave o aguda, faltan grados frecuentemente.

c) El número de sonidos que dan los instrumentos es variable. No hemos considerado aquí los de uno, dos, tres y cuatro sonidos, porque carecen de eficacia para nuestra demostración. Las flautas utilizadas dan de 5 a 8 notas y las siringas hasta 13. (Una, la Nº 20, da 4).

Debe notarse, además, que en mis cuadros no he hecho cuestión de procedencia. Aunque mi intención es la de esclarecer los sistemas de los antiguos peruanos he incluído piezas mejicanas, centroamericanas, etc. Mme. d'Harcourt (11, pág. 64) ha notado ya que cierto instrumento mejicano descrito por Engel da la gama pentatónica, y aunque presume que en Méjico se empleó esta escala, se abstiene con justa cautela de afirmarlo en espera de nuevos hechos. Yo debo llamar la atención sobre la circunstancia de que otros instrumentos de Mme. d'Harcourt, procedentes de Méjico, dan esta misma gama: los números 19 y 20 (de mi cuadro A) este último dudoso. Obsérvese el defectuoso número A*a* 35 y compárese con el número 34. Se hallarán también cómodos en mi cuadro de pentatónicos, varios instrumentos de Centro América y Colombia. Cobra fuerzas, pues la idea de que la escala de cinco notas fué conocida en toda la zona de las altas culturas.

Hablar de "modos" de una escala, tratándose de instrumentos, sólo puede admitirse en ciertos casos y de una manera relativa. Sin embargo, cuando la práctica de los pueblos limita el uso a uno o dos principalmente, la agrupación de los in-

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

(1) Lo mismo que éste se porta el número 22, pero es de Ch. Mead y no sabemos si falta el agujero en el instrumento o falta la nota en la descripción.

Nº	Instrumento	DO	RE	MI	SOL	LA	DO	RE	MI	SOL	LA	DO	RE	MI	SOL	Especie . Region
1	D'H. XX. 2						●	●	●		●	●		●	●	Siringa, Pachacamac.
2	D'H. XXIII, 6						●	●	●	●	●	●		●		Flauta, Huarmey.
3	D'H. XXIII, 7						●	●	●	●	●					Flauta, Cajamarquilla.
4	D'H. XXIII, 10						●	●	●	●	●	●				Flauta, Chancay.
5	D'H. XXIV, 5						●	●	●	●	●	●				Flauta, Cajamarquilla.
6	D'H. XXIV, 9						●	●	●	●	●					Flauta, Ica.
7	D'H. XXIV, 13						●	●	●		●	●				Flauta, Huacho.
8	D'H. XXIV, 14						●	●	●	●	●					Flauta, Huacho.
9	Ch. M. 618						●	●	●	●	●					Flauta, Perú.
10	D'H. XVII, 4						●		●	●	●	●				Siringa, Nazca.
11	D'H. XXIII, 2					●	●	●	●	●	●	●		●		Flauta, Ica.
12	D'H. XXIII, 3					●	●	●	●	●	●	●	●			Flauta, Huacho.
13	D'H. XXIII, 5					●	●	●	●	●	●	●	●			Flauta, Jauja?
14	D'H. XXIII, 11					●	●	●	●	●						Flauta, Chancay
15	D'H. XXIV, 15					●	●	●	●	●						Flauta, Nazca.
16	D'H. XXVII, 6					●	●	●	●	●	●					Flauta, Lago Titicaca.
17	D'H. XXIII, 14					●	●	●	●	●	●	●	●			Flauta, Nazca.
18	D'H. XXII, 2				●	●	●	●	●	●	●	●				Siringa, Titicaca.
19	D'H. XXVI, 4				●	●	●	●	●							Flauta, México.
20	D'H. XXVI. 5				●	●	●		●							Flauta, México.
21	Ch. M. 7949				●	●	●	●	●							Flauta, Perú.
22	Ch. M. 7948				●	●	●		●	●						Flauta, Perú.
23	D'H. XXIII, 12				●	●	●	●	●	●						Flauta, Perú.
24	D'H. XXXI, 6			●	●	●	●	●								Ocarina, Colombia.
25	D'H. XXXI, 7			●	●	●	●	●								Ocarina, Costa Rica.
26	D'H. XXXI, 5			●	●	●	●	●								Ocarina, Costa Rica.
27	D'H. XXIII, 15			●		●	●	●	●	●	●					Flauta, Nazca.
28	D'H. XVI, 2			●		●	●	●	●	●	●	●	●	●		Siringa, Nazca.
29	D'H. XX, 1		●		●	●	●	●	●							Siringa, Ancón.

A. Instrumentos pentatónicos

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

tervalos de una cantidad de instrumentos permite sospechar que se construyen de acuerdo al uso.

En el cuadro que ofrecemos se nota el predominio de los instrumentos que sirven para los modos A y B (clasificación d'Harcourt), en concordancia con lo que revela el análisis de las melodías peruanas modernas. El modo C cuenta con algunos representantes, y al modo D corresponden con precisión tres ocarinas de Costa Rica y Colombia. Como curiosidad, señalo el hecho de que, en general, las melodías del modo D descienden a su tónica sin tocar el segundo grado, y coincidiendo, los únicos dos instrumentos peruanos de ese modo, carecen de segundo grado. El modo E, que según el análisis de las melodías, no se usa en el Perú, no tiene más que un representante, el A 29, y es dudoso por defectivo.

Insisto en que no es propio hablar de modos de los instrumentos. Me limito a señalar su coincidencia con las melodías, pues los instrumentos son amplificados mediante el salto de octava, muy en uso.

Retengamos las normas que hemos dado en este parágrafo sobre la conducta de los instrumentos ante la gama teórica que informa su indiscutido sistema, y sin olvidar las consideraciones precedentes, veamos si es posible sujetar los otros instrumentos antiguos no explicados hasta hoy a un nuevo sistema teórico.

* * *

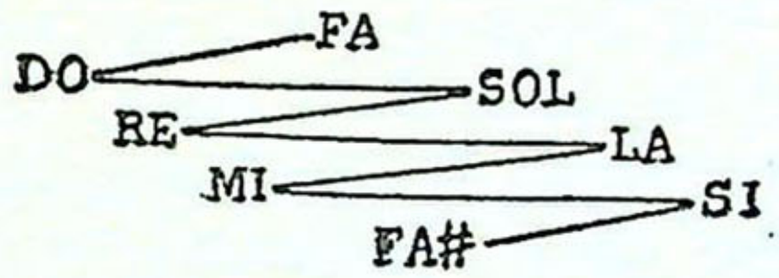
Los resultados que he obtenido al analizar las escalas de los instrumentos coloniales y precolombinos inexplicados, pertenecientes a las altas culturas andinas, se deben a que he admitido en principio la idea de que sus aparentemente caprichosas afinaciones responden al proceso generador de quintas que tantos sistemas ha originado y distribuído por la tierra. No puedo yo precisar, por falta de elementos, la naturaleza de esas quintas; me sirvo de los nombres de notas de nuestro sistema temperado, a los cuales se aproximan los sonidos de los instrumentos estudiados por diversos autores y por mí.

El orden que yo pretendo ver en el conjunto de instrumentos con semitonos, no es sin embargo constante. En otros términos, no hallo en todos una sola y única escala, sino por lo menos dos series regulares y una tercera que participa de los

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

caracteres de ambas. Para explicar estos diversos "modos" por un solo amplio principio, tenemos que recurrir a una hipótesis teórica cuya función única es la de facilitar nuestra explicación.

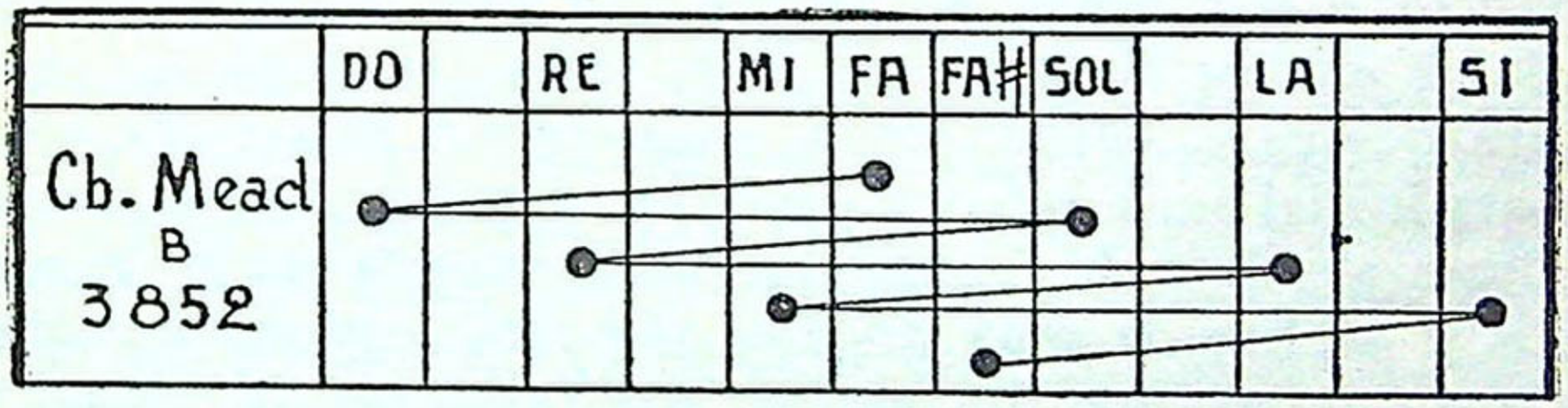
Si en lugar de las cuatro marchas de quinta con que se satisface la escala pentatónica, proyectamos siete, obtendremos, una vez ordenadas las notas en el espacio de una octava, la siguiente escala que llamaremos "octofónica":



La gama resultante será, pues:

DO, RE, MI, FA, FA$, SOL, LA, SI

Tomemos ahora el instrumento B. 3852 de Ch. Mead y dispongamos sus notas en un cuadro dividido en doce columnas correspondientes a igual número de semitonos, así:



Como los puntos negros representan las notas que da esta flauta, parece claro que la afinación obedece a una sucesión de siete quintas.

Ahora se me preguntará por qué llamo yo "teórica" a esa escala octofónica, siendo que este instrumento la representa de manera "real". A eso contesto que la sencillez y elegancia con que B. 3852 ha respondido — tan satisfactoria y convincente como se quiera — es excepcional. Es única, y por eso mismo despierta dudas.

Si los demás instrumentos presentaran sucesiones tan claras y perfectas como la de B. 3852, hace muchos años que se hubiese descubierto el secreto de su afinación. Pero las cosas

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

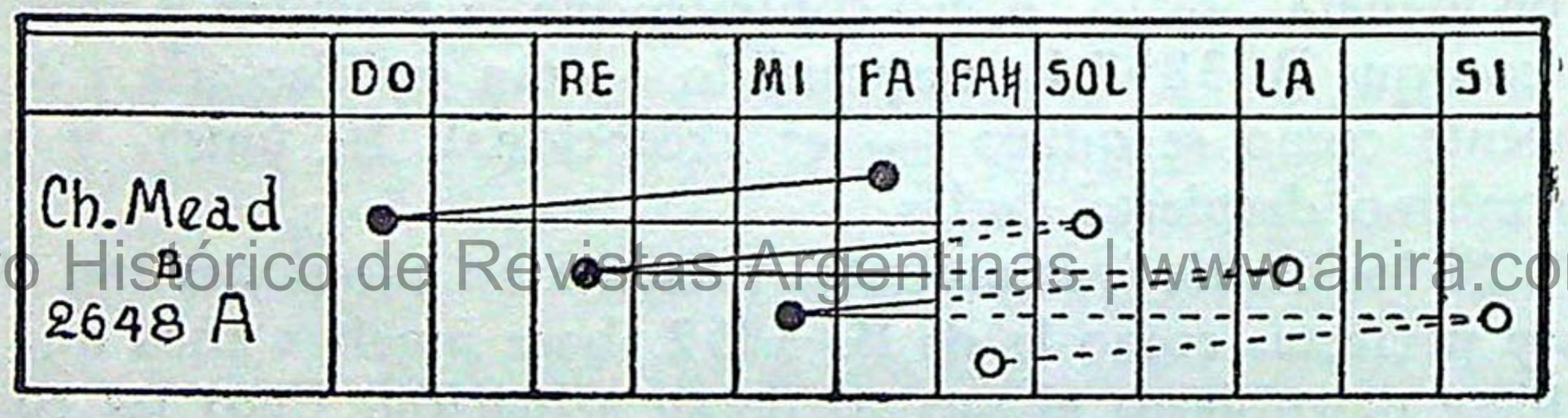
estaban dispuestas de modo que el enigma no podía develarse sino al cabo de pausadas y laboriosas tentativas.

Al detallar el comportamiento de los pentatónicos, hemos visto que los instrumentos tienen diverso número de agujeros, es decir de sonidos. En los que estudiamos ahora ocurre lo mismo. Aquí es necesario recordar que Ch. Mead nos advierte que, a veces, las escalas no son completas, aunque no nos dice cuáles son los sonidos que faltan. También en los de Mme. d'Harcourt hay algunas notas que no suenen, pero sabemos cuáles son en el orden de la gama. Tenemos, así, en las descripciones, instrumentos de 4 a 9 sonidos, y las flautas de Pan modernas tienen 13 y 15 (juntas las dos del juego).

Estamos, pues, en presencia de un material descrito en forma no del todo precisa, a pesar de lo cual me atrevo a proseguir la explicación, convencido de que mis conclusiones no pueden ser seriamente modificadas por las alteraciones que resulten de una revisación más prolija.

Reanudemos nuestra labor con este razonamiento: si mi escala hipotética tiene ocho sonidos, los instrumentos que sólo producen 4 ó 5 notas no podrán dar sino una parte de esa escala. Y esta parte puede no ser la misma en todos los casos, puesto que en el cuadro de las pentatónicas hemos visto que la nota inicial suele ser cualquiera de la gama. Además, como la altura absoluta de los instrumentos depende de las dimensiones y los hay de muy diversos tamaños, estamos autorizados para transportar las gamas, naturalmente sin alterar la relación de los intervalos. Y llamaremos *Do* a la nota inicial, existente o presunta.

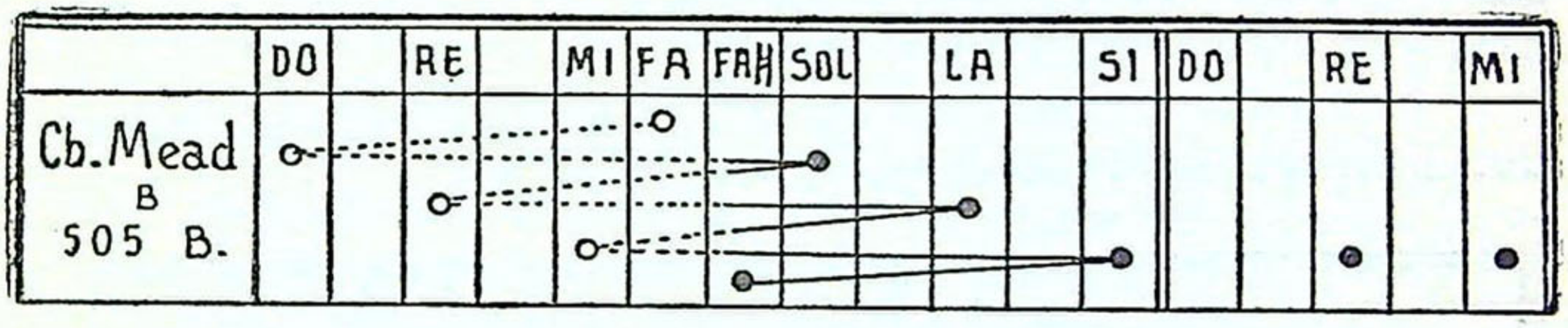
Veamos, pues, el instrumento B. 2648 A de Ch. Mead y apliquemos sus cuatro notas a nuestra serie básica octofónica:



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

Las líneas cortadas marcan el enlace de las notas existentes con las que faltan en el instrumento (o en la descripción); así, por las líneas firmes y puntos negros podemos ver que el instrumento en cuestión nos da media escala perfecta de la gama octofónica.

Y si, a la inversa, queremos ver exacta la mitad superior de la misma escala, recurramos al Ch. Mead 505 B, de eficaz presencia:



Pero este ejemplar nos da, además, dos notas agudas aisladas, de la misma gama. Tal anomalía aparente ha sido una de las causas de la incoherencia denunciada. Sin embargo, por ilógico que sea, el hecho no es raro y ha sido bien observado por Hornbostel (13, pág. 605) en otros instrumentos. Estas dos notas pertenecen a la serie yuxtapuesta aguda, y no son continuas, como suele verse en el cuadro de las pentatónicas y se verá en el de las octofónicas. Otro instrumento, el Ch. Mead B. 3846 es oportunamente ilustrativo en este punto: da las cinco notas superiores de la gama y luego, aisladas en la serie aguda, *mi* y *sol*.

Al formar el cuadro de las pentatónicas pudimos observar que, a veces, los grados de la escala no se presentan continuos, es decir, que faltan notas intermedias.

En un trabajo prolijo e inteligente, como es el de Mme. d'Harcourt, el estudioso puede saber las notas que faltan y por qué faltan. Los sonidos extremos no figuran, en general, porque los tubos no suenan o suenan indeterminadamente; dentro de la gama faltan por la misma razón de mal estado, o *porque el instrumento no tiene el tubo o agujero correspondiente*. Esto es lo que importa recordar.

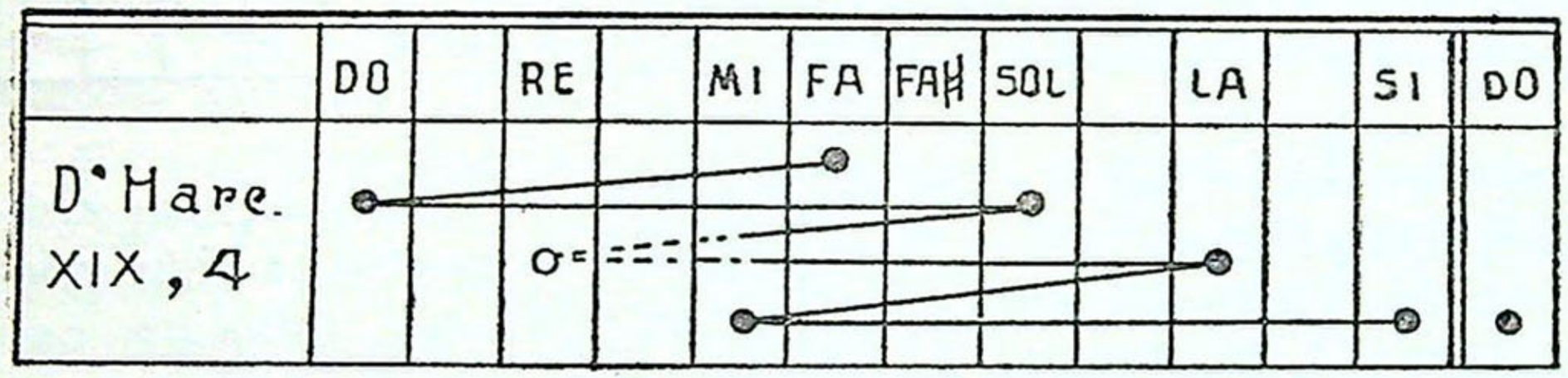
Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

En la colección de Ch. Mead ocurre lo mismo pero no puede conocerse el detalle por ser deficiente la descripción. Al-

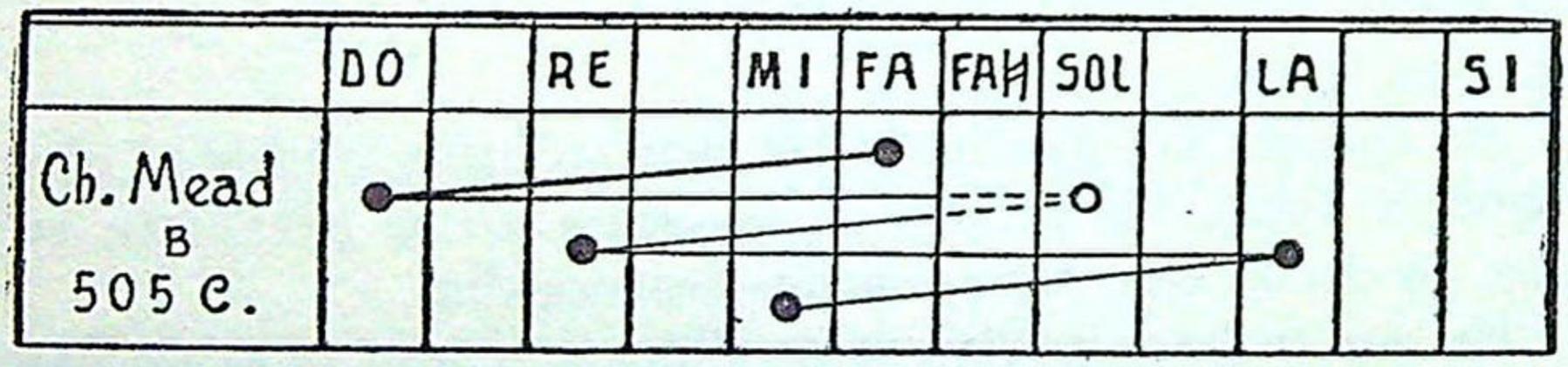
go podemos aproximarnos contando los agujeros del grabado que aparece en la lámina IX, pero unas veces el instrumento presenta el reverso con un solo agujero; otras no se pueden distinguir los agujeros que han sido obturados, o de tres agujeros que la flauta tiene a la vista resultan seis sonidos, caso de la número 11. Tenemos, pues, que conformarnos con la expresa declaración del autor: "Considerando la edad y las condiciones de estas flautas, excusado es decir que en algunos casos las escalas dadas aquí son incompletas" (17, pág. 337).

