

Liberio Just

Inicial

6

REVISTA de la NUEVA GENERACION  
SETIEMBRE

CeD

# INICIAL

REVISTA DE LA NUEVA GENERACIÓN

REDACTORES:

Roberto A. Orfelli - Homero M. Guglielmini

Roberto Smith - V. Ruiz de Galarreta

Secretario-Administrador:

Marcos Schwarz

SUSCRIPCIONES:

Por tres Números. . . \$ 2.50  
Por seis » » » 5.00  
Por doce » » » 10.00

EXTERIOR:

Por doce Números. . . \$ 5.— ois.

INICIAL es una revista de jóvenes; en tal carácter, sólo publica colaboraciones de jóvenes, salvo cuando se trata de algún colaborador extranjero que representa no-vísimas orientaciones.

Las colecciones se adquieren en la Administración de la Revista.

El N.º 1 se halla agotado

Año I SETIEMBRE N.º 6

AVDA. DE MAYO 634  
BUENOS AIRES  
1924

## GUÍA DE PROFESIONALES

**Doctor José M. Monner Sans**

Abogado

Asuntos judiciales en la capital y en el interior; en España y en la República O. del Uruguay.

LAVALLE 1268  
Piso 2.º — 11 12 y 13  
U. T. 37, Rivadavia 0205

De 14 a 18 horas, excepto los sábados.

**Doctor Florentino Sanguinetti**

Abogado

Lavalle 1268

**Doctor PELLIZA**

Médico Cirujano

Córdoba 2452

U. T. Mitre 7092

**Doctor SILVIO BONARDI**

Abogado

Carlos Pellegrini 641  
U. T. 55 Libertad 2457

**ESTEBAN ADROGUÉ**

Médico oculista

Bm. Mitre 1011

U. T. 6090 Libertad

**Doctor SANCHEZ VIAMONTE**

Abogado

Lavalle 1268

U. T. 55 Libertad 4539

**DAVID A. BROWN**

Médico Cirujano

Rivadavia 567

U. T. Flores 0044

**Doctor Julio V. González**

Abogado

Lavalle 455

U. T. 55 Avenida 4045

**JUAN A. GUGLIELMINI**

Escribano

del Banco Hipotecario Nacional y de la Caja Nacional de Jubilaciones y Pensiones de Obreros Ferroviarios

Lavalle 1268

U. T. Mayo 0829

**Doctor ZAMBRINI**

Médico Cirujano

U. T. Retiro 0255

Tucumán 551 — de 14 a 16 horas

**Dr. Augusto Conte Mac Donell**

Abogado

Bartolomé Mitre 343

**Doctor J. HORACIO MAGGI**

Médico

De 15 a 17 horas

Belgrano 5856

U. T. 7538, Mitre

**Dr. HORACIO M. BRUZONE**

Abogado

Lavalle 1556

**Doctor MARIO SÁENZ**

Abogado

Lavalle 1556

**Dr. ENRIQUE FORNATTI**

Abogado

Cangallo 3522

U. T. Mitre 8956

FATALIDAD



HENRI BARBUSSE

EDITORIAL

“RENOVACIÓN”

Del grupo de Estudiantes RE-  
NOVACIÓN de La Plata.

Calle 57 N.º 404

1 PESO

EN TODAS LAS LIBRERÍAS.