Concluiremos, pues, en que, ya porque naturalmente no existen en el instrumento, ya porque no pudieron anotarse, faltan grados intermedios y extremos en las colecciones que estudio.

Con estos antecedentes no debe sorprendernos la ilustrativa conducta del instrumento D'H. XIX, 4:



El diagrama precedente nos muestra la ausencia de nota intermedia del tetracordo inferior; veamos, a la inversa, en el Ch. Mead B. 505 C cómo falta nota intermedia del superior:



Si realmente estas notas no existen en los instrumentos como lo demuestran las cuidadosas descripciones de Mme. d'Harcourt, tenemos que convencernos, aunque nos cueste, de que la ley es esa. Ignoramos con qué elementos sonoros quedaba satisfecha la necesidad de los indígenas; pero si remotí-

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

simamente uno o más sistemas fundados en el principio generador de las quintas influyó en la afinación de sus instrumentos, parece claro que la práctica posterior no insistió en las escalas completas.

A veces, dos o más instrumentos coinciden en una misma serie defectiva, pero el escaso número de piezas, no permite la ratificación de los casos individuales que hemos presentado en este capítulo. Mayor fuerza demostrativa tiene el cuadro general B. El musicólogo atento puede observar cómo unos instrumentos incompletos explican el defecto de otros y cómo del apoyo y correspondencia recíprocos se desprende una clara sensación de orden.

Con los 76 instrumentos de las altas culturas andinas hemos formado dos cuadros principales y tres complementarios:

A. Instrumentos pentatónicos, lámina I.

A*a*. Instrumentos pentatónicos defectuosos, lámina III, primer cuadro.

B. Instrumentos con semitonos, lámina II.

B*b*. Instrumentos con semitonos, al parecer pertenecientes al sistema B, pero defectuosos, lámina III, 2º.

C. Instrumentos sin semitonos, extraños al orden de los pentatónicos, lámina III, 3º.

Los del primer grupo, pentatónicos, han sido reconocidos por varios autores y especialmente por Mme. d'Harcourt; los del segundo grupo no habían sido ordenados y explicados hasta ahora; los del cuadro C son seis instrumentos sin semitonos que he arreglado de manera imprecisa y cuya explicación sería aventurada tratándose de tan corto número de piezas; los del cuadro A*a*. y B*b*. presentan varios instrumentos cuya ubicación en los cuadros A. y B. no puede hacerse con franqueza debido a que tienen una o dos notas extrañas a los respectivos órdenes teóricos.

Estas notas se indican en los cuadros con puntos cuadrados.

Naturalmente, el cuadro B. concentra el interés del autor y constituye uno de los objetivos de este ensayo.

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

Hasta hoy se atribuía a los instrumentos de las altas culturas andinas un orden único: el pentatónico. La insistencia en que la mayor parte de los instrumentos andinos responde a

este sistema no tiene confirmación en la estadística, por lo menos cuando se trata de instrumentos precolombianos (1); la afirmación complementaria de que la gran cantidad de instrumentos no pentatónicos resulta de una construcción defectuosa, es ilógica.

Nuestra tesis, al admitir la existencia de una escala con semitonos en la música de las altas culturas andinas, armoniza mejor con los hechos y con la lógica. Ahora, de 76 instrumentos tenemos 29 pentatónicos y 28 "octofónicos"; 6 inclasificables y un margen de fallas muy proporcionado apreciable en 6 pentatónicos y 7 "octofónicos" defectuosos.

Es verdad que en estos cómputos entran algunos instrumentos modernos, una trompeta de caracol (!) y hasta uno de los indios Kiowa (cuyas notas "forzadas" no he tenido en cuenta) como elemento comparativo; pero esto no modifica las proporciones en el conjunto.

Yo creo que la simple vista del cuadro B, integrado por instrumentos con semitonos, basta para alejar la idea de incoherencia dominante hasta hoy. Si en lugar de fundar mi base teórica en siete quintas hubiera tomado las doce del círculo pitagórico, tendría a mi disposición todos los semitonos, y el acomodo de los sonidos instrumentales a tal gama cromática no tendría más valor que el de un pasatiempo infantil. Pero al tomar sólo ocho sonidos del círculo me faltan cuatro, que son (relativamente) *do*$, *re*$, *sol*$, y *la*$. Pues bien; por sobre la falta de una completa correspondencia de las diversas gamas en el cuadro B, debe impresionar el hecho de que los instrumentos dan relaciones de intervalos que evitan sistemáticamente esos cuatro sonidos que no pertenecen a nuestra fórmula teórica. Las excepciones, en número discreto y concordante con el de las pentatónicas, muy lejos de oponerse, demuestran que el nuevo sistema no es complaciente con toda clase de relaciones de intervalos. Es fácil calcular matemáticamente el número de las que no pueden ser admitidas en el cuadro.

---

(1) Mme. d'Harcourt tiene razón al hablar de una mayoría de pentatónicos si se atiene a los instrumentos descritos por ella; entre sus instrumentos precolombinos sólo hay seis "octofónicos". En cambio la colección de Ch. Mead establece lo contrario; sobre un número semejante de precolombinos sólo 4 son petatónicos. Uniendo las dos colecciones, la proporción se nivela. Conviene, sin embargo, no olvidar los nueve que Mme. d'Harcourt describe con las palabras "escala diatónica".

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

Nº	Instrumento	LA	SI	DO	RE	MI	FA	FA♯	SOL	LA	SI	DO	RE	MI	FA	FA♯	SOL	LA	SI	Especie . Región
1	Ch. M. 3852			●	●	●	●	●	●	●	●									Flauta, Perú.
2	Ch. M. 2648 A			●	●	●	●													Flauta, Perú.
3	Ch. M. VII, 2 p. 342			●	●	●	●					●								Trompeta caracol, Perú.
4	Ch. M. 503 C			●	●	●	●			●										Flauta, Perú.
5	Ch. M. 750			●	●	●	●		●											Flauta, Perú.
6	W. fig. 215 p. 577			●	●	●	●		●	●	●	●								Indios Kiowa, U. S. A.
7	D'H. XIX, 4			●		●	●		●	●	●	●								Siringa, Nazca.
8	W. 28954 p. 614			●		●	●		●	●										Flauta (?), Las Canas.
9	Ch. M. 2648 B			●		●	●		●											Flauta, Perú.
10	D'H. XXVI, 14				●	●	●		●	●										Flauta, México.
11	D'H. XXVI, 2				●	●	●			●			●							Flauta, México.
12	D'H. XXVI, 6					●	●		●	●		●								Flauta, México.
13	D'H. XXIV, 2			●		●			●		●	●								Flauta, Perú.
14	M. B. A. 31-7, 31-8		●	●	●	●		●	●	●	●	●	●	●		●	●	●	●	Siringa moderna, Bolivia.
15	D'H. t. I p. 50				●	●		●	●	●	●	●	●	●		●	●	●	●	Siringa moderna, Perú-Bolivia.
16	M. B. A. 31-1			●	●	●		●	●	●	●									Flauta moderna, Bolivia.
17	Ch. M. 8138			●	●	●		●	●	●		●	●	●						Flauta, Perú.
18	Ch. M. 4929				●	●		●	●	●		●								Flauta, Perú.
19	W. fig. 275 p. 623					●		●	●	●	●	●	●	●						Flageolet, Costa Rica.
20	Ch. M. 505 A					●		●		●	●	●								Flauta, Perú.
21	Ch. M. 3509							●	●	●		●	●							Flauta, Perú.
22	Ch. M. 505 B							●	●	●	●		●	●						Flauta, Perú.
23	Ch. M. 3848				●	●	●	●		●			●							Flauta, Perú.
24	Ch. M. 619					●	●	●		●			●							Flauta, Perú.
25	W 28957 p. 614			●	●	●	●	●												Flageolet, Costa Rica.
26	Ch. M. 3846						●	●	●	●	●			●			●			Flauta, Perú.
27	D'H. XIX, 6	●		●	●		●	●		●										Siringa, Perú.
28	Ch. M. 7955			●	●		●	●		●										Flauta, Perú.

B. Instrumentos con semitonos.

Comprendo muy bien que entre las series de los instrumentos B, puede haber algunas que se encuentran en esa categoría, precisamente a causa de un sonido defectuoso. Una medición más prolija puede restar alguno, pero no la mayoría.

Admitido, como sugestiva norma, que los instrumentos "octofónicos" eluden los cuatro semitonos extraños, detengámonos ahora a ver la forma en que frecuentan los ocho sonidos de la escala tipo.

Ocho notas del círculo de quintas producen, el intercalarse, cuatro sonidos a distancia de semitono en la región central: *mi-fa-fa$-sol*. Hemos visto que hay un solo instrumento que presenta los cuatro, el B. 3852. Esto no debe desalentarnos del todo; la observación atenta de los otros instrumentos nos hará pensar en que no está tan solo.

Dijimos que el orden que pretendemos hallar no es constante o único. El nudo de la cuestión está, precisamente en esos semitonos centrales. Si ellos, todos juntos en una gama, eran o no apetecibles para los indígenas es cosa que no podemos decir; el hecho es que los demás instrumentos se agrupan y ordenan según escojan tres de las cuatro notas centrales, las dos superiores, o las dos inferiores. El cuadro B aparece, pues, dividido en tres grupos. Nada sé decir en cuanto al tercer grupo; con respecto a los que conservan el semitono *mi-fa* o el semitono *fa$-sol*, se me ocurre pensar en la pérdida de la última nota del último salto (*si-fa$*) y en la pérdida de la primer nota del primer salto (*fa-do*) respectivamente. Falta así, en unos el *fa$* y en otros el *fa*.

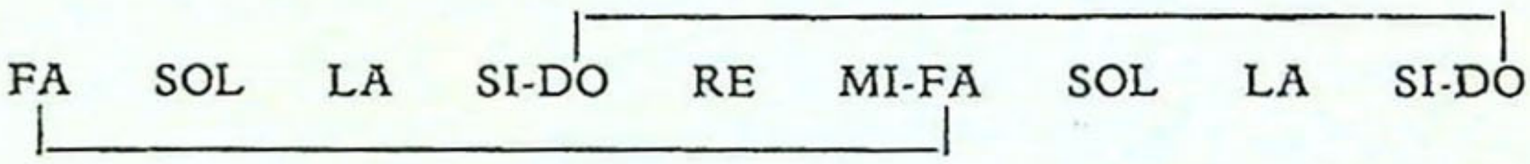
El diagrama del instrumento Ch. Mead B. 2648 que hemos presentado antes ilustra sobre la ausencia de la nota del último salto; y el del B. 505 B, que también hemos visto, muestra la falta del primero. Pero éstos dan sólo media gama completa lo cual atenúa su energía de ejemplo. Mejor es ver la gama, con ausencia de *fa* natural, en las siringas modernas M. B. A. 31-7 y 31-8 y en las de Mme. d'Harcourt p. 50; y aún más eficaz en la flauta precolombina Ch. Mead B. 8138 a pesar de su leve defecto.

Y en cuanto a las gamas sin *fa$*, sirven varios precolombinos, por ejemplo el d'H. XIX,4, cuyo diagrama dimos.

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

Esto dicen los hechos, verdad que con bastante timidez. Por eso omito un capítulo de correlaciones con el antiguo Oriente.

Es claro que la existencia de una gama igual que la diatónica mayor europea independiente de otra que presenta la cuarta aumentada (*fa*$) puede discutirse acudiendo al expediente teórico de que ambas son modos de una misma serie, así:



en que la segunda sería una especie de plagal de la primera. Sin embargo, sea escala autónoma, sea simple "modo", hay instrumentos que se deciden francamente por una o por otra y aunque llamemos *fa* en vez de *do* a la nota inicial, siempre tendremos el semitono entre las notas cuarta y quinta, como en la música tradicional llamada mestiza. Véase el instrumento Ch. M. 8138 B número 17 del cuadro B.

Además, el hecho de que algunos instrumentos presenten las cuatro o tres de las notas centrales, no se aviene con la teoría de dos modos. Se me puede objetar que hay desafinación en una de las tres notas (*fa*$ en vez de *sol* en los instrumentos B. 23, 24 y 25); no tengo espacio para comentar las infinitas posibilidades que resultarían de presuntas desafinaciones, pero contesto que, aun en el caso, quedaría la escala con semitonos. En cambio, si se me adujera una desafinación de semitono en las notas centrales de los números 27 y 28, aceptaría de muy buen grado que, por su extraña posición en mi cuadro (con su *fa* y *fa*$), se trata de pentatónicos defectuosos. Y estos sí serían los que no habrían respondido a la intención del constructor; para eso es necesario que el semitono se halle entre terceras seguidas de segundas mayores, como en esos dos únicos casos.

Los instrumentos con semitonos del cuadro B*b*. (defectuosos), por su parte, no dan de ningún modo sensación de caos; muy al contrario, se vé, a pesar de la nota discordante, que concuerdan perfectamente con algunos del cuadro B. El ejemplo más típico lo da el B*b*. 35; reproduce gran parte de

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

la gama del B. 22 y sólo desafina en las notas agudas. B*b*. 30 y 31 concuerdan con B. 23 y 25, y hasta el mismo B*b*. 34 que parece tan arbitrario, con sólo corregir su nota inferior medio tono coincidiría acabadamente con B. 23.

Es que una cosa es tomar las alturas cuando se conoce el sistema, y otra hacerlo cuando se ignora. Mme. d'Harcourt resuelve toda pequeña diferencia inclinándose hacia la próxima nota del orden pentatónico, y está bien hecho. Con 5 ó 6 notas de ese orden hay derecho a presumir un nuevo intervalo pentatónico. Basta con dejar constancia, como lo hace Mme. d'Harcourt en los instrumentos XXIV 5, XXIV 9, XXIV 13, etc., añadiendo "alto", "bajo", "dudoso". Ahora en un sistema con semitonos y desconocido, la decisión por uno u otro semitono puede falsear la gama verdadera. Ch. Mead confiesa que en ciertos casos hay diferencias de un cuarto de tono entre la altura notada y la que dió el instrumento.

Estaría en América, pues, antes del descubrimiento, la escala que llamamos diatónica mayor europea, y habría venido del viejo mundo, como la pentatónica. Por razones obvias no puede asegurarse la existencia de vestigios tradicionales de la correspondiente música. Al lado de esa escala con cuarta justa, parece definirse otra escala o modo con cuarta aumentada; con esta coinciden — dependientes o no — los instrumentos indígenas modernos y una música tradicional que obligatoriamente les responde. Indudablemente, el vínculo es débil. Espero que los musicólogos europeos y americanos, reuniendo mayor número de ejemplares, permitan que nos cercioremos con mayor certeza.

No deseo sugerir la unidad sistemática de estas escalas. Debemos creer, hasta nuevo aviso, que antes de los Incas llegaron al Perú varias olas de pueblos y que cada uno de ellos pudo usar una "manera" del fecundo círculo de quintas, sin que esto impida admitir que un solo pueblo haya usado más de un sistema. Los mismos Incas pudieron haber continuado una tradición anterior en la fabricación de instrumentos con semitonos, aunque prácticamente no utilizaran sino los cinco sonidos de la pentatónica. En los "octofónicos" modernos se ejecutan corrientemente las melodías pentatónicas. Pero esto es un simple examen de posibilidades.

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

Nº	Instrumento	DO		RE		MI			SOL		LA			DO		RE		MI			SOL		LA			DO		RE		MI			SOL		Clase. Region. Material.
30	D'H. XVI, 1			●					●					●		●		●			●		●			●		●	■	●		■	●		Siringa, Nazca, Arcilla.
31	D'H. XVII, 1				■			■			●			●		●		●			●		●			●			■						Siringa, Nazca, Arcilla.
32	D'H. XVII, 2				■			■			●			●		●		●			●		●			●			■						Siringa, Nazca, Arcilla.
33	Ch. M. 7934																	●			●		●			●			■						Flauta, Perú, Caña.
34	D'H. XXIII, 1							■			●			●		●		●			●				■										Flauta, Ica, Caña.
35	D'H. XXVI, 3													●		●		●			●				■										Flauta, México, Arcilla.

Aa. Instrumentos pentatónicos defectuosos

Nº	Instrumento	DO		RE		MI	FA	FA♯	SOL		LA		SI	DO		RE		MI	FA	FA♯	SOL		LA		SI	DO		RE		MI				Clase. Region. Material.
29	D'H. XXVI, 1					●	●			■			●	●																				Flauta, México, Arcilla.
30	Ch. M. 8139	●		●		●	●	●		■				●		●																		Flauta, Perú, Caña.
31	Ch. M. 7931	●		●		●	●	●		■																								Flauta, Perú, Hueso.
32	Ch. M. 7945	●		●		●			●	■			●																					Flauta, Perú, Hueso.
33	Ch. M. 8013	●		●		●				■																								Flauta?, Perú, Calabaza.
34	Ch. M. 382					●	●	●	●			■																							Flauta, Perú, Hueso.
35	Ch. M. 3847							●	●		●		●			●			●			■												Flauta, Perú, Hueso.

Bb. Instrumentos con semitonos ¿defectuosos?

Nº	Instrumento	LA			DO		RE		MI		FA♯			LA		SI	DO		RE		MI		FA♯			LA			Clase. Region. Material.
1	Ch. M. 7944						●		●		●			●			●												Flauta, Perú, Hueso.
2	Ch. M. 7946						●		●		●			●			●												Flauta, Perú, Hueso.
3	D'H. XIX, 1						●		●		●			●			●				●		●			●			Siringa. Perú, Arcilla.
4	D'H. XIX, 2										●			●			●				●								Siringa, Perú, Arcilla.
5	D'H. XXIV, 8	●			●				●		●			●															Flauta, Perú, Arcilla.
6	D'H. XX, 3	●			●		●		●		●			●		■		■											Siringa, Perú, Caña.

C. Instrumentos sin semitonos

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

Si aceptamos que los Incas importaron o adoptaron la escala de cinco notas, debemos creer que las escalas indígenas con semitonos pertenecieron a pueblos anteriores al de los Incas. Para más exactas inferencias habría que conocer la procedencia precisa de los instrumentos y esto no es posible por falta del dato en la colección de Ch. Mead.

Dijimos antes que en el cuadro de las pentatónicas se ubican seguramente instrumentos que proceden de México y Centro América. Pues bien, interesa mucho observar que en el de los instrumentos "octofónicos" ocurre lo mismo. Sea cual sea la procedencia, tratándose de las zonas de alta cultura, todos los instrumentos responden a mi clasificación. Y aunque los mexicanos y centroamericanos no son tantos que consientan una afirmación seria, creo que debe pensarse formalmente en la identidad de los sistemas musicales americanos en toda la región de las altas culturas, desde México hasta Bolivia, aunque en los diversos puntos el florecimiento pueda no haber sido simultáneo.

* * *

Nuestro trabajo, en conclusión, propone a la crítica cuestiones que concurren, estrechamente vinculadas, a robustecer la tesis capital de que, además del sistema pentatónico, existió en América, antes de los Incas, otro sistema musical con semitonos. Esas cuestiones son:

1ª La explicación de la afinación de las flautas de Pan de Jujuy (norte argentino) por el ciclo de quintas, de que resulta una escala de siete grados con la cuarta aumentada. El reconocimiento de esa afinación en las flautas de Pan y verticales de la sierra peruana y Bolivia.

2ª El rechazo de la influencia eclesiástica con sus tonos de *fa* y *re*, en la música indígena, y la atribución de la gama con cuarta aumentada obtenida del análisis de las melodías, a la influencia automática de los instrumentos de afinación prehispánica conservada tradicionalmente.

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

3ª Examen de los instrumentos precolombinos inexplicados; establecimiento de un orden que los agrupa de tres "maneras", una de las cuales coincidiría con la gama viva de las

melodías y con los instrumentos modernos, y otra con la diatónica mayor europea.

Nada me queda sino esperar que los musicólogos recojan esta contribución y que con mayor número de instrumentos confirmen — si es el caso — la tesis presentada y avancen en la explicación cuanto no he podido hacer yo con un material tan escaso y (por varias explicables razones) descrito deficientemente.

Tengo la certeza de que la cuestión de las escalas aborígenes de la región andina ha quedado abierta de nuevo.

PUBLICACIONES CITADAS

1. ALVAREZ, JUAN, *Orígenes da la música Argentina*, Rosario, 1908.
2. ALVIÑA, LEANDO, *La Música Incaica*, Cuzco, 1908.
3. CABRAL, JORGE, *La Música Incaica*. Conferencia leída en el Colegio Nacional de la Universidad, en *Anales de la Facultad de Derecho y Ciencias Sociales*, V, 3ª parte, 581, Buenos Aires, 1915.
4. CAPDEVILA, ARTURO, *Los Hijos del Sol*, Buenos Aires, 1924.
5. CORTIJO ALAHIJA, *La Música popular y los músicos célebres de la América Latina*, Barcelona, 1918?
6. CHERVIN, Dr. ARTHUR, *Anthropologie Bolivienne*, París, 1908.
7. ENGEL, CARL, *Musical Instruments*, in *South Kensington Museum Art Handbooks* Nº 5, 1875.
8. FILLMORE COMFORT, JOHN, *Structural peculiarities of the music* (Complemento de *A studi of Omaha indian Music, by Alice C. Fletcher*), en *Archaeological and Ethnological papers of the Peabody Museum*, I, Nº 5, Cambridge, Mass., June, 1893.
9. FRIEDENTHAL, ALBERT, *Stimmen der Völker in Liedern, Tanzen un Charakterstücken*, Cuaderno Nº 3, Berlín, 1911.
10. GARCILASO, DE LA VEGA, *Primera parte de los Comentarios Reales*, Ed., Madrid, 1723.
11. HARCOURT, R. et M. d', *La Musique des Incas et ses survivances*. Texto y láminas (2 vol.), París, 1925.
12. HORNBOSTEL, Dr. ERICH M. von, *Ueber einige Panpfeifen aus Nordwestbrasilien*, en Dr. THEODOR KOCH-GRÜNBERG, *Zwei Jahre unter den Indianern*. II, 379-391, Berlin, 1910.
13. HORNBOSTEL, Dr. ERICH M. von, *Ueber ein akustisches Kriterium für Kulturzusammenhänge*, in *Zeisschrift für Ethnologie*, XXXXIII, 601-615, Berlín, 1911.
14. LALOY, LOUIS, *La Musique Chinoise*. Colec. Les musiciens celèbres, París, s. f.
15. MARCOY, PAUL, *Travels in South America*. Versión inglesa de Elihu Rich, London. 1875.
16. MEAD, CHARLES W., *The musical instruments of the Incas*, in *Supplement to the American Museun Journal*, III, Nº 4, July, 1903 New York, 1903.
17. MEAD, CHARLES W., *The musical instruments of the Incas*, in *Anthropological Papers of the American Museum of Natural History*, XV, par. III, New York, 1924.
18. RIVERO (MARIANO EDUARDO DE) y TSCHUDI (JUAN DIEGO DE), *Antigüedades Peruanas*, Viena, 1851.
19. VALCARCEL, THEODORO, *¿Fué exclusivamente de 5 sonidos la escalā musical de los Incas?*, en *Revista del Museo Nacional*, Lima-Perú, Nº 1, 1932.
20. VILLALBA, MUÑOZ (A.) y BARREDA y LAOS (F.) Conferencia Literario-Musical, Lima, 1910.
21. WILSON, THOMAS, *Prehistoric Art; or the origin of art as manifested in woks prehistoric man*, in *Annual report of the Smithsonian Institution for the year ending June 30, de* 1896, Washington, 1898.

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

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

Las leyes de la mortalidad

Por JOSE GONZALEZ GALE

CAPITULO VII

La revolución industrial y el urbanismo. — La lucha contra la enfermedad en el siglo XIX. — Su influencia sobre la mortalidad. — Aumento de la vida media. — Mortalidad infantil. — La edad límite. — Conclusiones.

I

La revolución industrial, iniciada en el siglo XVIII, tuvo, como primera consecuencia, la formación de fuertes núcleos de población. Existían ya, en aquel tiempo, grandes ciudades, pero el advenimiento de la gran industria aumentó enormemente la extensión y el número de esas concentraciones de seres humanos y provocó el fenómeno que se conoce con el nombre de *urbanismo*. Considerables masas de población rural, atraídas por las perspectivas de una vida en apariencia más cómoda, y de una labor mejor remunerada, emigraron del campo a las ciudades.

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

El fenómeno es mundial: ocurre lo mismo en Inglaterra que en los Estados Unidos o en la Argentina, y, año tras año, crece en intensidad. Esta intensidad es difícil de medir, con

precisión, *numéricamente* por que, en todos los países, se tropieza con las mismas dificultades. Por una parte, las grandes ciudades *crecen,* de vez en cuando, violentamente: es que se han anexado los distritos rurales circunvecinos. Por otra parte, los nuevos distritos rurales, que se van formando alrededor de la ciudad, pierden, poco a poco, su carácter rural y se convierten en *tentáculos* que la ciudad desprende de su seno, para ir ensanchando su área más y más cada vez.

En el Censo de los Estados Unidos, de 1920, se dan algunas cifras que son muy expresivas. Se compara, con el total de la población en cada época censal, la población llamada *urbana,* es decir, la que vive en localidades de más de ocho mil habitantes, y se establecen las proporciones respectivas que damos a continuación:

	Población	
Año	*Urbana*	*Rural*
1790	3,3 %	96,7 %
1800	4. ,,	96
1810	4,9 ,,	95,1
1820	4,9 ,,	95,1
1830	6,7 ,,	93,3
1840	8,5 ,,	91,5
1850	12,5 ,,	87,5
1860	16,1 ,,	83,9
1870	20,9 ,,	79,1
1880	22,7 ,,	77,3
1890	29, ,,	71,
1900	32,9 ,,	67,1
1910	38,7 ,,	61,3
1920	43,8 ,,	56,2

Un movimiento paralelo sigue, como es lógico, el desarrollo de las grandes ciudades.

Ciudades cuya población excede de:

Años	25.000	50.000	100.000	500.000	1.000.000
1860	32	15	8	2	—
1870	50	24	13	2	—
1880	77	35	20	4	1

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

1890	125	58	28	4	3
1900	161	79	38	6	3
1910	229	109	50	8	3
1920	287	144	68	12	3

En Inglaterra ocurre lo mismo. Según los censos, levantados desde 1851 hasta 1921, la proporción entre la población urbana y la rural no ha cesado de crecer.

Año Censal	*Distribución de la población*	
	Urbana	*Rural*
	%	*%*
1851	50,2	49,8
1861	54,6	45,4
1871	61,8	38,2
1881	67,9	32,1
1891	72.—	28.—
1901	77.—	23.—
1911	78,1	21,9
1921	79,3	20,7

En cuanto a Alemania, las cifras son igualmente expresivas.

Por ciento de la población en ciudades de:

Año	*Más de 100.000*	*20.000 a 100.000*	*5.000 a 20.000*	*2.000 a 5.000*	*En el campo y en las aldeas*	*Total*
1871	4,8	7,7	11,2	12,4	63,9	100
1875	6,2	8,2	12	12,6	61.—	100
1885	9,5	8,9	12,9	12,4	56,3	100
1895	13,5	10,1	13,6	12,2	50,6	100
1905	19.—	12,9	13,7	11,8	42,6	100
1925	26,7	13,4	13,4	10,9	35,6	100

Entre nosotros — fácil es comprobarlo — ocurre el mismo fenómeno.

Año Censal	*Población*	
	Urbana %	*Rural %*
1869	28,28	71,72
1895	37,39	62,61
1914	52,74	47,26

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

Y, a pesar de la falta de estadísticas depuradas y de un censo reciente, podemos afirmar, sin vacilaciones, que el movimiento en los últimos veinte años ha seguido su curso, y que, cerca de las *dos terceras partes* de los habitantes de la República, viven concentrados en los grandes núcleos de población.

II

Tal concentración es un factor, evidentemente, desfavorable para la salud y debe contribuir, por lo tanto, al aumento de la mortalidad. Y eso ocurrió, en efecto, en los primeros tiempos, hasta que los progresos de la medicina y de la higiene lograron neutralizar, y aún sobrepujar, su influencia. Sin embargo, aún queda mucho por hacer.

Describiendo lo que eran las ciudades en el siglo XVIII, dice un autor inglés — Sir George Newman — en su reciente libro "Health and Social Revolution".

"El crecimiento de Londres, que de una ciudad medioeval murada se transformó durante el siglo XVIII en un enorme *quiste*, produjo sus naturales efectos: una inacabable masa de callejuelas, calles y plazoletas, sobrecargadas de casas y de gentes, y donde rondaban las fiebres y las enfermedades, con insalubres charcos, rebosantes de toda clase de *detritus*, atmósfera densa y mala ventilación, y en donde la inícua tasa a las ventanas — que duró hasta 1803 — ensombrecía los hogares. Agreguemos a ésto las inmundas y malsanas prisiones, donde se engendraba la llamada *fiebre carcelaria* — *gaol fever* — y de la que, al decir de Creighton, nació la *fiebre naval*, introducida en los barcos y hospitales navales por hombres que pasaron de la cárcel a la flota real".

Ciudades de ese tipo eran todas las de aquel siglo. Faltaban, en absoluto, obras sanitarias: no había aguas corrientes, ni cloacas, y los residuos de toda clase daban origen a mil enfermedades que los médicos de aquel tiempo combatían por medio de sangrías.

Por lo demás, durante mucho tiempo las epidemias, las pestes fueron consideradas como un *castigo del Señor*: un azote descargado sobre la mísera humanidad para que expiara debidamente sus culpas.

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

Fué una suerte que, paralelamente al nacimiento de la gran industria y al desarrollo de las grandes ciudades, se produjese una evolución en las ciencias médicas, que se apoyaban, cada vez más, en la observación.

¿Qué hubiera sido, sino, de la humanidad, condenada — por las nuevas condiciones de vida — a trabajar durante largas horas inhumanamente amontonada, y a reposar, luego, de mala manera, en la más abyecta promiscuidad?

No bastando los hombres, las mujeres y los niños fueron, también, llevados a las fábricas, a los talleres y a las usinas, con el subsiguiente deterioro de su salud.

El Dr. Aikin, uno de los más reputados médicos de Manchester, se creyó obligado a levantar su voz — antes que ningún otro — para clamar contra tal estado de cosas.

"En los batanes — escribía — trabajan niños de muy tierna edad. Se los recluta en los barrios humildes de Londres y, formando *rebaños,* se los transporta en calidad de aprendices a muchas millas de distancia de sus hogares, y se los entrega a sus *maestros,* a quienes sirven desconocidos, sin protección y olvidados por aquellos bajo cuya salvaguardia han sido puestos por la naturaleza y por la ley".

"Esos niños permanecen, por lo común, encerrados demasiado tiempo en los talleres, y, a menudo, hasta durante las horas de la noche; respiran aire dañino; no se presta atención a la limpieza, ni se atiende a las causas que favorecen el desarrollo de las enfermedades, especialmente la fiebre epidémica que, con tanta frecuencia, se halla en esas factorías".

Algunos de esos niños habían sido *colocados* por los párrocos; otros eran *vendidos por sus propios padres,* quienes recibían un precio tanto mayor cuanto menor era el niño. Otros, en fin, eran *plagiados* (raptados).

Durante muchos años no hubo, para el empleo de niños y niñas, la menor restricción, y, criaturas de cinco a catorce años de edad, llegaban a trabajar hasta doce y aún quince horas diarias.

Y un informe de la comisión de minas, en 1842, señaló que, en varios distritos mineros el número de niños empleados representaba del quince al veinticuatro por ciento de los hombres adultos, y que había aún un número de niñas — de

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

iguales edades — que oscilaba entre el dos y el cuatro por ciento del de hombres adultos.

III

No hay necesidad de ir a considerar los casos extremos para darse cuenta de que la vida de las clases humildes se había modificado en un sentido harto desfavorable. A cambio de una esperanza de mayor lucro y de mayores facilidades para lograr determinados goces, habían perdido el contacto con la naturaleza y se habían confinado en esas cárceles para gentes honradas que se llaman minas, fábricas, usinas y casas de vecindad.

Entre nosotros, y en una época en que el desarrollo industrial no estaba aún ni siquiera esbozado, ya la urbanización, de tipo europeo, hacía sus estragos.

En sus conferencias sobre *higiene pública,* dictadas en 1877, en el Colegio Nacional de Buenos Aires, Eduardo Wilde, refiriéndose al *conventillo* — que es, en última instancia, la casa de vecindad de todas las grandes ciudades — decía, y en sus palabras hay, todavía, mucho de verdad.

"Un cuarto de conventillo, como se llaman esas casas ómnibus que albergan desde el pordiosero hasta el pequeño industrial, tiene una puerta al patio y una ventana, cuando más, en una pieza cuadrada de cuatro varas por costado y sirve para todo lo siguiente: es la alcoba del marido, de la mujer y de la cría, como dicen ellos en su lenguaje expresivo — la cría son cinco o seis chicos debidamente sucios —; es comedor, cocina y despensa; patio para que jueguen los niños; sitio donde se depositan todos los residuos, a lo menos, temporalmente; depósito de basura; almacén de ropa sucia y limpia, si la hay; morada del perro y del gato; depósito de agua; almacén de combustibles; sitio donde arde, de noche, un candil, una vela o una lámpara; en fin, cada cuarto de estos es un *pandemonium* donde respiran, contra todas las prescripciones higiénicas, contra las leyes del sentido común y del buen gusto y hasta

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

contra las exigencias del organismo mismo, cuatro, cinco o más personas". (1)

IV

¿Cómo se explica, entonces, que a pesar de esa modificación de las condiciones de vida — desfavorable, a todas luces, para la salud — se haya obtenido, durante el siglo XIX, una notable ventaja sobre la mortalidad?

Porque — ya lo dijimos antes — a la par que la industria, progresaban la higiene y la medicina y, además, porque las clases obreras, dirigidas por hombres inteligentes y desinteresados, iniciaron pronto una lucha tenaz por su bienestar.

No es esta la ocasión de estudiar esa lucha, que, por lo demás, no ha terminado todavía, ni se sabe cuándo ni como llegará a terminar. Sin embargo, tal lucha no dejó de pesar en el ánimo de las clases directoras, inclinándolas a adoptar ciertas medidas de previsión y de vigilancia que, por otra parte, los incesantes progresos de la medicina y de la higiene reclamaban, también, con la mayor urgencia.

Si el hacinamiento de las gentes en grandes edificios incómodos es cosa que aún perdura, muchos de los inconvenientes que ofrecían esos edificios han sido obviados. Y se ha ido llevando a ellos servicios sanitarios: primero, agua potable; después, cloacas; por fin, agua en cantidad suficiente para el aseo personal. Disposiciones de carácter municipal han ido teniendo, con constructores y propietarios de casas de vecindad, exigencias cada vez mayores, respecto a patios, baños, puertas y ventanas.

El trabajo de las mujeres y los niños ha sido reglamentado. En todos los países civilizados, una copiosa legislación, de carácter social, tiende a proteger la salud de sus habitantes.

La medicina, entre tanto, ha realizado enormes progresos. Los descubrimientos de Pasteur abrieron horizontes insospechados, y, desde entonces acá, el avance no se ha detenido ni

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

(1) Cuando Wilde escribía, para edificar una casa bastaba pedir a la municipalidad la *"línea"* de la calle sobre la cual se levantaba el frente. No se adjuntaban planos, ni se describía la obra. Materiales, traza, pozos, algibes... todo quedaba al arbitrio del constructor. Poco a poco se fueron dictando disposiciones parciales, hasta que, en 1887, se dictó la primera ordenanza referente a construcciones.

un solo instante. Hoy la lucha contra la enfermedad y contra la muerte prosigue sin tregua ni descanso.

"*El objeto de la higiene* — decía el doctor Guillermo Rawson, en 1874, hace *sesenta años,* al inaugurar sus conferencias en la Facultad de Medicina — *no es otro que el de prolongar con comodidad la vida media de los hombres*". Por su parte el doctor Eduardo Wilde, en sus clases del Colegio Nacional — en 1877 — definía la higiene pública como "*el arte de conservar y recuperar la salud de los pueblos*".

Esa es la labor que, en todas partes, llevan a cabo las organizaciones oficiales que — con uno o con otro nombre — tienen a su cargo la supervisión de la salud pública.

La famosa Real Comisión inglesa, de 1869, condensó en las once conclusiones que siguen lo que era, a su juicio, indispensable para que un pueblo civilizado pudiera vivir en condiciones *aceptables.*

1º Provisión de agua *sana,* en cantidad suficiente para la bebida y el aseo.
2º Mantenimiento de esa agua *libre* de contaminaciones.
3º Construcción y utilización de desagües.
4º Regulación de calles, caminos y edificios.
5º Salubridad de las casas.
6º Eliminación de los desechos y destrucción del humo.
7º Inspección de los alimentos.
8º Supresión de las causas de enfermedad, y reglamentaciones para el caso de epidemias.
9º Organización de los entierros, sin daños para los vivos.
10º Reglamentación de los mercados, del alumbrado público y de los otros servicios que deban usarse en común.
11º Anotación sistemática de los casos de muerte y enfermedad.

Hoy, transcurridos algo más de sesenta años, el programa de la Real Comisión inglesa de 1869 está ya completamente incluído en el del Servicio Nacional de Salud Pública, que lo ha ampliado agregando estos otros once ítems.

1º Alojamiento del pueblo y regulación de la planta de las ciudades.
2º Bienestar (comodidad) industrial del obrero y vigilancia de talleres y usinas.

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

3º Cuidado y supervisión de la maternidad.
4º Salud de jóvenes y niños, incluyendo el servicio médico escolar.
5º Tratamiento de las enfermedades contagiosas corrientes.
6º Tratamiento de las enfermedades constitucionales: tuberculosis, específicas, cáncer, reumatismo, ceguera, mentales. . .
7º Facilitación de los medios de obtener esos tratamientos: hospitales, clínicas, sanatorios, escuelas especiales.
8º Un sistema nacional de seguro sanitario.
9º Convenciones sanitarias internacionales.
10º Investigaciones médicas acerca de las causas y medios de curar las enfermedades.
11º Educación popular en materia de salud.

V

Y es, realmente, consolador poder comprobar que el esfuerzo realizado no ha sido estéril.

Empecemos por nuestra ciudad.

El doctor Alberto Martínez publicó, en el tercer censo municipal de 1910, un cuadro en que da las cifras correspondientes a la mortalidad por cada mil habitantes en Buenos Aires — la llamada *tasa cruda* de mortalidad — desde 1664 hasta 1909. Advierte el autor, honradamente, que trabajó con datos *insuficientes*. Sin embargo, los resultados a que él llega no difieren mucho de los obtenidos, en 1930, por la oficina de estadística municipal que *recalculó* dichas tasas en base a *estimaciones*, hechas por la misma oficina, de la población de la ciudad. La irregularidad que ofrecen esas tasas durante el siglo XVIII, donde, junto a una tasa de apenas un *veinte* por mil, hallamos otra que excede de *treinta y cuatro*, nos induce — dada la forma un tanto *conjetural* en que han sido establecidas — a no tomar en cuenta sino las que proceden de años posteriores a la organización nacional.

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

Partiremos, pues, del año 1869, en que se levantó el primer censo nacional. Y veremos, de paso, al llegar al año 1871, el tremendo azote que fué, para la capital de la República, la epidemia de fiebre amarilla.

Ciudad de Buenos Aires

Tasas crudas de mortalidad

Año	*Tasa*	*Año*	*Tasa*	*Año*	*Tasa*
1869	35,2	1880	24,3	1915	15,1
1870	33,1	1885	25,4	1920	14,5
1871	111,4	1890	31,4	1925	13,5
1872	29.—	1895	24,8	1930	12,8
1873	28,8	1900	20,8	1932	12.—
1874	33,5	1905	16,3		
1875	30,7	1910	16,8		

Las cifras que anteceden son las dadas actualmente por la Oficina Estadística Municipal. Las que figuran en el Censo Municipal del año *diez* difieren levemente, en más o en menos. Pero las diferencias no tienen mayor significación y, tanto unas como otras, revelan claramente la marcha, la *tendencia,* decreciente de la mortalidad, que es lo que nos interesa poner de manifiesto. Sería, por otra parte, absurdo pretender dar a las cifras un alcance mayor del que realmente tienen.

Son tasas *crudas,* es decir, *referentes a una población cuya composición se ignora.* Y, de la composición de esa población, depende que la tasa,aparentemente alta, sea baja o viceversa. En una población compuesta en su mayor parte por viejos y niños, la mortalidad *debe forzosamente* ser mucho más elevada que en otra población, en la que predominen, sobre todo, personas que están en la fuerza de la vida. Además, la población *total* — sin atender ya a su composición — que ha servido de base a esos cálculos, es meramente *conjetural*: tan aproximada como se quiera, pero *conjetural,* al fin y al cabo. Y, el grado de aproximación de esa cifra, no se conocerá mientras no se tenga un censo de población.

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

VI

El fenómeno se estudia mucho mejor a la luz de estadísticas más perfectas que las de nuestro país. En Inglaterra, don-

de desde principios del siglo pasado se levanta un *censo de población* cada diez años — en los años terminados en uno —, se han construído, en base a esos censos, *tablas de mortalidad* que permiten seguir, con precisión, las ganancias obtenidas año tras año.

De esas tablas entresacamos los valores de la *vida media* que siguen para distintas edades.

La vida media en Inglaterra

Varones

Tabla y fecha	*Edades* 0	5	10	45	80
E^3; (1838-54)	39,91	49,71	47,05	22,76	4,93
E^4; (1871-80)	41,35	50,87	47,60	22,07	4,79
E^5; (1881-90)	43,66	52,75	49,—	22,06	4,52
E^6; (1891-900)	44,13	53,50	49,63	22,20	4,62
E^7; (1901-10)	48,53	55,90	51,81	23,27	4,86
E^8; (1910-12)	51,50	57,14	53,08	23,92	4,90
E^9; (1920-22)	55,62	58,81	54,64	25,22	4,93

Mujeres

Tabla y fecha	*Edades* 0	5	10	45	80
E^3; (1838-54)	41,85	50,33	47,67	24,06	5,26
E^4; (1871-80)	44,62	53,08	49,76	24,06	5,20
E^5; (1881-90)	47,18	54,92	51,10	24,05	5,—
E^6; (1891-900)	47,77	55,79	51,97	24,20	5,05
E^7; (1901-10)	52,38	58,53	54,53	25,53	5,36
E^8; (1910-12)	55,35	59,94	55,91	26,34	5,49
E^9; (1920-22)	59,58	61,67	57,53	27,73	5,56

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

La letra que sirve de característica a las tablas es la inicial de la palabra *english* (inglesa); el subíndice que la acompaña

indica el número de orden de la tabla; los años entre paréntesis el período que abarcan las observaciones.