PALACIO DEL LIBRO - MAIPÚ, 49

|   | Pesos |   | Pesos |
|---|-------|---|-------|
| Oraciones de los reyes de Castilla, 8 volúmenes, encuadernados  | 24.—  | La gran conquista de ultramar, 1 volumen, encuadernado  | 8.—   |
| Diccionario de construcción y régimen de la lengua castellana, por R. J. Cuervo, 2 vols. E.                         | 37.50 | Historiadores de sucesos particulares, 2 volúmenes, E.  | 16.—  |
| Cartas de los Sahagún-Africanos, 1 vol., E.   | 8.—   | Historiadores primitivos de Indias, 2 volúmenes   | 16.—  |
| Dramáticos contemporáneos de Lope de Vega, 2 vols., E.  | 16.—  | Obras publicadas e inéditas, por G. M. de Jovellanos, 1 vol., E.  | 16.—  |
| Dramáticos posteriores a Lope de Vega, 2 vols., E.  | 16.—  | Escritos de literatura española, por Fitz Maurice Kelly, 1 vol., E.   | 7.—   |
| Historia española, 2 vols., E.  | 16.—  | Una lengua y sus razas, por Ledóve, 1 vol., E.  | 4.—   |
| Escritores en otros escritores al siglo XV, 1 vol., E.  | 8.—   | El arte de la lección, por E. Legevic, 1 vol., E.   | 3.—   |
| Escritores del siglo XVI, 2 vols., E.   | 16.—  | Los oráculos y sus poetas, por Lenz, 1 volumen, E.  | 5.—   |
| Obras escogidas, por Feijóo y Montenegro, 1 vol., E.  | 8.—   | Ensayo de onomastología o etimología de los nombres propios o hereditarios, por Lefebvre, 1 vol., E.  | 3.—   |
| Filósofos españoles. Obras escogidas, 1 vol., E.  | 8.—   | Libros de caballería, 1 vol., E.  | 8.—   |
| Parlanchinos. Obras originales y escritos referentes a su persona, 1 vol., E.                                       | 8.—   | Lope de Vega. Comedias escogidas, 4 volúmenes, E.   | 32.—  |
| Fundamento del rigor y elegancia de la lengua castellana, por G. Garcés, 1 vol., E.                                 | 7.—   | Lope de Vega. Obras no dramáticas, 1 vol., E.   | 8.—   |
| Historia general de la literatura, por Comblanc, 1 vol., E.   | 4.50  | Obras, por P. J. de Mariana, 2 v., E.   | 16.—  |
| Gramática de la lengua castellana de la Real Academia Española. Nueva edición reformada, Madrid 1920, 1 volumen, E. | 7.—   | Psicología etimológica y filosófica de los nombres propios de la lengua castellana, por J. F. López, 1 v., E.   | 4.—   |
| Obras completas, por Dr. Luis de Granada, 3 volúmenes, E.   | 24.—  | El libro de las mil noches y una noche, por J. C. Mardrus. (Traducción directa de Bierni del árabe, por el Dr. Mardrus). Versión española de V. Blasso Ibañez, 25 vols., E. | 34.50 |

LIBRERÍA  
INICIAL

REVISTA DE LA NUEVA GENERACIÓN

JUSTO

Sumario

La Democracia en Crisis. — Emilia Bertolé. — Orvantzof. — Unamuno y el indiferentismo. — Protestamos... — R. A. O.: Pedro Figari. — J. L. B.: Ramón Gómez de la Serna. — Asociación Amigos del Arte. — H. M. G.: Fray Guillermo Butler. — Comisión de nuestro enviado al Brasil. — Gobernar es poblar... — Revista de Revistas. — Notas de Redacción.

|  |                    |
|--|--------------------|
| Retrato                                  | EMILIA BERTOLÉ     |
| Apuntaciones sobre Pío Baroja            | CARLOS M. ONETTI   |
| La Tristezza                             | CÓRDOVA ITURBURU   |
| El Nacionalismo en la poesía rioplatense | JORGE M. FURT      |
| Herrera y Reissig                        | JORGE-LUIS BORGES  |
| Bermúdez Franco                          | HÁCTOR M. IRUSTA   |
| Poesías                                  | ERNESTO BARBIERI   |
| Un pintor gorkiano: Facio Esbequer       | ELÍAS CASTELNUOVO  |
| La Nueva Filosofía de Spengler           | ALBERTO M. ETKIN   |
| Tristeza del Paisaje                     | MANUEL H. DELHEYE  |
| El nuevo despertar                       |                    |
| Origen y formación del teatro ruso (II)  | H. FERREYRA DÍAZ   |
| Háctor M. Irusta                         | ROBERTO A. ORTELLI |

## La Democracia en Crisis

**C**órricos tales como éstos: la crisis de la democracia, el fin del estado liberal, la decadencia del régimen parlamentario — son ya corrientes en el libro, en la polémica y en la conversación. No hace más de veinte años, semejantes proposiciones tenían un peligroso sabor herético: sólo los diletantes y los estetas se atrevían a formularlas, sin prestarles otra significación que la de paradojas originales. Pero desde entonces hasta nuestros días la ortodoxia democrática ha sufrido un contraste tal, que la crítica pública se ha apoderado de esos mismos problemas y los ha hecho objeto del examen más implacable. Poco tiempo después de la guerra, el concilio oficial, diríamos así, encargado de fijar y renovar los principios teóricos del dogma democrático, la Liga Francesa de los Derechos del Hombre, incluyó el tema en la orden del día. La heterodoxia cuando, la herejía socava las conciencias más liberales. Estamos en vísperas — ¡qué digo! — estamos viviendo en el orden político un momento parecido a lo que fue la Reforma. Y la evocación es oportunísima, porque el dogma democrático había logrado una suerte de vago prestigio religioso sobre la conciencia pública. El sufragio universal, era cultivado como un rito, y de la urna cívica emanaba la misma sugestión mística que de la piedra antigua, sobre la cual celebrábase los sacrificios para propiciar al ágora la voluntad de los dioses. Las nuevas generaciones entran, en cambio, a la vida pública, con el pensamiento sellado de antemano por el más cruda escepticismo: el dogma democrático está en plena revisión.