En el cuadro anterior se advierten claramente:

a) el aumento constante de la vida media, para todas las edades.

b) la mayor vitalidad — también constante — de la mujer.

c) la — comparativamente — mayor ganancia de mortalidad en los primeros años de la vida. A la edad *cero*, — a la hora de nacer — la vida media de los varones pasa de 39,91 — en 1838-54 — a 55,62 — en 1920-22 —. Lo que representa más del *treinta y nueve* por ciento de ganancia. A los cinco años de edad, esa ganancia se reduce al *diez y ocho* por ciento. A los cuarenta y cinco años, a menos del *once por* ciento. Y, a los ochenta años, la variación sufrida es prácticamente nula. Eso prueba que, a pesar de haberse eliminado numerosas causas de muerte, la duración *normal* de la vida no se ha alterado. Muchas muertes *prematuras* han sido llevadas a su verdadero lugar. Eso es todo.

Ello se ve con no menos claridad si, en vez de comparar la *vida media*, comparamos las *tasas de mortalidad* que, para diversas edades, se obtienen de esas mismas tablas.

Inglaterra

Tasas de mortalidad por cada mil sobrevivientes a la edad indicada

	Varones			*Mujeres*		
	Tabla			*Tabla*		
Edad	E^7 (1901-10)	E^8 (1910-12)	E^9 (1920-22)	E^7 (1901-10)	E^8 (1910-12)	E^9 (1920-22)
0	144,34	120.44	89,96	117,43	97,67	69,42
10	1,82	1,93	1,81	1,99	1,96	1,80
20	3,78	3,48	3,49	3,25	2,95	3,06
30	5,66	4,78	4,34	4,84	4,11	3,92
40	9,31	8,11	6,88	7,66	6,60	5,32
50	16,57	14,82	11,79	12,67	11,40	9,15

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

60	32,62	30,42	25,61	25,39	23,10	18,97
70	67,08	64,70	59,97	56,43	52,59	46,46
80	141,63	142,99	140,02	124,29	124,19	117,66
90	295,66	273,95	267,52	257,81	238,26	238,52

Y en cualquier país que consideremos ocurre lo propio.

El Instituto Central de Estadística de Italia, que dirige Corrado Gini, acaba de publicar un volumen de tablas de mortalidad construídas todas por un mismo procedimiento — lo que es una ventaja a efectos de su comparación — y que se refieren a cuatro períodos diferentes. De entre ellas sacamos los siguientes resultados:

Tablas de Mortalidad Italiana para ambos sexos

Vida Media

Período de observación

Edad	1881-82	1899-902	1910-12	1920-22
0	35,42	42,78	46,94	49,99
5	50,02	54,42	56,22	57,73
10	47,92	51,10	52,58	53,85
20	40,48	43,07	44,40	45,55
45	23,08	24,53	25,44	26,07
60	13,05	13,53	14,24	14,67
70	7,98	7,70	8,16	8,43
80	4,95	3,99	4,18	4,36
90	3,17	2,17	2,33	2,46

Mortalidad por mil sobrevivientes a la edad indicada

Período de observación

Edad	1881-82	1899-902	1910-12	1920-22
0	202,12	169,56	141,83	128,66
5	18,28	9,46	7,42	5,58
10	6,18	4,03	3,13	2,67
20	8,07	6,23	5,76	5,42
45	12,65	9,70	8,82	7,91
60	30,86	26,14	23,12	21,35
70	76,79	68,10	61,70	58,05

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

80	148,—	175,94	165,35	159,37
90	246,87	347,66	337,69	311,30

VII

La mejor parte de la ganancia obtenida en la lucha empeñada contra la muerte es, pues, la que deja la reducción de la mortalidad infantil.

Y entre nosotros — no podía ser de otro modo — ocurre exactamente lo mismo.

En el tercer censo municipal — a que antes nos referimos — hallamos algunas cifras interesantes que lo demuestran.

Ciudad de Buenos Aires

Mortalidad infantil (de cero a un año de edad)
Número de muertes por cada cien nacidos con vida.

Año	Tasa de Mortalidad	Año	Tasa de Mortalidad	Año	Tasa de Mortalidad	Año	Tasa de Mortalidad
1875	21,7	1884	18,—	1893	14,5	1902	9,2
1876	16,3	1885	18,6	1894	14,1	1903	8,7
1877	18,8	1886	19,6	1895	13,2	1904	8,3
1878	17,1	1887	18,8	1896	12,1	1905	9,9
1879	16,5	1888	17,2	1897	12,4	1906	10,4
1880	16,8	1889	19,3	1898	10,6	1907	9,6
1881	16,2	1890	17,7	1899	10,3	1908	8,6
1882	16,—	1891	15,7	1900	12,3	1909	8,8
1883	18,4	1892	15,6	1901	9,9	1932	6,4

La última cifra del cuadro procede de una publicación reciente hecha por la Oficina de Estadística de la Municipalidad.

La Sociedad de las Naciones decidió, en 1926, realizar una investigación acerca de la marcha de la mortalidad infantil en los distintos países.

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

El informe preparado en Inglaterra, con tal motivo, es sobremanera instructivo.

Entresacamos de él algunas cifras que son por sí solas harto elocuentes.

Inglaterra y Gales

Mortalidad infantil

Número de muertes por cada mil nacidos con vida

Año	*Legítimos*	*Ilegítimos*	*Total*
1918	91	186	97
1919	84	173	89
1920	76	156	80
1921	79	158	83
1922	74	139	77
1923	67	132	69
1924	73	133	75
1925	72	136	75
1926	68	130	70
1927	67	120	70

A pesar de que la tasa de la mortalidad baja continuamente, se mantiene inalterada la proporción entre la mortalidad de los hijos legítimos y los ilegítimos. Grave falla de nuestra pretendida civilización que debería estar ya en vías de ser subsanada. Sin embargo, no es así

Inglaterra y Gales (1927)

La mortalidad infantil, según la edad de la madre.

Muertes durante el primer año — excluyendo el primer día — por cada mil nacidos con vida.

Causa de Muerte	*Edad de la Madre*				
	15 - 25	25 - 30	30 - 35	35 - 40	40 ó más.
Gastroenteritis	6,32	3,44	4,75	8,10	8,44
Sífilis	2,53	3,44	0,73	4,86	3,54
Bronquitis y Pneumonía .	16,86	17,20	17,55	22,68	18,86
Mala conformación	5,06	5,85	2,93	4,32	3,54
Nacimientos Prematuros . .	7,17	9,29	5,49	8,64	10,61
Todas las causas	49,32	51,25	41,69	56,70	57,75

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

Más interesante, aún, es el resultado de una investigación, realizada recientemente en Australia por el *supervisor* del censo

Mr. H. J. Exley, en la que se da la *marcha* de la mortalidad infantil en Australia y en Nueva Zelandia desde 1871 hasta la fecha, es decir, desde hace más de *sesenta años*. Y son interesantes, sobre todo, los resultados obtenidos porque Nueva Zelandia y Australia son, actualmente, los países en que se registra menor mortalidad.

Mortalidad infantil en Australia y Nueva Zelandia

Muertes entre las edades cero y uno por cada mil nacidos con vida.

Años	*Australia*	*Nueva Zelandia*
1871 — 75	119,28	111,72
1876 — 80	121,41	95,60
1881 — 85	125,07	90,60
1886 — 90	117,51	84,09
1891 — 95	107,96	87,60
1896 — 900	112,32	80,06
1901 — 05	96,91	74,77
1906 — 10	77,60	69,62
1911 — 15	70,32	53,63
1916 — 20	64,67	48,62
1921 — 25	57,88	42,75
1926 — 30	51,99	36,70

Clasificando las muertes infantiles ocurridas en Australia, desde 1906 hasta la fecha, de acuerdo con la edad del niño — dentro, naturalmente, del primer año — se tienen los siguientes resultados.

A u s t r a l i a

Mortalidad infantil de acuerdo a la edad del niño
(Número de muertes por cada mil nacidos con vida)

Período	*Menos de una semana*	*De una semana a un mes*	*Hasta un mes de edad*	*Más de un mes y menos de un año*	*Total*
1906-10	21,19	10,16	31,35	46,25	77,60
1911-15	22,18	9,51	31,69	38,63	70,32
1916-20	23,10	8,59	31,69	32,98	64,67
1921-25	22,04	7,87	29,91	27,97	57,88
1926-30	22,39	6,56	28,95	23,04	51,99

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

También compara, el estudio que nos ocupa, la mortalidad infantil de los hijos legítimos y de los ilegítimos. Igualmente resulta, en Australia, mayor la mortalidad de los ilegítimos, y en proporciones análogas a las halladas en Inglaterra.

Durante el período 1925-30, la mortalidad de los hijos ilegítimos, comparada con la de los legítimos, fué, según edades:

Hasta menos de una semana, 145%.
De una a dos semanas, 130%.
De dos semanas a un mes 167%.
En conjunto: de menos de un mes 146%.
De menos de un año (en total) 184%.

Como las muertes durante la primera y aún la segunda semana se deben, sobre todo, a mala conformación o a lesiones sufridas durante el parto, se ve en el acto que en el exceso de la mortalidad de los ilegítimos pesan, sobre todo, las causas debidas a falta de atenciones.

Es decir, que ese desequilibrio podría y debería remediarse.

VIII

Si estudiamos, ahora, como influyen sobre la mortalidad las condiciones económicas, veremos — y no es preciso ser zahorí para preverlo — que las clases más pobres son las que tienen mayor mortalidad.

Uno de los estudios más interesantes al respecto es el realizado, en 1920, por el estadígrafo suizo L. Hersch, tomando como base las estadísticas de la ciudad de París, y al que nos referimos ya en páginas anteriores.

Agrupando los diversos barrios (*arrondissements*) parisienses en cuatro categorías, de acuerdo con la contribución personal *media* pagada durante los años 1911 a 1913, llegó a los siguientes resultados.

Clases por orden de bienestar económico	*Mortalidad general por mil habitantes*	*Mortalidad infantil, por mil nacidos vivos*	*Mortalidad por tuberculosis, por cada diez mil habitantes*
I	11,—	51,—	14,8
II	13,—	69,—	26,8
III	16,9	107,—	43,1
IV	22,4	151,—	58,6
Promedio general	16,5	107,—	39,4

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

IX

En resumen, podemos afirmar que, contra viento y marea, venciendo todos los obstáculos que la pobreza, el exceso de fatiga, el hacinamiento y los prejuicios humanos le oponen, más o menos francamente, la ciencia moderna va acorralando a la muerte. No la vencerá: de éso no hay duda. La muerte no es, al fin, más que una consecuencia de la vida. Pero lo esencial no es *eliminarla*, sino *recluirla, confinarla* en su verdadero lugar.

Había llegado a regiones que hubieran debido estarle vedadas, y es en esas regiones donde se lucha denodadamente. Hay que transportar las muertes tan lejos como sea posible. Si no para desplazar la edad límite de la vida, al menos, para hacer que esa edad límite sea accesible, cada día, a un número mayor de personas.

Y que — cuando llegue la muerte — el hombre esté *saciado* de vivir — como los patriarcas bíblicos —. No cansado de la vida, sino satisfecho de haberla vivido; no harto de sufrir, sino saturado de bienestar; no esperando la muerte como una liberación, sino aceptándola como el fin natural de una existencia bella y noblemente cumplida.

La lucha es, pues, más contra la *enfermedad* que contra la *muerte*.

El ideal sería que — de esa curva de las muertes que vimos en uno de los primeros capítulos — sólo quedara subsistente la *última* de las curvas parciales que contribuyen a formarla. Naturalmente, tendría que elevar más su cima; acaso ensanchara algo su base, pero ¡cuánto dolor y cuánta miseria se ahorrarían! ¡cómo mejoraría — incluso moralmente — la humanidad!

Para colaborar en esa espléndida tarea se ha creado — hace relativamente poco tiempo — una nueva ciencia: la *eugenesia*. Los que la aplican, es decir, los que, al lado de la *ciencia*, cultivan el *arte* que de ella ha nacido, se proponen hacer de modo que, en pocos años, no queden sobre la tierra seres *tarados*. Y no vacilan en apelar, para ello, a las medidas más expeditivas, sin excluir la *esterilización* de los hombres

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

a quienes no se juzga dignos de tener descendencia. Es una operación, al parecer, *incruenta,* que se ha llevado a cabo ya, con éxito, en algunos estados de la república norteamericana, y que empieza a ser preconizada en otros muchos países. Actualmente se prepara en Alemania la esterilización de *cuatrocientas mil personas,* la mayor parte de las cuales son, o se dice que son, *deficientes mentales. ¡Todo por una más grande Alemania!*

Cuesta trabajo, sin embargo, pronunciarse decididamente en pro de la esterilización. De cualquier modo, es una medida que habrá que dejar para casos extremos.

Antes de eso hay una larga ruta que recorrer; hay mucho hambre que aplacar, mucha ignorancia que desvanecer, muchos dolores que mitigar, muchas injusticias que destruir. Cuando todo eso esté realizado, habrá, tal vez, llegado el momento de hacer un *balance,* y ver si las ganancias esperadas justifican la adopción de ciertas medidas. Es muy probable que el número de inferiores, de indeseables y de tarados decrezca, rápidamente, a medida que aumente la justicia social.

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

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

Anatole France: "Vie de Jeanne d'Arc"

Por LUIS REISSIG

Más de 20 años transcurrieron desde que Anatole France comenzó su "Vie de Jeanne d'Arc" hasta darle término. El 15 de Octubre de 1876 publicaba en la "République des lettres" el primer fragmento, titulado "La mission de Jeanne d'Arc". Es el mismo año en que se edita su poema "Les noces Corinthiennes", en cuyo prefacio podemos leer lo siguiente: "Toco en este libro las cosas grandes y delicadas, las cosas religiosas".

Durante ese largo período France no estuvo absorbido por su reconstrucción histórica. El resto de su obra, casi toda ella más celebrada que su "Vie de Jeanne d'Arc", íbase cumpliendo. De cuando en cuando, France tomaba notas, escribía un artículo sobre Juana. Y los apuntes y borradores íbanse amontonando hasta formar prácticamente aquella bolsa de que nos habla su secretario Brousson en su chispeante libro "Anatole France en Pantoufles". Abrámoslo en la página 22. Es el momento en que France entrega a su flamante secretario la histórica bolsa:

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

—"Déjelo en la alfombra — ordena France a su criada Josefina — ¿Sabe Vd. lo que es eso, amigo mío? El manuscrito de Juana de Arco. Ya ve Vd. que tiene tela cortada para rato: hay ahí a lo menos sesenta kilos. Todo este fárrago le

pertenece. Queme Vd., rompa, tache. Yo no quiero ya meter las narices en eso. Esa Doncella me hastía. Llevo más de veinte años rondándola. No hay por dónde tomarla. Es una beata, pero guasona. Hágase la que se haga, al contar su historia enojará uno a todos. Las gentes devotas clamarán que es un sacrilegio, y los ateos me llamarán un santurrón. Mandé subir todos esos papelotes a la buhardilla, con los ratones. Madame (se refiere a Madame de Caillavet) no quiere oir hablar más de ello. Quiere historias contemporáneas. No comprende que la "Vie de Jeanne d'Arc" podría ser la "Vie de Jésus". ¿No hablan, acaso, de canonizar a esa santa muchacha? Se trata de ver quien llega primero. Convendría terminar nuestro monumento liberal-republicano antes de que los curas la coloquen en sus altares. No hay tiempo que perder".

En efecto, la "Vie de Jeanne d'Arc" apareció en 1908, doce años antes de la canonización de la doncella. Pero no fué por adelantarse a la canonización, sino porque France deseaba terminar una obra que era para él casi una pesadilla. Para adelantarla fué que empleó a Brousson como secretario. Brousson era el erudito laborioso que France necesitaba. Hagámosle justicia en eso a Brousson.

En otro párrafo del mismo libro de Brousson hay esta otra declaración de France: "¡Llevo tanto tiempo rondando a esa Doncella. ¡Y he tenido tantos contratiempos! He sufrido mudanzas, divorcios... Han repartido mis libros, saqueado mis papeles. Una vez me encontré uno de mis manuscritos — el de "Thaïs" — en la cocina. Iban a cubrir con él los tarros de dulce. Amigo mío, no se case nunca.El matrimonio hace raras veces la dicha del hombre, y es funesto para el escritor". (1)

La composición de la "Vie de Jeanne d'Arc" íbase realizando, con escrupulosidad a la vez que con tardanza. Y se siente algo así como una sonrisa indulgente cuando se sabe que France escribió su Vida de Juana hasta con la seriedad de un historiador. En la primer página del fragmento de manuscrito con el que obsequió a su amigo Eugène Richtenberger se lee lo siguiente: "Ofrezco afectuosamente a mi muy querido amigo Eugène Richtenberger lo que me queda del manuscrito

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

(1) P. 118.

de la historia de Juana de Arco. Podrá verse en él que he escrito esta obra con todo el cuidado de que soy capaz, y completamente consciente de mis deberes de historiador. Si este libro hubiera sido escrito más ligeramente, hubiera agradado más". (2)

En efecto, su "Vie de Jeanne d'Arc" ha agradado poco. Los lectores habituales de France la encuentra poco franciana, y hasta pesada a fuerza de ser prolija y minuciosa. Casi no hay asomo de ironía en ella. Pero France no podía haber procedido de otra manera. Tenía que obrar como rapsoda, no tanto para la poesía de la leyenda como para reconstruir con ojos laicos el drama histórico de Juana, y de la sociedad de entonces. El no podía tratar a Juana de Arco con la misma ingenuidad de espíritu que al Fray Giovanni de su "Humaine Tragedie", ni "hundir la mano en la pila de agua bendita" (3) como Brousson al escribir su libro "Les Fioretti de Jeanne d'Arc". Dice Brousson en este libro que "no hay más bello cuento de hadas que la historia de la doncella". (4) Es posible. La doncella tenía un hermoso corazón. Era franca, ingenua, valiente, terrible. Sus éxtasis tenían a la vez la simplicidad de las almas rústicas y la dulzura de los sueños que conmueven. No había en ella ese tufo de incienso que envuelve a las poseídas que la iglesia ampara desde la revelación hasta la muerte. Juana tenía un bello corazón. Recibía mensajes de Dios por boca de Santa Margarita y Santa Catalina. Esos mensajes le indicaban arrojar de Francia a los ingleses, comenzando por la liberación de Orleans y coronar al Delfin Carlos en Reims como rey de Francia. Así, la historia de Juana de Arco no es una historia edificante puesta al servicio de la iglesia: es un fragmento de la historia de Francia. Todo es allí vivo, claro; y la pasión de Juana remueve los espíritus. No hay en toda la historia de Francia una figura tan simple y grande a la vez como Juana. Su grandeza consistió en su entrega total a la empresa a la que se sentía destinada. Y ésto es lo maravilloso en la historia de Juana. De ahí nace el milagro del triunfo del Delfín Carlos. Arruinado, débil, desorientado, se deja empujar.

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

(2) "Vie de Jeanne d'Arc". T. II. Calmann-Lévy, editeurs. París. 1929. Apéndice, pág. 474.
(3) Jean Jacques Brousson. "Les Fioretti de Jeanne d'Arc", p. 11.
(4) Ib. p. 36.

por la doncella y libra a Orleans. Después de Orleans, comienza una nueva época para Francia. ¿Acaso la Doncella es el Napoleón del siglo XV? En parte: ella termina con las pequeñas escaramuzas y con los combates singulares. Son las masas populares las que deciden las victorias. Juana no es un general como Napoleón. Ella no entendía nada de estrategia, no conocía las rutas, no sabía ni dirigir un ataque ni convenir un tratado. Su arte mayor consistía en hacer confesar a sus soldados antes de conducirlos a la victoria. He dicho "sus soldados"; y es exacto: ellos le pertenecían por derecho de corazón, la obedecían ciegamente. Nunca tuvo en realidad el mando de un ejército. Pero los soldados y el pueblo creían en ella. ¿Por qué? Porque era muy superior a todos los generales, que iban a la guerra no para matar o morir, sino para pagar o cobrar, como muy bien hace notar Bernard Shaw en su "Santa Juana".

Juana había sabido levantar el espíritu del pueblo anunciándole la próxima victoria. Es verdad que los ingleses, cuando Juana se dirigía a Orleans, estaban mal provistos de armas, de caballos, de hombres y de víveres, y en condiciones de inferioridad con respecto a los franceses; pero ningún señor feudal adicto al Delfín Carlos se atrevía a una lucha decisiva, ni tenía la confianza del pueblo.

Fué esta entrega del pueblo a Juana la que aprovecharon el Delfín y los "señores de la guerra" que le rodeaban, para recuperar las tierras perdidas, y la iglesia armagnac para recobrar su dominio y restaurar su patrimonio. Cuando, después del triunfo, Juana mantuvo su misma rectitud de espíritu, su misma franqueza, su misma valentía, comenzó a molestar. Este aspecto es el que Bernard Shaw trata, con toda la pimienta conque sazona cualquiera de sus obras, en su "Santa Juana". En ella, Juana se destaca como inaguantable, soberbia, desobediente, cismática.

Sí: Juana era una muchacha terrible. Mas convengamos en que debía serlo. Piénsese que Juana había recibido un mandato divino y que para cumplirlo encontraba, por lo general, en quienes debían concederle lo que necesitaba, o el recelo, o la burla, o la intriga, o la indiferencia. Demasiado buen genio tenía. Juana era, en el fondo, sencilla, buena, bondadosa. Si conducía al ataque y a la matanza era después de haber agota-

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

do recursos persuasivos. La víspera de la toma de Tourelles y la liberación de Orleans ella dirige a los ingleses un mensaje de Paz que dicta al hermano Pasquerel, su confesor, en los siguientes términos:

"Vosotros, hombres de Inglaterra, que no tenéis ningún derecho al reino de Francia, el Rey de los cielos prescribe y os manda, por mi, Juana la Doncella, que abandonéis vuestras bastillas y retornéis a vuestro país; de lo contrario, yo haré un tal castigo del que os acordaréis toda la vida. Es por la tercera vez que os escribo y no os escribiré más." (5)

Este procedimiento de las misivas no lo había inventado Juana. Correspondía a la época, en que los combates tenían o no lugar según el resultado del convenio que se tramitaba entre sitiados y sitiadores. Pero Juana no negociaba una victoria. Su misiva, lanzada al campo inglés en la punta de una flecha, llevaba un consejo y una orden. Cuando habiéndola leído, del campo inglés salieron voces que decían: "Son noticias de la prostituta de los Armagnacs", a Juana se le llenaron los ojos de lágrimas. Acaso, más que la ofensa, la hirió el desconcierto que le producía el que no se comprendiera la grandeza de su misión.

Esa misiva de la doncella la pinta de cuerpo entero. Así, arrogante, valiente, cándida,terrible, "dándose toda entera en la lucha" (6) cuando ella tenía lugar. Juana contrastaba, por lo tanto, con el andar cauteloso de los señores feudales que la utilizaron como "mascota" (7).

Cuando surgió Juana, "la guerra era conducida dulcemente" (8); "se combatía por el pillaje" (9). Juana da un vigor inusitado a la palabra Victoria: le infunde la virtud del sacrificio, de que estaba impregnada su alma. La presencia de Juana entre las tropas y el pueblo contenía todas las protestas, infundía aliento, confianza, fe. ¿Acaso se veía en ella la enviada de Dios, o el espíritu generoso y valiente hasta la inmolación, o más bien la Juana Armagnac que iba a permitir gozar de sus tierras a sus compañeros los franceses? Todo esto,

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

(5) T. I. p. 343.
(6) Ib. p. 356.
(7) Ib. p. 435 y T. II. p. 163.
(8) T. I. p. XLVII.
(9) Ib. p. XLIX.

en verdad, se mezclaba en la apoteosis de Juana. La guerra era la ruina de los burgueses y el negocio para los capitanes. Todas eran guerras de pillaje, el botín era el desideratum. Los habitantes de las ciudades temían tanto a sus defensores como a sus atacantes. Ambos devastaban, en una forma o en otra, sus bienes. Y esto explica el por qué los pacíficos burgueses prestos estaban las más de las veces a cambiar de bonete de acuerdo a la insignia del triunfador. Llenos de temor por la suerte de su patrimonio, se ingeniaban en dulcificar al nuevo amo; al mismo amo que días antes hubieran colgado de un árbol de tenerlo a su alcance, y a quien resolvían luego saludar a su entrada, con la jubilosa exclamación de "¡Noel! ¡Noel!"

Los burgueses clamaban por la paz. Ellos fincaban su grandeza en el trabajo de sus bienes. ¿Qué les podían interesar, en el fondo, las querellas entre los Borgoñones aliados a los ingleses, y los armagnacs que Juana condujo a la victoria?

La patria no existía en tiempos de la doncella. Juana llegó a ser el símbolo de la patria recién en la Francia Imperial y en la republicana (10). Lo que les preocupaba a los burgueses era su vida y sus bienes. Los habitantes de Reims. por ejemplo, se aprestan a recibir al Delfín Carlos, que será consagrado allí como rey de Francia, anunciándole que abrirán las puertas de la ciudad a su llegada; pero al mismo tiempo, y a fin de no arriesgar nada, advierten por cuerda separada al duque Felipe y a los jefes ingleses y borgoñones que el ejército del Delfín avanza, y les piden que lo detengan. No es que los burgueses de Reims prefirieran más a los borgoñones e ingleses, de quienes eran vasallos en ese momento, que a los armagnacs del Delfín, sino que con esa táctica quedaban a cubierto de reproches y de represalias. Y del buen arte que empleaban "dependía la salud de sus cuerpos y de sus bienes" (11).

Pero la llegada de Juana a Orleans provoca un acontecimiento que supera el primer campo de acción de los propios burgueses. Si hasta entonces todo el problema de la burguesía estribaba en sortear hábilmente los peligrosos encuentros entre los diversos señores, ahora nace una conciencia nueva en ella:

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

---

(10) Ib. p. LXIV-LXV.
(11) Ib. p. 510.

la de su fuerza. Cúmplese así un acto revolucionario, que escapa a la intuición y a la comprensión de Juana. Mientras ella ejecuta órdenes de Dios, la burguesía despierta. Es así como crece el recelo de los Señores hacia Juana; recelo muy sordo, que apenas trasciende, porque Juana es poderosa y ninguno arriesgaría oponérsele; recelo que justifica en gran parte el alivio que muchos sintieron cuando Juana fué quemada en la plaza de Mercado Viejo de Rouen.

Juana era también como un Dios para el pueblo. "Hombres, mujeres, niños, se precipitaban, se ahogaban para tocarla, a ella y a su caballo blanco, como se toca a las reliquias de los santos" (12).

La iglesia, como la nobleza, utiliza a Juana para restaurar su dominio y recobrar sus beneficios, pero recela de su libertad de espíritu al propio tiempo que de su influencia sobre el pueblo. Había en Juana demasiada jactancia. Pretendía ella "saber de Dios mismo lo que la iglesia tiene por misión enseñar" (13). Y esto fué lo que la perdió ante el Tribunal de la Inquisición. Afirmar el sentirse en comunicación con San Miguel, con Santa Catalina y con Santa Margarita no era mal mirado del todo por la Iglesia, pero sí caer en el acto de soberbia que significa considerarse dueña única de la revelación y usar de ella sin el visto bueno de la representante de Dios en la tierra.

Puntos éstos difíciles ya de tratar para France, que años antes de concluir su "Vie de Jeanne d'Arc" había escrito su áspero alegato sobre "L'Eglise et la République", que lo consagraba como anticlerical. Por eso dice Bernard Shaw al hablar de la Juana de Arco de France: "En su libro se notan antipatías. El autor no es enemigo de Juana, pero es anticlerical, antimístico y fundamentalmente incapaz de creer que haya podido existir persona alguna como la Juana verdadera" (14).

El estilo tajante de Shaw le permite deslindar bien por las coyunturas: es exacto que en la Juana de Arco de France hay antipatías; por supuesto, para la iglesia. France se ha ocupado de presentar con cuidado los fundamentos que lo justifican. Ahora, en cuanto a su "incapacidad de creer que haya

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

(12) Ib. p. 513.
(13) T. II. p. 275.
(14) Bernard Shaw. "Santa Juana". Ed. Rev. de Occidente. p. 50.

podido existir persona alguna como la Juana verdadera", entiendo que no puede usarse un juicio tan absoluto. France ha tratado de comprender a Juana con su propio espíritu, como Bernard Shaw con el espíritu de Bernard Shaw. Y si yo creo que France la ha comprendido mejor, es porque estoy más cerca del espíritu de France que del de Shaw.

Es natural, por consiguiente, que France no haya presentado a Juana como beata, ni como milagrera, al ejemplo de Brousson: no porque ocultase ambos hechos sino porque del conjunto de su obra se destaca la Juana que también ha sido: heroica, ingenua, soñadora, testaruda, burlona; una Juana campesina y valiente, entregada de todo corazón a la empresa a que sus voces divinas la habían destinado.

France ha comprendido a Juana; la ha comprendido y la ha admirado. No se ha puesto de rodillas ante ella, naturalmente, ni le habrá llevado flores a Rouen en un 30 de Mayo, aniversario de su muerte; pero se ha acercado a ella con toda simpatía porque la ha creído sincera. Ni siquiera se burla de Juana cuando se refiere a las voces de Santa Margarita y Santa Catalina que le comunicaban los designios de Dios. Y no es porque vaya con el cuidado que indicaba con respecto a las cosas religiosas en su prefacio a "Les noces Corinthiennes". No. Es porque France ama por sobre muchas cosas la sinceridad de alma.

Para France, Juana no es una impostora. Si la leyenda de la doncella que libertará a Francia y que viene desde Merlín el encantador penetra en el espíritu de Juana: si algún sacerdote anónimo susurra a su oído, en la hora oportuna, el plan que ella cree recibir de sus voces, Juana tiene únicamente conciencia de que Dios ha descendido a acariciar su corazón.

Sí: Juana es una alucinada, una visionaria; pero lo es de una manera simple, ingenua, simpática. La posibilidad de un histerismo —a que hace referencia el profesor doctor Dumas evacuando la consulta que France le formula— (15) no entra para nada en esta "Vie de Jeanne d'Arc". La Juana que domina aquí no es la de la patología, ni la de los milagros; ni la Juana ecuestre que conviene a la historia de Francia. Es algo

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

(15) "Vie de Jeanne d'Aarc". T. II. Apéndice I. p. 443. "Lettre du Docteur G. Dumas".

distinto: es la Juana sufrida, arrojada, firme de puño, fuerte de alma, recta y sincera hasta la hermosura; la pobre Juana, también, a quien el rey Carlos VII guardaba para dar valor a los franceses, asustar a los ingleses, que la creían hechicera, y mostrar a todos que Dios y los santos eran de su partido: el de los armagnacs.

Juana de Arco era asunto difícil para Anatole France, tanto por el cuidado que debía poner en la selección de los documentos, como en no dejarse llevar demasiado por alguna de sus antipatías. En general, un tema difícil y engañoso. Brousson, en su libro "Anatole France en pantoufles" afirma haber escuchado a France, como repitiéndolas de Renán, las siguientes palabras:

—"¿Se ocupa usted de Juana de Arco, joven? — díjole Renan— Este tema glorioso engaña mucho. De lejos, parece algo. De cerca, no es nada. Unos textos apócrifos o adulterados, patrañas, leyendas, declamaciones, política, estupidez, fanatismo... Un rabo de cometa, papeluchos atados con bramantes demasiado gordos. El viento de la estupidez hace volar tan estúpida máquina. Joven: no se ocupe de esas niñerías" (16).

Y el joven France siguió ocupándose de ello hasta la vejez. No por considerar sublime al tema, sino porque Juana era un pedazo de la historia de Francia.

France considera a la historia de Juana como historia religiosa. Pero tal historia está bien entretegida en la total de la época; de ahí que su libro contenga un "gran número de circunstancias que, sin relacionarse directamente con Juana, revelan el espíritu, las costumbres y las creencias del tiempo, circunstancias éstas que en su mayor parte son de orden religioso" (17). "Lo que en 1871 se esperó de la ciencia, en 1428 se esperaba de la religión" (18). France ha tratado, por consiguiente, en su libro, de "hacer vivir al lector en medio de las cosas y de los hombres del siglo XV"; y "para no distraerlo demasiado bruscamente ha evitado mostrarle relaciones con otras épocas, a pesar de habérsele presentado muchas en su es-

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

---

(16) P. 114.
(17) "Vie de Jeanne d'Arc", prefacio. T. I. p. LXXX.
(18) Ib. p. XLI.

píritu" (19). El tono en que está escrito su "Vie de Jeanne d'Arc" es "simple y familiar"; no hay tesis ni antítesis. Si bien France ha deslizado más de una vez su pensamiento contrario al de la iglesia, no ha escrito el libro con la vista puesta en ello. Todo ha surgido naturalmente. Ni por asomo su historia ha sido escrita en ese tono "noble", tan común, que vuelve a casi todas las historias "fastidiosas y falsas". France no cree que "los hechos históricos salen de la marcha regular de las cosas y de los límites comunes de la humanidad" (20).

Juana de Arco, como tema, es difícil, no tan sólo para France. Quien escriba tal historia no dejará de sentir la "tentación terrible" "de arrojarse en la batalla": ya al lado de la doncella, ya en contra o a favor de la iglesia. Y France ha hecho todo lo posible para dominarse. "He escrito esta historia —dice France— con un celo ardiente y tranquilo; he buscado la verdad sin pereza y la he hallado sin temor. Aun cuando ella tomaba un rostro extraño, no me he apartado" (21).

Al poner prefacio a la vigésima octava edición de la "Vie de Jeanne d'Arc", publicada en 1908, France contestó con estas palabras a algunas de las objeciones fundamentales que se le habían hecho: "Por adversarios declarados —dijo— no he tenido sino a los hagiógrafos. Lo que ellos me reprochan no es mi manera de explicar los hechos, sino el haberlos explicado; y cuanto más claras, naturales y obtenidas de las mejores fuentes y más fundadas en la razón mis explicaciones, más les disgustan. Hubieran querido que la historia de Juana quedara misteriosa y que en ella no apareciera nada humanamente posible. *Yo he vuelto a colocar a la Doncella en la vida y en la humanidad. He ahí mi crimen*" (22).

No podrá negarse que la Juana de Arco de France es tan viva y humana como él la ha querido. Por otra parte, France tenía un sentido muy preciso de la medida de las cosas como para comprender que la Juana que fijara su pluma no podía quedar reducida a la santa de las florecillas. Si de su obra trasciende que Juana es el instrumento de que se valen la nobleza y el clero armagnacs para el logro de sus propósitos.

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

(19) Ib. p. LXXX.
(20) Ib. p. LXXXI.
(21) Ib. p. LXXXI.
(22) Ib. p. LXXXVI.

Juana no es eso solamente a los ojos de France. Juana es Juana, puesta "en la vida y en la humanidad", según las palabras del mismo France. Lo que no significa que France se haya propuesto con esto destruir la leyenda de las voces o de los signos. No. Hubiera sido tener entre los dedos esa "viscosidad eclesiástica" que reprochaba a Renán. No era con espíritu de sacristán como entendía ser necesario presentar a Juana de Arco, sirviendo a la iglesia laica que sustituye unos santos por otros. La Juana dentro de "la vida y de la humanidad" es la Juana con sus alucinaciones, su heroísmo, su inocencia, sus ilusiones, sus amarguras y sus desesperanzas.

Así es como nos la ha presentado Anatole France.

Su vida, es cierto, está en un todo vinculada a las luchas por la liberación de Francia, pero Juana no se sumerge en esas luchas ocultando su personalidad. No. Juana, aun después del clamoroso triunfo en Orleans y de la consagración de Carlos VII en Reims, aun en el momento fatal de su prisión en Compiegne, o en las horas amargas de su proceso, o en el instante en que era llevada a la hoguera levantada en Rouen, Juana —digo— conservó intacta la rusticidad, el candor y la franqueza de espíritu, que es lo que más la distingue. Por eso es que sus palabras, ásperas e hirientes muchas veces, suenan como una bella música.

Esa simplicidad, esa sinceridad, esa inocencia de Juana, han atraído a France. Pero Juana tenía a los ojos de France un grave defecto: era doncella. No lo dice en su obra, pero se presiente. Juana es para France como una flor muy simpática del jardín de la historia y de la leyenda; jamás una mujer. Juana, en realidad, no había salido nunca del todo de la infancia, de modo que su doncellez no envolvía el voto de castidad que hubiese sido el obstáculo entre ella y France.

No. Juana fué para France una niña robusta y crecida, que no hizo de su castidad una virtud. Juana es la vaquera que crece libre sobre una tierra avara. Desde la puerta de su casa, en Domrémy, se ve el bosque. A ese bosque fué aplicada en Francia una profecía de Merlin el encantador. Merlín había predicho que una virgen debía arrojar fuera de Francia a los ingleses y destruirlos. El poder de las doncellas, es ya legendario. La profecía de Merlín llegó al oído de Juana. Ella era

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

simple, piadosa. Tenía trece años cuando en el jardín de su padre oyó una voz que le causó gran miedo. La voz partía del lado de la iglesia y estaba acompañada por una luz.

—"Vengo mandada por Dios —le decía— para ayudarte a conducirte bien. Sé buena, Juana, y Dios te ayudará" (23).

Más adelante Juana reconoció que esa voz era la de San Miguel. Desde entonces hasta su muerte, Juana sintió con frecuencia las voces de San Miguel, de Santa Catalina y Santa Margarita que la guiaron en sus luchas; y cuando nada pudieron decirle ellas para salvarse de la hoguera, Juana sufrió su amargura más grande.

Si las voces provenían de una inspiración divina, o si eran una simple alucinación que los frecuentes ayunos de Juana favorecían, he ahí el punto que se debate con los libros abiertos, ya de la religión, ya de la ciencia.

Cerremos un poco esos libros. La discusión sería interminable. Los que sentimos pasión por la ciencia y no por la religión somos impenetrables para los contrarios; y viceversa.

En el caso de Juana pienso, como France, que *sus voces eran "el grito de su corazón"* (24). Si en lugar de libertar a Orleans del largo sitio y llevar al Delfín Carlos a Reims para su consagración como rey de Francia, le hubiesen propuesto una aventura semejante, Juana la hubiera aceptado de mil amores. Ella "ardía por cambiar su rueca por la espada" (25), tanto por amor guerrero como por amor a la aventura, y porque detestaba los trabajos domésticos. Juana se había acostumbrado desde su niñez al espectáculo de las luchas. "La guerra reinaba a su alrededor, aun en los juegos de niños; el marido de una de sus madrinas había sido tomado prisionero y puesto a rescate por los soldados; el marido de su prima Mengette fué matado de un golpe de bombarda; el país natal estaba hollado por las tropas, incendiado, robado, devastado, sin dejar ni un solo animal; noches de espanto, sueños horribles; he ahí —dice France— lo que Juana conoció en su infancia" (26).

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

---

(23) T. I. Capítulo II. p. 33.
(24) T. I. p. 96.
(25) Ib.
(26) T. I. p. 32.

Amor a la guerra y a la aventura. Muy bien. Pero ¿por qué Juana concibió un odio tan profundo a los borgoñones? No era ciertamente porque ellos, aliados con los ingleses, impedían reinar al débil Carlos a quien Juana no conocía. No. El odio se remonta más hacia la infancia de Juana.

Los niños del pueblo de Juana y los de Maxey iban a la escuela. Entre ellos surgían querellas; los pequeños borgoñones de Maxey y los pequeños armagnacs de Donremy combatían. "Más de una vez —dice France— al atardecer, desde la cabecera del puente, Juana veía venir ensangrentados a los muchachos de su pueblo. Que una muchacha, ardiente como ella, hubiera tomado a pecho esas querellas y sentido un odio profundo a los borgoñones, se concibe. Pero sería un error buscar en estos juegos de pilluelos de poca edad un índice del estado de los espíritus. Los insultos y los combates se remontaban a siglos. Siempre y en todas partes, cuando los muchachos de un pueblo van en cuadrilla y encuentran a los del pueblo vecino, las injurias y las piedras vuelan" (27). Por otra parte, a los paisanos de Domremy como de los demás pueblos se les importaba muy poco de los asuntos de duques y reyes. Una dura experiencia les había enseñado a temer tanto a los capitanes que los atacaban como a los que aparentaban defenderlos. No hacían diferencia entre ellos.

Por consiguiente, la llamada "misión" de Juana no proviene de la voz que la transforma. Juana había nacido más para la espada que para la aguja. Si otras influencias hubo en cuanto al objeto, ella no obedeció, en verdad, sino a su propio corazón, a sus recuerdos, a sus antipatías.

La Juana "puesta en la vida y en la humanidad" que nos presenta France no lo está para mostrarnos por contraste todo lo que en la leyenda haya de superchería. En este libro, el France-Bergeret no se desliza por ninguna de sus páginas. No es esta, ni obra de análisis, ni de crítica. Es como el panorama de un fragmento de la historia de Francia iluminada con el foco de Juana de Arco. Es, también, la vida de la propia Juana, llena de un fervor enteramente humano.

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

De la Juana de Bernard Shaw a la de France hay un abismo, no obstante situarla ambos bien plantada sobre la

(27) Ib. p. 26.

tierra. El abismo es el que media entre los espíritus de ambos: casuista el uno, soñador el otro.

—Decir, pues, que la Juana de Arco de France no es la Juana verdadera, ya por no ajustarse a lo que tiene por verdad la iglesia, ya por no ser un alegato para bien de la patología, es entablar querellas infantiles. France ha querido solamente mostrarnos "su" Juana; es decir, la Juana que ha ido encontrando a medida que ahondaba sus búsquedas, y apuraba sus lecturas. Y si ha considerado sobre todo el aspecto humano no ha sido por llevarle la contra a la iglesia, sino porque era ese el que realmente le interesaba. Así *la Juana de Arco de France, a la vez que un panorama de la historia de Francia, es el espectáculo de un alma llena de candor y de sinceridad, de fe ingenua y de valor; alma que sufrió, en vísperas de su suplicio, la terrible amargura de sentirse abandonada por todos aquellos por quienes consumaba su último sacrificio.*

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

El petróleo argentino y los truts mundiales

Por AUGUSTO BUNGE

II

EL IMPERIALISMO DEL PETROLEO EN LA ARGENTINA.