El ideal democrático ha cumplido ya su parábola: estamos asistiendo al poniente de esa parábola. Cumplió su destino, como cualquier ideal que informa una época: ahí está la generación romántica que lo comprueba. Los románticos sacaron de él todo el jugo lírico que era posible extraerle: Mme. de

Stüel su vago humanitarismo sentimental, Víctor Hugo su aturdimiento verba republicana. Los poemas heroicos tremolaban como banderos sobre las multitudes, mientras la diosa Razón — hoy desnudada y escarnecida en la plaza pública — sonreía a los manes de Robespierre. El fervor romántico ha plegado ahora sus alas, cansado de volar, y ha caído sobre las barricadas deshechas, como un pájaro herido.

Mientras en el terreno literario se manifestaba la ideología democrática a través de la hinchazón romántica, se afirmaba en el filosófico bajo la forma de inflexibles sistemas políticos, saturados de un vago idealismo metafísico. Así, la Revolución alimentaba de un lado, al romanticismo militante, con sus inocuos desplantes antirracionalistas, mientras por el otro lado, facilitaba maravillosa materia a los mismos devaneos racionalistas. Lamartine henchía sus versos de idílica filantropía panteísta, mientras al mismo tiempo ensayaba su intento de república perfecta en medio del rumor de la fronda callejera. ¿Qué queda de todo ello? Nada más que el recuerdo de la gesta heroica...

En el editorial del número cuarto, "La Nueva Mentalidad de Occidente," afirmábamos: "En el terreno político, se proclama el ocaso de las revoluciones, entendiéndose por tal, la bancarrata de las ideologías sistemáticas." Y más adelante, citábamos a Adolfo Posada como uno de los representantes eminentes de esa manera vieja de pensar. El ilustrado profesor español, en un artículo aparecido en "La Nación" del 6 de julio, bajo el título "Somos Viejos..." (contestando a una revista argentina), recogía la alusión y decía:

"Yo soy símbolo de un modo... viejo de pensar, de sentir y de enfocar la vida y la realidad y los problemas de ella. Es verdad. Yo soy viejo, de una generación pasada, ¡y tan pasada!, de las del estúpido (¿no es así?), estúpido, maníaco, impreciso y no sé si torpe siglo XIX." (1).

Mucho nos alegra que Adolfo Posada esté de acuerdo con nosotros en ese punto: él representa, es cierto, una ideología respetable, pero sin ningún pres-

(1) Conservamos de Adolfo Posada un hermoso recuerdo, y queremos señalarlo aquí expresamente, por cuanto apuntamos en estas mismas páginas una disidencia irreductible con el sabio profesor español. Creemos que la primera norma intelectual de la juventud, debe ser la siguiente: *Respeto acendrado por los valores auténticos.* Y es Adolfo Posada un valor auténtico, un valor auténtico en el estudio, en la ciencia, y en la enseñanza docente. Por más que ya no pueda ser pastor de espíritus jóvenes, y por más que represente algunos grandes prejuicios del pasado, le debemos el respeto que se debe a todo hombre consagrado al esfuerzo sincero y que pudo, en un día, con su prédica ejercer efectiva influencia sobre las conciencias. Cuando el estuvo en nuestro país, realizó una misión intelectual provechosa, expuesta en algunos de sus escritos. En aquella oportunidad, puede decirse que él inauguró

prácticamente en el país el principio de la extensión universitaria, revelando a sus discípulos el secreto sencillo en que estribaba la eficacia de la institución: *No es el obrero que debe ir a la Universidad — les dijo —, es la Universidad que debe ir hacia el obrero.* Há ahí enseñanzas que, aún cuando en la práctica se olviden, como desgraciadamente suele ocurrir, quedan grabadas en el corazón.