Ningún descubrimiento, ni buscado ni "casual", de petróleo se debe en la Argentina a una empresa extranjera en terrenos no explorados antes por la Nación o por argentinos. En Comodoro Rivadavia sólo se radicaron empresas petrolíferas particulares *una vez que la explotación del Estado demostró el buen rendimiento y la extensión de los yacimientos.* Dichas empresas se instalaron *en la más inmediata vecindad posible de la explotación del Estado, para aprovechar gratuitamente los resultados de sus exploraciones.*

La "iniciativa" privada en la zona de Comodoro Rivadavia se expresó también en la táctica de cubrir de pedimentos de cateo prácticamente todo el territorio del Chubut, una tentativa de acaparamiento de hecho, y con un fin las más veces puramente especulativo.

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

La mismo se ha visto luego en Plaza Huincul. No fué la iniciativa privada quien descubrió allí petróleo. La iniciativa privada esperó que la Nación corriera el riesgo, y de-

mostrara prácticamente que los yacimientos eran susceptibles de explotación provechosa. Sólo entonces acudió, para rodear la explotación de Y. P. F. a favor de las fallas del Código de Minería.

En Salta el proceso ha sido el mismo. No es la Standard Oil la que fué a Salta a arriesgar dineros en la primera aventura de descubrir petróleo, como no lo ha hecho en ninguna parte. Ya hemos visto que la Standard Oil, con ejemplar prudencia, deja que se encarguen de esa tarea los *wild catters*, para luego apoderarse de sus resultados, y hasta remunerándolos cuando ellos también pueden morder como Doheny. (Al mencionar la Standard Oil, comprendo también a las compañías subsidiarias de la misma, pues la función de éstas es sólo la de constituir diferentes entidades jurídicas para una sola realidad técnico económica).

Unicamente en un caso la iniciativa de compañías privadas ha precedido a la oficial en la Argentina: en Cacheuta. Y esto fué muy temprano, y obra de argentinos, no del trust yanki. Los argentinos pioneers del petróleo en su país antes de 1890, perforaron entre 1887 y 1890 un total de 20 pozos, construyeron un oleoducto, etc. Fracasaron en su empresa después de éxitos momentáneos y de tenaz trabajo, acaso por errores técnicos.

La primera función de *wild catter* en Salta fué desempeñada por un nativo español de hecho argentino, salteño por añadidura, el señor Tobar, con medios técnicos rudimentarios y resultados ínfimos a causa de ello. La existencia de importantes indicios de petróleo fué estudiada por un geólogo de la Nación, quien señaló además la zona de los tres anticlinales conocidos hasta ahora. Pero antes de él hubo exploraciones de geólogos alemanes, promovidas al parecer por la compañía argentina de Cacheuta. La primera perforación, hecha por la dirección de Minas, es decir, por la Nación, fué un fracaso técnico y económico, por las dilaciones del expedienteo burocrático y, después de interrumpirse una y otra vez, se detuvo en una profundidad insuficiente.

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

Los resultados de los estudios geológicos habían sido suficientes para incitar a la especulación, la simple especulación y no el trabajo real de exploración con perforaciones. Por eso

se dictó el primer decreto de reserva el 3 de Octubre de 1911, por el gobernador Avelino Figueroa, siendo ministro el doctor Patrón Costas.

Debo ahora, para poner a la verdad en su lugar, hacer un paréntesis antes de continuar con la historia del petróleo en Salta.

3. — *El perro de caza y el perro del hortelano*

El decreto Figueroa de reservas se derogó en Abril de 1918 por el gobernador Abraham Cornejo. El resultado de la derogación fué que los terrenos con indicios u otras probabilidades de contener petróleo fueran cubiertos por nuevas concesiones de cateo, en un total, con las viejas que en realidad habían caducado, de 563 a nombre de diferentes particulares. O sea, una extensión de 1.126.000 hectáreas. Pero estas concesiones se pedían por determinadas personas, y luego iban a converger, por un interesante procedimiento, en una misma mano: la Standard Oil o sus subsidiarias.

El gobernador Abraham Cornejo pasó a ser abogado de esta compañía cuando falleció el doctor Francisco M. Uriburu.

El olfato tan elogiado del "perro de caza" se ejercitaba no tanto en los terrenos petrolíferos como en los papeles de los expedientes de concesiones y transferencias. Y no para utilizar la presa, sino para impedir que otros la utilizaran.

Veremos más adelante las habilidades que ha puesto en juego la Standard Oil en esa su táctica de perro de caza entre los expedientes, y de perro del hortelano en los terrenos petrolíferos.

Las maniobras de acaparamiento cerraban prácticamente a toda empresa, y en primer término a Y. P. F., el acceso a los campos petrolíferos salteños.

Ante esta situación, el gobernador Adolfo Güemes dictó en 1924 un nuevo decreto de reservas, con interesantes fundamentos. Pero el decreto fué anulado en la práctica por el gobierno Corvalán que le sucedió, pues mantuvo sistemáticamente en vigor las concesiones de cateo caducadas que interesaban a la Standard Oil. Por intermedio del ministro de Hacienda — el señor Rovaletti — acordaba con regularidad cronomé-

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

trica cuanto pedía la Standard Oil y obstaculizaba con igual sistema las gestiones de Y. P. F.

En la publicación titulada "La Verdad sobre el Petróleo de Salta" se llama "período de libre concurrencia" al de levantamiento del decreto de reserva de 1918 a 1924, dejando constancia de que se solicitaron por "compañías particulares" durante él "todos los permisos de cateo". Pero luego se mencionan cifras de superficies, de perforaciones, descubrimientos y producción de petróleo que, en seguida de la frase anterior, parecerían referirse a dicho período. Pero es el caso que los trabajos efectivos se iniciaron recién en 1926, o sea, a los dos años de cerrado oficialmente el período de "libre competencia", según lo ha documentado la Standard Oil en el pleito de Lomitas.

De tal manera se falsean los hechos. Durante el período de "libre competencia" no se produjo petróleo en Salta. La Revista de Economía Argentina, en su número de Julio de este año, publica gráficos de la producción de petróleo demostrativos de que ella se inicia en Salta en 1927, y todavía en 1930 la Standard no llegó a producir 40.000 metros cúbicos.

La verdad es que la Standard Oil no demostró hasta el año 1930 otro interés en Salta que el de acaparar todos los terrenos posiblemente petrolíferos, para hacer cómodamente su selección, hasta quedarse con los que le parecieran realmente productivos.

Y esta selección la hizo con el propósito de conservar las concesiones respectivas como reserva, manteniéndolas en un mínimo de producción, antes que con el de explotarlas de verdad. Sólo ha intensificado su producción, por razones que no es del caso averiguar en este escrito, en los dos últimos años.

Pero en cuanto a lo que ha sido esta intensificación, téngase presente que la Standard Oil ha llegado a valvular pozos de gran rendimiento, y son expresivas las cifras dadas por la fuente más parcial posible: la publicación mencionada.

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

En las 22.289 hectáreas de minas que la Standard Oil se ha tallado cómodamente en el amplísimo paño de 1.126.000 de que ha podido disponer durante muchos años, con los yacimientos más ricos, ha hecho 114 perforaciones, o sea, una perforación por cada 200 hectáreas. Mientras que en las no-

venta hectáreas de la mina República Argentina, la única a que ha conseguido acceso Y. P. F. (y con las dificultades que se verán), había 32 (treinta y dos) perforaciones: una por cada *tres* hectáreas. O sea, *una explotación casi setenta veces más intensiva a igualdad de superficie.*

Lo mismo en cuanto a producción. La Standard Oil, en sus yacimientos que son lo mejor de Salta y del país, ha producido 339.815 metros cúbicos de petróleo durante el último período, que esa publicación no precisa por la razón antes dada. Resultan, pues, 15 metros cúbicos por hectárea, y con pozos algunos de los cuales producen más de 100 metros cúbicos diarios. En cambio, en las únicas noventa hectáreas que hasta ahora ha podido explotar en Salta Y. P. F., la producción total durante el mismo período ha sido según esa publicación de 57.737 metros cúbicos, o sea, 640 (seiscientos cuarenta) por hectárea. ¡Una producción más de 40 veces mayor, con pozos más pobres!

Quienes denigran y difaman a Y. P. F. por producir poco, aunque en realidad cuarenta veces más que la Standard Oil, en terrenos más pobres, son los que más han contribuído a encerrar en 90 hectáreas a la explotación de la Nación en su provincia.

No han admitido esos hombres en Salta ninguna de las gestiones de Y. P. F. tendientes a anular concesiones manifiestamente caducadas, ilegalmente mantenidas durante años y años a favor de la Standard Oil en la zona petrolífera de productividad conocida: Pero resulta ahora que es Y. P. F. quien ha pretendido y mantenido un monopolio, porque era libre de explorar y explotar petróleo . . . donde la Standard Oil no tuviera interés en acapararlo, por haber verificado que era dudosa su existencia en cantidades de óptimo rendimiento.

4. — *La invasión por la Standard Oil*

Los decretos de reserva de Salta, como los de Jujuy, fueron inspirados por el P. E. de la Nación, al comprobarse las maniobras especulativas y de acaparamiento que suscitaron los primeros importantes descubrimientos de petróleo en territorio nacional.

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

El decreto del P. E. nacional fué tachado de inconstitucionalidad. El dictamen del fiscal doctor González Iramain se fundó en los siguientes conceptos, evidentes para todo buen argentino:

"Se pretende y se pide que los jueces declaren que el Estado Argentino se halla inerme para proteger y salvaguardar su riqueza petrolífera... Las autoridades administrativas y judiciales deben recurrir, para la legítima defensa del patrimonio común — QUE ES LA BASE DE LA VERDADERA AUTONOMIA POLITICA Y TANTAS VECES DE LAS LIBERTADES PUBLICAS — a los principios generales de los derechos aplicables y a las leyes análogas..."

Política de salvaguardia prudente, basada en una ya larga y dolorosa experiencia en tantos otros países, que no tenía por objeto otorgar el monopolio a Yacimientos P. Fiscales, sino únicamente encomendar a esta repartición la explotación efectiva y metódica de las zonas petróliferas de Salta, por cuenta del gobierno de la provincia, sin anular las concesiones hechas a particulares que estuvieran en condiciones legales.

Era previo a esta exploración que las zonas petrolíferas fueran explorables. Es decir: que dejaran de estar ilegalmente acaparadas por la Standard Oil. Se requería, pues, para que Y. P. F. pudiera iniciar los trabajos, el estudio de cada una de las concesiones de cateo, para declarar la caducidad de las de las que correspondiera. (Testimonio de los generales Allaria y Mosconi y de otros en el juicio de "Lomitas"). La Standard Oil intentó, entonces, obtener la legalización subrepticia de las 90.000 hectáreas que le interesaban en esa época, seleccionadas de entre las 1.126.000 que había tenido acaparadas, proponiendo un convenio de exploración y explotación de las mismas en el que lo único efectivo era el pago de una regalía del 10 por ciento por el petróleo que tuviera a bien producir, sin obligación alguna de su parte, sin derecho de fiscalización de su contabilidad, y con plena libertad de transferencia.

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

El gobernador Güemes rechazó semejante propuesta, no sólo porque implicaba el monopolio del petróleo salteño para la Standard Oil, sino porque hacía de ésta un Estado dentro del Estado en la provincia. La Standard Oil sometió entonces

el convenio a la Legislatura, presentándolo al Senado, quien tampoco lo tomó en cuenta. (Ibidem).

Debe tomarse nota de esta primera iniciativa "legal" de la Standard Oil, porque el convenio que ha firmado el actual gobierno de Salta es su hermano gemelo.

El decreto Güemes de reserva no pudo dar sus frutos.

El gobernador Corbalán, con su ministro de Hacienda Rovaletti, procedió como si no existiera.

La Standard Oil tuvo carta blanca, al punto de que por momentos parecía el verdadero gobierno de Salta, pues llegó a la pretensión, no reprimida ni siquiera protestada por el gobierno, de suplantar a las autoridades legales en asuntos del fuero criminal, como se verá más adelante.

Salteños sensibles al llamado de la dignidad política, conscientes de los intereses nacionales gravemente comprometidos, y de la amenaza que la situación creada implica para la autonomía de la provincia y su porvenir económico, hicieron públicos los hechos. Me hago un honor en destacar entre esas nobles voces las autorizadas y serenas de los doctores Jorge León Tedín y Ernesto Bavio, que ni el más suspicaz se atrevería a declarar movidos por la pasión política.

Otro salteño, el director de Y. P. F. doctor J. V. Paulucci Cornejo, con acierto designado para ese cargo por el actual presidente de la Nación, ha estudiado a fondo los acaparamientos ilegales de la Standard Oil, porque implican un perjuicio para su provincia y una usurpación de derechos de la repartición nacional. Por ello, el presidente de la agrupación política local que está en el gobierno de la provincia pidió la denegatoria del acuerdo para el directorio, por los miembros del mismo partido en el Senado. Ello se dirigía visiblemente tan sólo contra el doctor Paulucci Cornejo. Y por una mayoría accidental se ha conseguido que fuera eliminado de la nómina . . .

Las características de las 563 concesiones, activo único del período de "libre competencia", reajustadas las sustanciales bajo Corbalán-Rovaletti, se hicieron notorias.

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

El procedimiento por el cual todas las concesiones iban a parar a la Standard Oil, o sus empresas subsidiarias, es tan monótono y sincrónico como un cronómetro bien aceitado, y

adquirió admirable actividad y regulación perfecta durante la gobernación Corbalán con ese ministro.

En las actuaciones del pleito de "Lomitas" están documentados numerosos concretos del período Corbalán, analizados especialmente por el general Allaria:

"Llama la atención y es sugerente — informó dicho general en su respuesta a la pregunta 7ª. — que los 33 permisos concedidos hasta esa fecha (por Corbalán-Rovaletti) son únicamente de la Standard Oil, lo que demuestra que tenía acaparados todos los permisos de cateos".

"No hay un solo pedido directo de esa compañía", dice luego. Todos "se han hecho por intermedio de personas que después de una o varias cesiones de acciones y derechos a otros, concluyen por ser transferidos a la Standard Oil o sociedades o personas afines".

En casi todos los expedientes aparecen como solicitantes, o cesionarios de éstos, el doctor Francisco M. Uriburu, entonces abogado de la Standard Oil, o el vicepresidente de la compañía, señor Juan B. Eskesen, residente en Salta, a veces el mismísimo presidente, señor Schultz, como vulgar *wild catter*, o bien otro funcionario de la compañía.

Analiza casos típicos el general Allaria en su respuesta a la octava pregunta, que decía así: " . . . si es pública y le consta la intervención de testaferros en los pedidos de cateos para explorar zonas petroleras, los que sin excepción eran transferidos a la Standard Oil Co., o compañías similares, y si es público que la Standard Oil Co., para el logro de sus propósitos arbitraba todo género de procedimientos".

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

Diario íntimo de una adolescente

Por ANIBAL PONCE

III

NARCISISMO Y COQUETERIA

En una comedia escrita por Rousseau en su primera juventud, la intriga gira alrededor de un joven a quien un pintor amigo, para darle una broma, había retratado en traje de mujer. Pero ocurre que el muchacho, sin descubrir la trampa, se enamora locamente de su propio retrato. Si fuera dado expresar mediante un símbolo, los confusos sentimientos que aparecen en los albores de la pubertad, lo tendríamos ya en ese muchacho que renueva de manera tan feliz, el viejo mito de Narciso.

En todas las edades, sin duda alguna, el propio individuo se mira vivir, con ojos más o menos complacientes. Exagerar nuestros méritos, disculpar nuestras faltas, atenuar nuestros defectos, justificar este gesto no muy irreprochable o aquel fracaso que alguna vez nos humilló, constituye en cierto modo, más que una debilidad censurable, una necesidad impuesta por la misma vida. Para luchar, para preparar los ataques o repeler las agresiones, el individuo se encuentra en mejor forma cuanto más favorable opinión tenga de si mismo.

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

La desconfianza, en cambio, la inseguridad, el recuerdo demasiado vivo de algunos fracasos anteriores, predisponen mal para la acción. A punto tal que cuando el individuo no se mira ya con buenos ojos, y va sintiendo crecer un odio cada vez más atroz contra sí mismo, sólo encuentra en el suicidio, la calma y la liberación.

Pero si las voces adulonas del amor de sí mismo pueden ser, en ciertas circunstancias, un elemento favorable que nos sirve de estímulo para la lucha, hay una edad en la cual seducen de tal modo que el adolescente no percibe en el mundo, otra cosa que su rostro. La naturaleza que hasta entonces le era indiferente, se le aparece de pronto con la expresión de una amiga que conoce de antemano sus secretos. Para soñar — que es como decir, para moverse a sus anchas en el país fantástico en que todos los deseos se realizan, — ¿qué tiene de extraño que el adolescente empiece a buscar entonces, la tela de fondo de los paisajes, la complicidad propicia de los atardeceres, la sugestión turbadora de las noches de luna?

¿Cuántas veces, recostada en el balcón de su terraza, María Bashkirtseff se había escuchado vivir bajo la suave caricia del sol de Niza, entre el perfume de las plantas del trópico y el sosegado respirar del mar vecino? Quince años tenía cuando volviendo los ojos a ese instante en que la mujer despertaba en la chiquilla, le escribía a su prima Dina esta evocación voluptuosa del paisaje familiar: "Por la mañana, las primeras luces del día me despertaban. A lo lejos, y a mi izquierda, el sol ascendía por detrás de las montañas que se destacan en relieve sobre un cielo azul plateado, tan vaporoso y tan dulce que me ahogaba de dicha. A mediodía el sol estaba en frente de mí. El calor iba creciendo, sin llegar a abrasar, porque una brisa incomparable, refrescaba la atmósfera. Todo parecía dormido. Ni un alma sobre la avenida, con excepción de dos o de tres viejos dormidos en los bancos. Completamente sola, respiraba entonces, admiraba, me sofocaba . . . Por la noche, otra vez el cielo, el mar, las montañas. Pero esta vez, todo en negro o en azul. Y cuando la luna iluminaba el mar, como un pez con escamas de diamantes, yo, tranquila y sola desde mi ventana, no pedía nada y me prosternaba ante Dios" (1)

(1) *Lettres*, pág. 27-28.

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

No hagan mucho caso de la cristiana reverencia del final: hervor de sangre pagana corre por esa página estremecida, en que la dicha de vivir es tan intensa que sofoca a la misma criatura que la siente. No se puede percibir en grado tan intenso el "alma" del paisaje, sino a condición de haber descubierto previamente un mundo de alegrías y de penas, en el cual al paisaje lo miramos reflejarse.

Pero en María Bashkirtseff, como en todos los adolescentes de su edad, la simpatía por la propia persona no se limitaba a esos imprecisos estados de exaltación o de melancolía en que se adora a la naturaleza como una manera indirecta de adorarse a sí mismo. La fisiología del organismo durante la pubertad concentra de tal modo la atención del adolescente que casi no pasa un solo día sin que espíe anheloso sobre su propio cuerpo los indicios de la gran transformación. Unas veces, la pubertad es lenta, arrastrada, más o menos silenciosa; otras, se presenta con brusquedad y con apremio: en poco tiempo, las formas se perfilan, los caracteres sexuales se acentúan, y casi de la noche a la mañana, el niño abre paso al adolescente.

El clima cálido de Niza dió a María Bashkirtseff una pubertad precoz. Esta chica rusa, que en el clima frío de su tierra hubiera alcanzado la nubilidad recién a los 16 ó 17 años (2), logró en breve término un desarrollo que la colmaba de pueril orgullo. "Yo soy extremadamente bien hecha" (3) La criatura casi raquítica, en beneficio de cuya salud, precisamente, la familia se instaló en Niza, después de mucho peregrinar, era en el momento de empezar su "Diario" una jovencita a quien le atribuían ya más edad que la justa . . . Su amor por el duque de Hamilton, aunque platónico, correspondía en efecto, a una edad tal vez un poco superior. Pero lo que nos importa por el momento, subrayar, es que a raíz de ese amor y después de haber examinado largamente sus formas nacientes, María Bashkirtseff llegó a una conclusión desoladora: a pesar de la admiración que sentía por su cuerpo, se sabía fea, irremediablemente fea. "¡Cómo se es de feliz — dice — cuando uno sabe lo que quiere! Pero hay una idea que

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

(2) *Derville, La puberté et ses accidents chez la femme*, p. 24, editores Vigot freres. Paris. 1933.

(3) *Journal*, I. 17.

me desgarra y es que creo que soy fea" (4). "Idea que me desgarra": ¿cómo se podría decir mejor la angustia y la humillación de esa verdad? Para esta Narciso (5) incorregible que suspiraba por el esposo que le diera un trono (6), no se hubiera podido encontrar un obstáculo mayor. En otra muchacha que no hubiera tenido su ambición, ese descubrimiento que es atroz siempre a cierta edad, se hubiera convertido posiblemente en el núcleo central de un sentimiento de inferioridad o de menor valía que la hubiera llevado, según las circunstancias, a un mal humor de fierecilla o a una resignación de cenicienta. Pero en María Bashkirtseff, después de un momento de vacilación y desencanto, una nueva actitud apareció. "Yo desearía saber por qué me miran; si es porque soy linda o es por que soy rara. Pagaría cualquier cosa porque me dijeran la verdad. Tengo ganas de preguntarle a un muchacho si soy linda. Me ha gustado siempre creer lo mejor y por eso prefiero creer que me miran porque soy bonita. Me equivoco quizá; pero si es una ilusión, prefiero conservarla porque me halaga". Confesión de un interés singular porque volvemos a encontrar ahora, bajo un disfraz semi burlón, ese mismo afán de poderío que vimos asomar en su primer amor; ambición de dominio tan acentuada en ella, que si encuentra algo que le resiste, se desentiende y lo supera o bien negándolo o bien disimulándolo a sus propios ojos.

Como aquel personaje a que Stendhal aludió una vez, María Bashkirtseff era también de esos seres singulares que después de haber comprado en cualquier tienduja una docena de pañuelos ordinarios, empiezan a creer al poco rato que sus pañuelos son una rareza y que nadie en el mundo podría conseguirlos ni siquiera parecidos. La naturaleza le había dado, sin consideración, pómulos prominentes, nariz ancha y carnuda, labios gruesos de dibujo torpe. A pesar de su blancura casi azulina; de su cabellera espléndida, de un rubio de fuego; de sus grandes ojos de un color gris cambiante, es evidente que con esos elementos no se podía formar un rostro hermoso. Pero María Bashkirtseff resolvió que sí. Puesto que el rostro

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

(4) *Journal*, I, 33.
(5) *Lettres*, 277.
(6) *Journal* I, 323, 220.

era suyo y todo lo suyo debía ser excepcional, aseguró que era linda . . .

Tenía, sin embargo, demasiada inteligencia para afirmarlo con un tono de convicción que hubiera llegado a ser ridículo. Trató por eso de afianzar la belleza dudosa de su cara, con otros elementos que le inspiraban más confianza. Los encontró en su cuerpo: en su cintura, en sus senos, en sus manos y en sus pies.

De sus manos y de sus pies, a decir verdad, no estaba tampoco muy segura. Por lo que se refiere a las manos, reconoció una vez que "no eran de una belleza clásica" (7); y por otra parte, la obsesión de roerse las uñas — la "onicofagía", para decirlo en pedante — le había afeado los dedos (8). En cuanto a los pies, aunque estaba contenta de su pequeñez (9), no se hubiera atrevido a decir que eran perfectos (10).

Le quedaban, la cintura y el seno. Inobjetable la cintura, aunque por ser precisamente tan fina y apretada hacía resaltar la abundancia excesiva de sus caderas (11). Y llegamos por fin, a los senos: el orgullo y la gloria de su cuerpo. Ha hablado de ellos tantas veces, (12) los ha descrito tan amorosamente, los ha comparado tan triunfalmente a los de Venus, que no hay duda de que había encontrado en ellos la belleza auténtica por la que venía suspirando. Pero de ahí, a sostener que su cuerpo era perfecto, hubiera parecido a cualquiera otra demasiado fuerte. A ella, claro está, no le costó mucho esfuerzo. Resolvió que tenía cuerpo de estatua (13), y como estatua aspiró a mostrarse a los ojos de todos. Desnuda andaba por su pieza, sin preocuparse mucho de las ventanas (14); desnuda se mostró a tres viejas amigas que la adoraban: "Había que ver — dice — a esas tres viejas, las miradas que cambiaban y las medias palabras. A decir verdad no me puse orgullosa, porque hace mucho tiempo que sé que no hay nada en el mundo más bello

---

(7) *Journal*, II, 95.

(8) *Journal, II*, 59. Eso no impedía naturalmente que hiciera los mayores elogios de sus manos "tan blancas y tan finas": *Journal, I*, 58, 62.

(9) *Journal*, II 543, I, 92. *Cahiers, III*, 3.

(10) En *Cahiers*, III, p. 7 dice con pena que son "demasiado chicos".

(11) *Journal*, II, 59; *Cahiers, III*, 7.

(12) *Cahiers*, I, 135, 298; III, p. 7.

(13) *Journal*, I, 257.

(14) *Zillhardt, Louise-Catherine Breslau et ses amis*, p. 37. Edicion de los Portiques. París, 1932.

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

que mi cuerpo, y que es un verdadero pecado y una infamia no hacerme pintar o esculpir. Tales bellezas no pueden pertenecer a nadie en particular. Es como un museo que debe estar abierto a todos los ojos" (15).

Un día, sin embargo, en que se volvió a mostrar desnuda, pero no ya ante ojos complacientes, sino ante fríos ojos de artistas, oyó sobre su pretendido cuerpo perfecto las mismas verdades que ella, en el fondo, no ignoraba. "Un día — cuenta Madeleine Zillhardt — en que el modelo faltó, Breslau y su amiga Schoeppi habían ido con Mousia, como llamaban familiarmente a María Bashkirtseff, a dar una vuelta por el Louvre. De regreso, ésta las llevó a su casa en donde con gran estupefacción se desvistió por completo y se plantó delante de ellas preguntando: "¿cómo me encuentran ustedes? ¿No soy acaso tan bien hecha como esas estatuas que venimos de admirar?". A lo cual Breslau, después de haberla mirado atentamente y de haberla hecho girar de todos lados, respondió: "Sí, lo de arriba no está mal, lo de abajo es demasiado ancho". Decepcionada por ese juicio sin adulonería, María Bashkirtseff quedó un momento silenciosa, y contestó después, aludiendo a que las elegantes de la época llevaban polisones: "Y bien! Lo de arriba será para los artistas, lo de abajo para la sociedad". (16).

En su *Diario,* María Bashkirtseff no ha contado esa escena; Madeleine Zillhardt, por otra parte, no dá ninguna fecha. Pero me atrevería casi a afirmar que María Bashkirtseff la recordaba al escribir estas líneas: "Las Suizas me encuentran absolutamente perfecta, y a decir verdad yo no he visto sino en las estatuas antiguas unos senos tan erguidos como los míos, pero tengo las caderas demasiado fuertes y los pies demasiado pequeños. Esas imperfecciones me humillan un poco, pero me consuelo pensando que son fealdades muy apreciadas por los modernos" (17). Sugestivo relato en el cual volvemos a encontrar, de un lado la exacta noción de sus propios defectos, del otro lado la negación de esos defectos bajo la influencia de su narcisismo exagerado; tan exagerado, que al final del extraño balance queda demostrado a sus propios ojos, la terminante afirmación con que comienza: "Las Suizas me encuentran abso-

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

(15) *Cahiers,* II, 217. Ver también, IV, 143.
(16) *Zillhardt*: Obra citada, p. 37.
(17) *Cahiers,* tomo III, p. 7.

lutamente perfecta" . . . Sabía muy bien que no lo era; pero así hubiera deseado ser: para sí misma, primero; para el duque de Hamilton, después. Pero el duque de Hamilton, lo sabemos ya, ignoró su existencia. Otro esposo ilustre había que buscar, y para conquistarlo resolvió instruirse, adornarse y cantar. Redactó ella misma un plan de trabajo: se impuso durante varias horas del día una disciplina más o menos rígida, y empezó a estudiar bajo la dirección poco firme de profesores particulares que no se atrevían mucho a contrariarla. En poco tiempo adquirió una cultura basta, pero desordenada en que los mejores clásicos griegos y latinos alternaban con escritores subalternos y novelistas dudosos: Homero y Lamartine, Shakespeare y Octavio Feuillet, Tito Livio y Ouida . . . La historia antigua, y en especial la de Roma, le dieron enseguida abundante material para sus sueños. El supremo equilibrio de los griegos, con la advertencia admirable de su "nada con exceso", mal podía seducirla. El espectáculo deslumbrante de la Roma imperial, en cambio, le conmovió tan profundamente que desde entonces, escogió a Roma como a su patria espiritual. Su ambición de gloria, su afán de dominio, su deseo de tiranizar y de imponerse, gustaba entretejer con la historia de los Césares algunos hilos de su propia vida. "Roma debió ser como ciudad — decía — lo que yo he imaginado ser como mujer" (18). En un momento dado de la historia universal, Roma fué la más alta cumbre del mundo. ¿Y a qué otra cosa sino a eso, aspiraba María Bashkirtseff?

Del brazo de un marido ilustre confió primero, trepar hasta esa cumbre. Después del fracaso de su "amor platónico", prefirió buscar en el canto la celebridad que la levantara hasta los ojos de esos hombres poderosos entre los cuales esperaba que alguno la eligiera por esposa. A tales hombres, sin embargo, sólo de lejos los veía pasar; en cuanto a su voz — su bella voz de mezzo soprano — después de haber confiado mucho en ella, empezaba a sentir que una laringitis obstinada se la iba robando día a día.

Para curar su garganta, precisamente, el médico que la atendía le aconsejó el clima de Italia; y fué en Roma, en la Roma de sus grandezas, donde nació el segundo amor. No ya

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

(18) *Journal*, I, 393.

platónico como el otro, ni inspirado tampoco por un gran señor, orgulloso y distante, sino por un muchacho insignificante, y desteñido, pero que tenía a sus ojos, el mérito de ser sobrino, nada menos, que del más poderoso cardenal de Roma. Pietro Antonelli, salvado del anónimo nada más que por haber turbado durante un tiempo, el corazón y los sentidos de esta chica, era un jovencito de vida disipada que sabía encubrir cuando quería, la conducta más cínica, bajo el catolicismo más hipócrita. Se conocieron en un baile de máscaras, en momentos propicios a las intimidades fáciles y a las efusiones sin control. Con sus aires de mujer emancipada, y sus descotes atrevidos de "castidad reveladora" (19); desconocida su familia en el ambiente de Roma y hasta un poco sospechosa para la cerrada aristocracia; María Bashkirtseff debió parecerle al joven Antonelli ,una presa interesante y quizá no difícil. La cortejó con asiduidad y le pronunció con voz, debidamente emocionada, los juramentos del caso.

Satisfecha de un éxito que halagaba su vanidad de chiquilla, María Bashkirtseff construyó en su imaginación una larga novela de aventuras al final de la cual se veía, ya que no reina, sobrina por lo menos de un cardenal que podía llegar a ser Pontífice. Durante algunos meses ensayó sus primeras armas de coqueta, en los paseos de Roma, en las noches de teatro, en las fiestas del corso. Su tocado no había sido hasta entonces más que el lenguaje que expresaba los cambiantes estados de su alma: los días en que se encontraba aires de reina se componía un traje a la manera de la gran Catalina (20); los días en que soñaba con las glorias del canto y de las óperas, no faltaban en su decoración ni los chapines rojos que una vez vió llevar a las egipcias en una representación de *Aída* (21).; y los días, en fin, en que el humor era agrio y la desolación terrible, un hábito blanco de monje capuchino anunciaba a los suyos — por unas horas — su decisión inquebrantable de renunciar al mundo y sus halagos (22) . . . Ahora, en cambio, el sentido de su adorno empezaba a ser distinto: la toilette adquiría un sexo, se ponía al servicio de su afán de

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

---

(19) *Cahiers*, tomo I, 56.
(20) *Cahiers*, I, 14.
(21) Idem, I, 6.
(22) Idem, I, 26, 37, 45, 123.

dominio, y subrayaba con calculada intención sus atractivos de mujer recién formada (23).

Dos años atrás, cuando la imagen del duque de Hamilton no la dejaba dormir, había escrito en su *Diario*: "Todos los hombres me dan asco, con excepción de él. En la calle o en el teatro, llego a soportarlos, pero imaginarme que un hombre puede besar mi mano me pone fuera de mí" (24). Muchas cosas debían de haber cambiado en ella para que observara ahora, con regocijo, no sólo el brillo cada vez más intenso de los ojos de Antonelli, si no también el ligero temblor que percibía en su voz cada vez que los rostros se acercaban (25).

Un incidente desgraciado vino a interrumpir la intimidad: la familia de Antonelli se opuso a que continuara sus amores con esta muchacha desconocida, y lo encerró en un convento para mayor seguridad. Nunca María Bashkirtseff hubiera podido imaginar un final parecido: tanto más humillante cuanto más grotesco. Las suspicacias sociales que la situación de su familia despertaban, y que ya en Niza le habían mortificado muchas veces, de nuevo le cerraban el paso, de manera aún más violenta. Muchas páginas del *Diario* dicen su desesperación y su vergüenza, y aunque insinúa a veces que ya había pensado romper con Antonelli es evidente que la iniciativa no estuvo en ningún momento de su parte. Comprendía que Antonelli — el *Cardenallino*, como empieza a llamarlo con burla cada vez más hiriente— no era, ni con mucho, el personaje que ella se había imaginado. Una vez que por alcanzarle unas flores, Antonelli casi acogotó a un pobre diablo, le pareció "un tigre y un león" (26); otra vez que en una cabalgata, la arrancó al galope de un caballo que con alguna precipitación tal vez dijo ella que se había desbocado, le pareció que vivía en el capítulo mejor de la mejor de las novelas. Y todo eso, para concluir con el escarnio de la escena del convento. . .

Algunos meses después, se volvieron a ver. Tenía ella premeditado un plan muy digno en que todas las situaciones posibles habían sido previstas. Pero el plan, naturalmente,

---

(23) *Cahiers*, I, 135.
(24) *Marie Bashkirtseff raconteé por elle meme*, edición de la Madeleine, pág. 35, París, 1933.
(25) *Journal*, I, 106, 123, 168, 170, 261.
(26) *Journal*, I, p. 103.

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

fracasó. La noche de la despedida preparó ella misma la célebre entrevista en la escalera que con tanto lujo de detalles describiría después y en la cual dió al final, por vez primera, un beso de amor. Beso que se reprocharía luego como una debilidad imperdonable (27), pero que le reveló a ella misma que no sólo con la imaginación había vivido aquel amor, y que otros elementos de los cuales sólo tenía hasta entonces una noción confusa se le habían, de pronto, revelado. "María besada por un hombre — escribe —; María la orgullosa, la severa, la altiva! ¡María que ha dicho tantos discursos sobre este tema! Estoy interiormente avergonzada. ¿Porqué he faltado a mis principios? *No quiero* admitir que ha sido por debilidad o por impulso irresistible. Porque si así fuera, ya no me estimaría! Pero *tampoco puedo* decir que haya sido por amor" (28). Y unos meses después, añadía: "Antonelli me ha educado. Nunca me han servido ni los consejos ni las advertencias. Es necesario que en todo me asegure por mi misma" (29) . . .

Autoeducación que a juzgar por lo que vino muy pronto, no debió dar sino frutos tardíos. Porque al año siguiente de su desastre con el "cardenallino", María Bashkirtseff reconmienza con el conde de Larderel otra intriga de parecida jerarquía. Falta a ésta, sin embargo, la relativa frescura que se descubre en el amor por Antonelli. Abundan, en cambio, los detalles triviales; humildes y turbios detalles que son frecuentes en el amor de todos, pero que al publicarse los *cahiers intimes* desconcertaron a los que se habían propuesto convertir en una Madonna ideal, a esta muchacha de dieciseis años que no ignoraba ninguna de las turbaciones de su edad; que escuchaba, tal vez más de lo conveniente, los informes de su mucama Rosalía; y que también — ¡horror de los horrores! — pasaba a veces muchas horas, espiando en los hoteles las piezas de los hombres, por los agujeros de las cerraduras . . .

De Antonelli a Larderel no había, en realidad, sino una diferencia: el primero era un cínico que guardaba algunas formas sociales; el segundo, un cínico que no guardaba ninguna. Más de una vez, María Bashkirtseff había comprendido que

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

(27) Especialmente, *Cahiers*, I, p. 76 y *Journal* I, 179.
(28) *Journal*, I, 178. El subrayado es mío.
(29) *Cahiers*, I, 12.

estaba ebrio, absolutamente ebrio. Y en los ratos en que no lo estaba, le oía narrar con profusión de detalles, unas veces las aventuras más íntimas; otras veces, las andanzas de su hermana, bien amada por el rey. Ese era el motivo de su tercer amor: ese era el hombre que con gran indignación de María Bashkirtseff le declaró una vez que estaba "dispuesto" a casarse con ella a condición de que aceptara, como primer obsequio, una hija natural. . . ¿Qué es lo que había en este hombre que a pesar de saberlo indigno e inferior, la seducía y la turbaba? "Bajo los ojos — escribe — y cuando encuentro los suyos, dicen los míos mucho más, tal vez, de lo que yo misma pienso" (30) "Al partir le dí la mano; me la estrechó con su diestra y comprobé con repugnancia que me había estremecido. Lo que es triste es que soy mujer (exagerada y entusiasta), enamorada y casi loca por él" (31).

Un mes y medio después de haber escrito esas líneas, y cuando la ruptura era ya definitiva, se volvía a preguntar qué era lo que en él le atraía, le agradaba. "Nada sé, declara, pero algo me atraía. Me esfuerzo en comprobar que ese algo existía, porque entonces me apoyaría en algo. . . y todo quedaría explicado. Busco algo que me diga que no era ni el dinero, ni el aburrimiento, ni un deseo de conquista como en los demás; pero me defiendo como una desesperada antes de reconocer que existía verdaderamente. . . un algo más; que me gustaba, en una palabra" (32).

Carne de mujer había, pues, bajo el mármol de la "estatua". A su emotividad exagerada, de la cual en la clase anterior ya la vimos defenderse, se añadía ahora este otro descubrimiento que la dejaba, a veces, indefensa, frente a hombres que en lo profundo, despreciaba. Con titubeos y casi con dolor, se lo hemos escuchado confesar. Y más de una vez, a lo largo de su *Diario,* se la vé rondar en torno de su problema más secreto. Por las medias palabras que insinúa entonces, y por el velo semitupido con que las encubre, cabe pensar que tal vez el rencor que le inspiró la *Cherie* de Goncourt no tenía otro origen que el de haberle recordado con crudeza brutal,

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

(30) *Cahiers,* I. 171. Unas líneas más abajo y en la misma página. comenta: "Respondí con mis ojos, que dicen demasiado y que *no puedo dominar.*"
(31) *Cahiers,* I. 172.
(32) *Cahiers,* I. 294.

algunas de sus propias angustias. Ella misma, que acaba de decirnos el "estremecimiento" que la sorprendió una vez, se lo reprocha, más tarde, a su prima Dina: "Dina se ha vestido de paisana, con un traje que le sienta mucho, pero tiene ese aire inspirado, ese desafío lascivo, que me disgusta. Creo que este invierno ha estado flirteando con Miguel, y que es sin duda a causa de la llegada de éste que tiene hoy esa expresión. Miguel, por lo demás, es de un frío glacial. Pero esa expresión en el rostro y en el cuerpo de Dina tiene algo que me asquea: que me causa algo así como vergüenza, y una especie de sufrimiento y de inquietud" (33). La pobre Dina no escribía ningún *Diario;* pero de haberlo hecho, quizá hubiéramos encontrado en el suyo, algún reproche parecido . . . (34).

Si para todas las cosas más o menos censurables que alguna vez cometimos, tenemos siempre a nuestra disposición sutiles artificios que las disimulan, son aún más complicados y eficaces para todo lo que de lejos o de cerca, alude a los problemas del sexo y de la carne. En el *Diario de una joven polaca,* de Ladislao Reymont, la supuesta autora del diario, después de recordar los besos que acaba de darle a su novio, escribe: "He tenido un poco de miedo porque mamá dice que los besos antes del matrimonio son pecados muy serios . . . Pero mamá debe saber algo de esas cosas, porque mi tía me ha contado que mamá tuvo dos novios antes de casarse con papá . . . y que esos novios no han muerto.

"Alguien toca el timbre. ¿Por qué no sale la mucama? ¡Ah! Seguro que está en la cochera con el mucamo del primer piso. Los ví una vez mientras se besaban en la escalera. Estas mucamas son gente sin ningún pudor: besarse en las escaleras y con mucamos. Es verdaderamente repugnante". (35).

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

(33) *Cahiers,* tomo IV, p. 80.
(34) Ver la escena en que Dina le recuerda el beso al Cardenallino, *Journal,* I, p. 178. En la pág. 307 del mismo tomo del *Journal,* la autora anota un detalle intesante.
(35) *Reymont, Journal d'une jeune polonaise,* pág. 94, editor Payot, París, 1932.

Opiniones Inofensivas

Por ANIBAL PONCE

AMANECER SOBRE LAS RUINAS

Un eco lejano, pero reconocible, de **Les nourritures terrestres** de André Gide, pasa a través de este **Amanecer sobre las ruinas** que el señor Pondal Ríos ha compuesto con emoción generosa. Y si en el libro del argentino no se perfila, cierto es, la grácil silueta de ningún Natanael, resuena en él, sin embargo, esa misma voz de admonición y profecía, tan exaltada en su comunicativo lirismo, que sólo encuentra en el versículo, en el himno o en el canto su forma adecuada de expresión.

En el prefacio que André Gide escribió en 1927 para una nueva edición de su libro, creyó oportuno defenderse de la opinión común que sólo quiso ver en dicha obra una glorificación del egoísmo sensual, una exaltación del apetito y del deseo. "Yo escribí este libro — dice — en un momento en que la literatura estaba impregnada de convención y de hermetismo, y en que me parecía urgente hacerla descender hasta la tierra y apoyar sobre el suelo con los pies desnudos." Un deseo de sinceridad; un ímpetu de cordialidad por el pobre ser humano, semiasfixiado entre temores y prejuicios, eso era en lo fundamental el "buen mensaje" de **Les nourritures.** Tan ardientemente acogido que, al comentar no hace mucho tiempo la huella que dejó entre los hombres jóvenes del 900, André Maurois decía que les había dado, por vez primera, "el gusto de la vida". ¿Y qué podía ser para un adolescente de esa época "el gusto de la vida", sino la embriaguez que rechaza todo vínculo, el fervor que empuja a la aventura, el desprecio por todo lo que es tibio y mezquino?

Pero este recuerdo de **Les nourritures,** que en cierto modo representa un elogio para el **Amanecer,** ¿no constituye también respecto de este último, su crítica más severa, su reproche más justo? André Gide se propuso escribir para su Natanael un "manual de evasión y de liberación"; es decir, un manual de inquietud y de rebeldía contra todo lo que oprime, ataja, sofoca, coarta. Y ahora bien: ¿bastará este otro "manual" que representa el **Amanecer** para conseguir los motivos mucho más concretos que el señor Pondal Ríos deja entrever en la dedicatoria de su libro?