tigio de actualidad. Su espíritu entronca, precisamente, con aquel romanticismo humanitario, congelado en el molde glacial del idealismo alemán neo-hegeliano. Krause es su maestro. ¿Qué representa hoy, para nosotros, Krause? Sólo esta remota filiación basta para alejar a Posada vertiginosamente en nuestra perspectiva histórica. La vinculación que encuentra Posada entre Krause y Bergson, nos usombra en verdad; hasta hoy mismo no hemos podido desentrañar el fundamento de tamaña afirmación. Krause, concreta, filosóficamente, lo más opuesto a las nuevas corrientes contemporáneas. En rigor, lo único perdurable que fluye de su doctrina, es aquello precisamente más impersonal, puesto que es la expresión de una postura eterna y esencial del pensamiento humano: nos referimos a su idealismo. No en vano era Krause discípulo de Kant y de Hegel. Cuando Sanz del Río lo descubrió, no hizo más que descubrir un resto fosilizado: los mismos alemanes ya lo daban por muerto, y por lo demás, nunca lo tomaron muy en serio. La bibliografía alemana sobre Krause es escuésima. Es que ni aún en su época representaba nada nuevo: desde el punto de vista filosófico, no había hecho más que recoger las migajas del festín idealista, que en Alemania tocaba a su fin. Desde el punto de vista político "El Ideal de la Humanidad para la Vida", era una elaboración abstracta en que la sociedad estaba concebida con un vasto criterio finalista, informado de ese ensañador progresismo tan en boga a la sazón y en que ni siquiera faltaba un idílico optimismo providencial. Sin embargo, tuvo el Krausismo gran ascendiente en España y en las jóvenes repúblicas americanas. En plena lucha contra el absolutismo, las juventudes de esos países que recién nacían a la vida democrática, encontraban en Krause un aparente fundamento filosófico a sus sentimientos liberales. El Krausismo, a pesar de su irremediable vaciedad y su conceptismo hueco, se revestía de cierto pedantesco prestigio ante esas generaciones que carecían en absoluto de educación filosófica, como la generación romántica española, que hizo la República del 73. Por otra parte, renovaba Krause el concepto del "hombre providencial" que tanto necesitaban las jóvenes democracias, ausentes de heroísmo y nacidas bajo un terrible sino de irreligiosidad. El "republicano", se convertía así, en una especie de enviado de Dios, de tribuno ungido por el poder divino para lidiar por los derechos plebeyos. Ese tipo de gober-

prácticamente en el país el principio de la extensión universitaria, revelando a sus discípulos el secreto sencillo en que estribaba la eficacia de la institución: *No es el obrero que debe ir a la Universidad — les dijo —, es la Universidad que debe ir hacia el obrero.* Há ahí enseñanzas que, aún cuando en la práctica se olviden, como desgraciadamente suele ocurrir, quedan grabadas en el corazón.

nante pseudo-providencial, lo hemos tenido en nuestro propio país, y hace muy poco tiempo. Nada faltaba para completar los caracteres del personaje-héroe que aún espera su Carlyle: autoconciencia de su misión providencial, verbalismo grandilocuente, exaltación democrática. Su ascensión al poder, marcó una etapa importante en el desenvolvimiento de nuestra democracia.

Salmerón, Castelar, Francisco Pi, eran krausistas. "Ser krausista era sinónimo de ser inteligente y liberal — decía Pompeyo Gener refiriéndose a esa época; — los jóvenes se hacían Krausistas como quien se hace miliciano nacional. Aprendiendo una embrollada fraseología y formulando de una manera cabalística ideas infusas, cualquiera se creía ser un profundo pensador. Un lenguaje ininteligible, presuntuoso, y recargado, pasaba por verdadera ciencia; hasta hubo quienes, por sólo hablar el argot de un tenebrismo idealista, fueron tenidos por sabios consumados." Una literatura insubstantial, enfática y una oratoria teatral, perpetuaban la ideología democrática en el parlamento y en la plaza pública. A eso se le llamó romanticismo bajo la Regencia de María Cristina.

La reacción contra esa corriente se encarnó en la simpática figura de Leopoldo Alas. Creyera él, sí o no, en el krausismo, su pensamiento señala una evidente oposición con el doctrinarismo de Krause. Mucho nos asombra por ello, la adhesión de Posada, ferviente admirador de Krause, hacia ese pensador rebelde. La difusión, en España, de la concepción histórica y realista del Derecho, inaugurado por la escuela de juriconsultos alemanes, tenía en España la significación de un golpe de muerte para el Krausismo en boga, carente en absoluto de sentido histórico, y falseado por un utopismo providencial fuera de moda en la misma Alemania. Mientras tanto, el Krausismo se perpetuaba prácticamente en la actitud pasiva y contemplativa de los republicanos "posibilistas," encabezados por Castelar, y que asistían a la evolución política española como a una especie de fatalidad providencial, refugiados en la ilusión dorada de sus devaneos humanitarios. Contra esa posición, dirige sus ataques el civismo militante de Leopoldo Alas. "Filosofía del derecho, casi toda abstracta subjetiva, fabricada a priori y fundada las más de las veces, en sistemas metafísicos ya creados, sin atención al derecho, y que desde la altura ideal en que se las imagina, dictan sus leyes a esa pobre filosofía jurídica" — exclamaba en el prólogo a una obra de Ihering muy popular. ¿Quiérese acaso más vehemente requisitoria contra el Krausismo...? Y olvidando a los oportunistas: "...dilettantes de la democracia—increpada—de los partidarios del por ahora, como decía el inolvidable Figaro, que adivinó muchas cosas, entre ellas el po-