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

("Dedico este libro a los jóvenes respetuosos, a las mujeres honestas, a los obreros resignados. Dedico este libro a los pobres hombres domados que ni siquiera saben por qué son infelices.")

Nadie vacilaría en afirmar que no. Aún sin hacer hincapié en más de una página frondosa en que la elocuencia verbal hace confuso al pensamiento, Amanecer sobre las ruinas sólo da a sus pobres hombres "domados" una vaga promesa de libertad. Vaga promesa que si en los adolescentes del 900 pudo encender por un momento el "gusto de la vida", no habrá de servir de mucho en estas horas dramáticas de hoy en que una misma hambre de certidumbre exige las soluciones definidas y los métodos precisos.

UN "CUADERNO" DE SOCIOLOGIA

La circunstancia de que el presente "cuaderno" El socialismo en la evolución nacional, de Américo Ghioldi, esté formado con los apuntes recogidos en un curso y no por la versión íntegra del mismo, coloca al lector en una situación un poco embarazosa. El señor Ghioldi, que ha dado cierta forma orgánica a las anotaciones de sus clases, sugiere en repetidas ocasiones, que este o aquel tema fueron más desarrollados en las lecciones o alcanzaron un tratamiento mucho más adecuado que el que los apuntes dejan entrever. De donde resulta que una multitud de reparos u objeciones que al lector se le ocurren deben quedar en suspenso o, a lo sumo, muy tímidamente insinuados.

Según declara el mismo autor, las nueve lecciones dictadas sobre el socialismo en la evolución nacional se proponían demostrar la contextura argentina del movimiento socialista. O para decirlo en otra forma, asegurar que el socialismo no es un injerto caprichoso en la historia nacional, sino una manifestación necesaria en el curso de nuestro desarrollo. Para demostrar esa tesis — que resultará para muchos demasiado evidente, — el señor Ghioldi planteó en varias clases preliminares las premisas sociológicas que fundamentarían sus conclusiones. Esas clases — a juzgar por los apuntes — debieron ser, sin duda, las más interesantes y las que más exigían una minuciosa discusión. Ampliamente inspirado por Ingenieros en las líneas generales; por Juan Agustín García, Juan Alvarez y Jacinto Oddone en los detalles, el señor Ghioldi ha trazado un cuadro amplio de los orígenes argentinos en el que se ve el esfuerzo por ligar los problemas actuales a sus antecedentes históricos remotos.

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

Aunque en conjunto no difieren sus opiniones de las más generalmente aceptadas entre los estudiosos que acostumbran frecuentar entre nosotros las disciplinas sociales, en algunas partes

se hubiera deseado menos rapidez al exponerlas. Tal, por ejemplo, en lo relativo a las causas económicas de nuestras guerras civiles. El señor Ghioldi, siguiendo al doctor Justo, ve en ellas un choque entre la burguesía naciente y el proletariado rural. Tal fué también, más o menos, la opinión de Ramos Mejía y de García. Pero esa tesis — bastante grata por su simplicidad — está muy lejos de ser aceptable sin discusión. Es bien sabido que el mismo Ingenieros, rebatiendo a Justo, negaba ese carácter de lucha de clases y lo reducía a una simple disputa entre dos oligarquías pertenecientes a una misma clase social; disputa en la cual una de aquéllas — la llamada "federal" — supo explotar con destreza al proletariado de las campañas. Este problema, que en mi concepto es fundamental, no ha sido expuesto por Ghioldi más que desde uno solo de los aspectos: el mismo que Justo, como ya dijimos, contempló. De admitir esa opinión resulta bastante exagerado, difícil y confuso el papel que se le asigna al proletariado miserable de las campañas de esa época.

Con todo, y a pesar del carácter esquemático, fragmentario y mutilado de los apuntes — pues la última clase en que se debía enfocar la evolución de las ideas sociales no ha sido incluída en el cuaderno, "respondiendo a algunas sugestiones". — **El socialismo en la evolución nacional,** del señor Ghioldi, quizá pueda prestar alguna ayuda a los que se inician en los problemas, tan tentadores como poco frecuentados, de nuestra propia realidad social. Pero no queremos terminar sin recoger a la pasada un error que figura en la página primera, y que de no ser rectificado lo dejaría a Sarmiento en la situación no muy lucida de un maestro que ignorase el significado de la palabra anagrama... "Sarmiento — dice el señor Ghioldi refiriéndose a una frase famosa del grande hombre — concluiría otra vez después de leer ese artículo que la palabra argentino es anagrama de atraso." Baste recordar que se llama anagrama a la transposición de las letras de una palabra de que resulta otra palabra distinta, para comprender que con la palabra "argentino" no se podría formar nunca la palabra "atraso" por más hábil y paciente que se llegue a ser en las transposiciones... Sarmiento dijo, en cambio, que "argentino" era anagrama de "ignorante", y aquí sí, justo es decirlo, la transposición dió una verdadera "trouvaille". Con la cual cerramos el paréntesis, porque sólo entre paréntesis hemos querido aclarar ese pequeño error que el señor Ghioldi le atribuye al autor de **Facundo,** y que a un hombre como Sarmiento, orgulloso y vanidoso de su carrera de maestro, hubiera parecido un atentado...

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

"¡QUIERO TRABAJO!"

Entre el grupo de escritores reunidos bajo el signo de la Cometa — porque "ningún signo más apropiado para una generación que toma posesión de su oficio en la hora más difícil del mundo". — María Luisa Carnelli es la que ha demostrado con su libro una más clara conciencia de su tiempo, una más nítida visión de las responsabilidades de su hora.

En el prólogo que Tristán Maroff le ha dedicado, se subraya certeramente ese aspecto social del libro de Carnelli. En un momento en que la pequeña burguesía se ve deshecha entre los conflictos agudos que no supo prever ni se resigna a aceptar, la obra de la señora Carnelli trae el dolor de las mujeres que sufren en la persecución y la miseria. Por su intención, por su sinceridad, por sus arrebatos, **¡Quiero trabajo!** no puede inspirar sino la simpatía y el respeto.

Pero ¿bastan la nobleza y la generosidad para asegurar la vida de una obra literaria? Sería ingenuo sostener que sí. La novela de la señora Carnelli, no obstante los méritos sociales que le reconocemos, adolece de defectos literarios tan graves que la comprometen en gran parte. Tal como el libro comienza y se desarrolla en sus primeros capítulos, da la impresión de que nos va a mostrar las intimidades, las esperanzas y los tormentos de una pobre chiquilla incomprendida por los suyos, y en quien las sordas rebeldías van adquiriendo cada vez un tono más firme y decidido. Algo así como el "pendant" femenino de esas infancias torturadas que Jules Vallés ha trazado en aguafuertes imborrables. En ese sentido, toda la primera parte de **¡Quiero trabajo!** y casi toda la segunda van destacando con toques rápidos y vigorosos el retrato descarnado de la protagonista: emoción, ternura, valentía, desconsuelo. Pero desde la mitad de la segunda parte hasta el final, el valor literario de la obra desciende tan precipitadamente, que da a veces la impresión de haber sido escrita en épocas distintas o con desigual interés por la heroína. Lo que al principio había en ésta de anotación verídica, graduada, prolija, desaparece al final en una confusión de escenas, imprecaciones y hasta insultos. La novela se ha cambiado en un panfleto, y si no fuera porque en la página penúltima puede leerse esta advertencia: "Compañeros: yo, Susana Miller, treinta años, eso fuí, eso viví, eso he visto", nos hubiéramos olvidado de que estábamos leyendo la continuación de la novela. Obra sincera y honrada, pero malograda a todas luces por la despreocupación y el desaliño.

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

Notas y Comentarios

ANATOLIO LUNACHARSKI

Con la muerte de Lunacharski, ocurrida a mediados de diciembre último, la Rusia Soviética pierde una de sus grandes figuras. Incorporado desde muy joven —a los dieciséis años era ya propagandista activo— al movimiento revolucionario, llegó al decisivo año 17 con un caudal de conocimientos y de experiencias que muy pocos podían igualar. Desde el ascenso de los bolcheviques al poder, una vez triunfante la revolución del proletariado, Lunacharski ocupó el comisariado de instrucción pública y en él afrontó los períodos más difíciles. Sería inútil querer describir las dificultades inmensas que las condiciones del país —después de la guerra y de la revolución, todavía en lucha— oponían a su propósito imperturbable de elevar el nivel de una población que el zarismo sumió simpre en la brutalidad. Desde el primer instante estuvo empeñado en la conservación de los tesoros artísticos de Rusia, amenazados por la guerra civil y a veces hasta por la torpeza de sus mismos camaradas. Hasta el año 1927 se mantuvo en la dirección de la Instrucción Pública, con éxito siempre creciente. Durante una década la favoreció con sus iniciativas y la elevó con sus conocimientos; sus grandes pasiones intelectuales no lo desvincularon nunca de las necesidades inmediatas de la población analfabeta ni ellas lo impulsaron a forjar planes ideales pero irrealizables. Era un soñador apasionado a quien la ardua lucha política había enseñado a disciplinar sus inquietudes; si elaboraba un plan, sabía seguir con perseverancia los caminos tortuosos que lo conducen al éxito.

Toda su actividad estuvo saturada de profundo sentimiento artístico: "el arte es mi pasión", dijo en plena adolescencia, y a él se entregó siempre con ese ardor de que habla Platón, pero no sin discernimiento. Había estudiado profundamente los orígenes y la función social del arte, y hace pocos años que resumió sus opiniones en un ensayo breve y enjundioso. "El arte desempeña un papel importantísimo en la historia de la humanidad, desde los bárbaros hasta nuestra época, e indica por su evolución, el ascenso de la producción humana... El arte puede ser lo mismo instrumento de la realidad, como de una propaganda tendiente a fin definido". Enseguida expone la marcha seguida en su estudio

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

del arte: "Primeramente estudiamos el arte como emanación de los fenómenos sociales; luego lo estudiamos como encarnación de emociones de la clase que lo crea. Se pueden hallar a veces en el arte decadente combinaciones extraordinarias de colores, líneas y sonidos". Este matiz acaso le fué sugerido por Plejánof, según relata el mismo Lunacharski. Plejánof le mostraba cierta vez un álbum con dibujos de Boucher, artista anterior a la revolución francesa; Lunacharski manifestó su desagrado por algunos, y agregó que su género, casi pornográfico, era eminentemente característico de la decadencia de la clase dirigente antes de la revolución. En efecto, opinó Plejánof; pero ¡qué belleza, cuánta vida, elegancia y sensualidad!

Para Lunacharski el arte no es sólo un fenómeno "destinado a ensanchar la experiencia y a concentrar la fuerza de la vida", sino también y más principalmente, "una ideología que refleja toda la lucha de clases". "En las opiniones literarios de Lunacharski —ha dicho un eminente crítico ruso,— vemos la aceptación del viejo arte y de la vieja cultura y, al mismo tiempo, la inevitabilidad de los progresos de la cultura y del arte proletarios. La coexistencia de estas dos posiciones daba a las opiniones de Lunacharski una amplitud que a veces desconcertaba a sus adversarios". Es justo decir que posteriormente a la época aludida por el crítico, Lunacharski precisó más sus concepciones, hasta llegar a establecer que el arte "no es sólo una bandera para las clases en su lucha por el predominio, sino también un organizador de su conciencia, particularmente de su vida emotiva".

Era un conferenciante de gran valor, acaso el mejor que ha tenido la nueva Rusia. En 1916 pronunció en Gante una notable conferencia sobre el gran poeta Verhaeren; se refirió a su influenca en Rusia y enseguida a la posición del poeta en la sociedad. "El hombre está muy solo en la naturaleza", dijo. Aun peor, está solo en medio de sus hermanos. El mismo progreso de la civilización, producto del conocimiento científico de la naturaleza, ha creado poco a poco la sociedad, basada en la propiedad, la competencia entre las razas, los pueblos, las clases, los individuos, creando la sociedad del egoísmo, de las leyes, de la coacción social, la sociedad de los grandes contrastes y de las inmensas injusticias".

Uno de sus últimos trabajos acaso sea "La ruta de Ricardo Wagner" escrito en ocasión del cincuentenario de la muerte del insigne músico.

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

Sin olvidarse de los detalles, Lunacharski gustaba de las grandes concepciones, de los movimientos dramáticos de la humanidad; la historia de las culturas y de las religiones encontraba en él al expositor de claridad cristalina. Su saber universal y sus

conocimientos lingüísticos le permitían moverse con desembarazo entre los asuntos más intrincados. Anhelaba la omnipotencia del hombre, en su expresión más bella, y la proclamaba infatigablemente: "Es preciso hacer de la vida un templo, donde el hombre, libertado de la esperanza de un socorro divino, fiero, alta la cabeza, cumpla su parte de trabajo, proclamando: Dios soy yo mismo".

Era verdaderamente —como él dijo de otro gran escritor— una magnífica inteligencia. — **M. P. A.**

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

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

Análisis de Libros y Revistas

CRISTINA DE SUECIA. Por el Marqués de Villa Urrutia. Colección Vidas Extraordinarias. — Un libro de 269 páginas (205 × 135) Espasa-Calpe, S. A. Madrid, 1933.

Rara mujer esta Cristina de Suecia cuya agitada vida y chocantes costumbres tanto dieron que hablar a sus contemporáneos y a la posteridad y fué y sigue siendo motivo a gran número de libros en los que, desde el comentario del chisme que salió de los pasillos palaciegos, hasta el dictamen sesudo del moderno psiquiatra, dan idea de la acusada personalidad de la reina y de la sorpresa que producían a sus súbditos y a la Europa de su tiempo, su carácter, su conducta y sus maneras.

El conde de Villa Urrutia hace ahora de esta vida una narración documentada y sobria: Cristina comenzó a singularizarse desde el instante en que nació. Vino al mundo el 8 de diciembre de 1676, mostrando "renegrida piel, cubierta de vello y dando ruidosos y hombrunos vagidos", de tal modo que, en el primer momento, tuviéronla por hombre.

Recibió educación masculina. Su padre, Gustavo Adolfo, soño con hacer de ella una gran reina, una Semiramis del Norte, pero murió en Lutzen cuando la niña llegaba a los cuatro años y ésta quedó sometida por completo a su madre, María Eleonora, mujer estulta e ignorante que influyó desastrosamente en la infancia de la niña hasta que ésta fué puesta bajo la tutela de sus tíos la Princesa Catalina y el Príncipe Palatino, en cumplimiento de órdenes dejadas por Gustavo Adolfo, que conocía la estupidez de su mujer.

Entonces pudo Cristina entregarse a su afán de saberlo todo. Estudiaba doce horas diarias, olvidándose a veces hasta de comer. Sus estudios se referían a las más variadas materias: religión, matemáticas, filosofía, historia. Aprendió las letras clásicas y, sin maestros, las lenguas vivas, llegando a dominar el francés, el alemán, el italiano y el español. La nación toda seguía atentamente los progresos de la reina y cuando se supo que leía a Tucidides, el entusiasmo llegó a su colmo. Los Estados habían votado unas instrucciones sobre la mejor manera de educar a la reina invitando a los regentes a "no ofrecer a su majestad ideas perjudiciales a la libertad, a la condición de los Estados, y para los asuntos del reino". El canciller Oxestiern acudía diariamente

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

a hablarle de los negocios públicos — se desarrollaba la guerra de los 30 años — y así la niña, — a los doce, — preocupábase ya de su pueblo y de su ejército, sus derrotas y sus victorias.

Alternaba sus estudios con los deportes. Llegó a ser el primer ginete de Suecia. Vestía, generalmente, de hombre y dormía sólo tres horas, acostándose en el suelo, sin preocuparse del frío ni del calor. La intimidad con su madre había acentuado su aversión a su sexo y su temperamento dominador, su gran orgullo, crecían con la edad; a los dieciocho años — el 8 de diciembre de 1644 — prestó juramento ante los Estados como "Rey" de Suecia y enseguida hizo sentir su autoridad a cuantos la rodeaban, desde los ministros a los ayudas de cámara, — que reemplazaban a las doncellas. — Aficionada a la Francia y a la civilización, al firmarse la paz de Westfalia trató de realizar su sueño de convertir a Estocolmo en un centro de estudios al que acudieran todos los sabios del mundo. Así atrajo al filósofo Descartes, al latinista Vossius —a quien Carlos IIº nombró canónigo de Windsor porque creía en todo menos en la Biblia y que fué el más grande ladrón que se acercó a la reina — a Gassendi y a otros que le formaron una corte ilustre y obsequiosa, deferente con sus caprichos: — Descartes tenía que acudir a Palacio a las cinco de la mañana a conversar con la reina y a causa de estos madrugones murió, aunque cristianamente resignado — y sometida a sus fantasías. Entreteníase Cristina con sus sabios y solía divertirse poniéndolos en ridículo: jugó una partida de volante con el venerable Bochat, de París y le hizo tocar la flauta que nunca había aprendido a tañer. A Maiboniuss, que había escrito un tratado sobre la música de los antiguos y a Naudé, autor de un arte del baile, les obligó a ilustrar prácticamente las teorías expuestas en sus respectivos libros, con gran regocijo de los cortesanos que presenciaban la escena, pues ambos sabios nunca habían cantado ni bailado. Pero cuando Cristina abdicó el trono, sus doctos maestros hallaron la oportunidad de vengarse, esparciendo toda clase de chismes y calumnias, que escandalizaron a Europa.

Según una autora francesa, la reina inauguró su vida amorosa, no con ningún hombre, sino con una bellísima mujer, Ebba Sparre, su dama de honor; pero sobre este amor de la reina y en general, sus intimidades con otras mujeres, como sus relaciones con varios hombres —de diversas condiciones— que se le atribuyeron como amantes, no hay pruebas definitivas. La soltería de la reina pudo haber tenido por motivo su aversión al matrimonio y a sus naturales consecuencias, como alguna imperfección sexual que la condenara al celibato. Es probable, dice uno de sus biógrafos, que de la larga lista de sus primeros amantes no pueda quedar como tal ni uno siquiera. Sin embargo, —

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

—como en el caso del embajador español, Pimentel, "que era hombre de buena compañía, de mejor sociedad y no menos divertido," o de Claret Poissonet, modesto empleado que no sabía leer ni escribir— la gallardía física masculina no dejaba de impresionar a la reina.

No sentía amor a su patria y quería vivir libre; la más pequeña traba era para ella una insoportable atadura. Detestaba la política y amaba aquellos países de la Europa meridional cuyas maravillas había oído ponderar a los diplomáticos y sabios extranjeros y cuya latinidad la atraía y sojuzgaba con irresistible fuerza. Ya desde su primera juventud había roto en su alma con el pietismo luterano. Se hizo "incrédula y desconfiada" según ella misma lo refiere en sus cartas al Cardenal Azzolino. Sentía un profundo desprecio por cuanto la rodeaba, sobre todo por sus mujeres, de quienes no podía sufrir la menor advertencia.

Este estado de espíritu y su deseo de vivir en los países meridionales fueron el terreno en que fructificó la idea de su conversión al catolicismo. La decidieron su pasión por el embajador español Pimentel y la habilidad del jesuíta Macedo y los padres Alejandro Malines, profesor de teología de Turín y Pablo Casati, profesor de matemáticas de Roma, quienes fueron enviados a Estocolmo para llevar a buen término este importante asunto.

La reina, — que había prometido mantener la religión luterana— abdicó el trono, partió de Suecia y abjuró de su religión en Innsbrück, de donde marchó a Roma. Con grandes ceremonias fué recibida en la ciudad papal y allí recibió el sacramento de la confirmación de manos de Alejandro VII.

Desde entonces su vida transcurrió, siempre agitada y turbulenta, entre intrigas y fantásticos proyectos, como el de crear una coalición de estados cristianos para combatir al turco, o conquistar para sí misma el reino de Nápoles, quitándoselo a su padrino, el rey de España. Soñando siempre con desempeñar un papel importante en la política europea, sirvió los manejos de Mazarino y del Papa. Realizó viajes a Francia y a Suecia, para reclamar la pensión que su sucesor en el gobierno no ponía empeño en servirle con regularidad y para intrigar tratando de conseguir el trono de Polonia, pues deseaba volver a ser reina, para sobreponerse a la atmósfera de descrédito que su temperamento violento y tornadizo, su orgullo y las calumnias de sus enemigos le habían creado en Europa.

A poco de haber llegado a Roma había intimado con el Cardenal Azzolino, "mozo de fino talle y ducho en lances de amor". El 19 de Abril de 1689, este cardenal le cerró los ojos. Descansa en San Pedro, en la ciudad que ella tanto amó y donde únicamen-

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

te, después de su abdicación, fué tratada siempre como verdadera reina. — **Rafael Río.**

QUE E O ESTADO PROLETARIO? (Reflexôes sobre a Russia Soviética) por **Osorio Cesar.** Un libro de 190 págs. (180 × 125). Editorial Udar. Sao Paulo, 1933.

El autor, mediante una selección de capítulos de las obras de los más conocidos escritores revolucionarios, logra su propósito de dar al lector, en pocas páginas de fácil lectura, una idea general de las fuerzas que intervienen en las luchas de clases y una imagen panorámica de la estructura económica y administrativa del estado proletario y sus formas de trabajo, instrucción pública, etc. En estas ideas y datos, el autor halla materia para sus reflexiones personales. El libro contiene un apéndice formado con las piezas del proceso instaurado al Dr. Osorio César con motivo de la publicación de su obra anterior titulada "Onde o proletariado dirige". — R. R.

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