sibilismo." Y todo el mundo conoce sus violentas diatribas, contra la farsa liberal: "...ventajas en su mayor parte ideales, que el pobre pueblo no entienda bien, la inercia le domina, y van conquistando su ánimo los apóstoles de la política estática, de la pereza hábil que quieren ganar la partida esperando el santo advenimiento de una deidad fantástica, de una señora de sus pensamientos, a quien llaman libertad y que tienen en no se sabe qué Toboso." ¡Qué lejos se sentos era más bien verbal que no auténtica; de ajustarse rigurosamente al espíritu Regenta" y de "Su Unica Hijo", — de la pedantesca platitude krausista! Le bastaba un fogoso gesto para dispersar esa invasión de brumas nórdicas que se habla apoderado de su país, lujoso de sol y de ardimiento. Fue esa la voz de alerta, y desde entonces el krausismo fué desolviéndose en las conciencias vivas para no quedar sino primorosamente amortajado en los veinte volúmenes de teorización política de Adolfo Posada, después de haber sufrido una saludable digestión en la obra de Giner y sus discípulos. Afortunadamente, la adhesión de esos maestros era más bien verbal que no auténtica; de ajustarse rigurosamente al espíritu de Krause, hubieran caído por una pendiente de noventa grados al misticismo kaiseriano que estaba en germen en Krause, y en la concepción germana del Estado que luego sobrevino.

Pero la polémica está ya lejos de nosotros. Posada saludaba en Wilson a un discípulo práctico de Krause: nosotros saludamos en él al último de los grandes "posibilistas". Su gigantesca concepción de la Liga de las Naciones se ha disipado como un sueño, dejando en los espíritus ingenuos la misma sensación de vacío que deja en nuestras manos trémulas una paloma que emprende el vuelo bruscamente, después de haberla acariciado con fruición. Los ensueños democráticos se han esfumado también en la atmósfera de las utopías... Pero la polémica está ya lejos de nosotros... ¿Qué nos importa el krausismo extemporáneo de Posada? ¿Qué nos importa la discusión académica? Hay una realidad más urgente, más preñosa, más imminente, que la realidad ilusoria que componen los estadistas en el silencio de sus gabinetes: es en el escenario histórico donde las doctrinas y las teorías van a alinearse una a una, como ante un estrado, para recibir el espaldarazo inapelable que los hace ingresar en la categoría de las realizaciones auténticas. Y ese girón de historia que vamos viviendo, es el que nos proclama la crisis de las instituciones liberales y de la vieja concepción del Estado. El liberalismo ha fracasado en la guerra y en la paz. Ha fracasado en la guerra, porque si alguna vez hubo una guerra democrática, es ésta que acaba de ocurrir. La democracia en efecto, es, por definición, difusiva y niveladora: en ella, todo el mundo se da cita en el comicio y en el mitin; en el dolor y

en la muerte, también. ... Jamás se ha visto una guerra de pueblos como esta última guerra de pueblos; en la cual cada ciudadano, en virtud de los principios democráticos, tenía igual derecho a la muerte y a la ruina. Ha fracasado el liberalismo en la paz, porque, como dice Nitti en su "Decadencia de Europa", — la más decisiva requisitoria que pudo escribirse contra el imperialismo de los vencedores — "La paz es sobretudo un estado de conciencia; todos los ejércitos pueden muy bien mantener un estado de coacción, pero no un estado de paz". ¿Y cuál es el espectáculo que nos ofrece Europa? La coacción pesa sobre las conciencias, los intentos de arreglo se esfuman en el humo de las conferencias, los gobiernos de "izquierda" perpetúan la actitud de los gobiernos de "derecha" y pactan con la reacción. No nos asombra la Francia Republicana aliada a la plutocracia; no nos asombra Poincaré organizando en provecho de la siderurgia francesa el aparato internacional de las indemnizaciones en el Rhur y en el Sarre: la democracia ha nacido burguesa, ha sido educada en el respeto a la alta banca y a la gran industria. Un relámpago de sinceridad ilumina a veces la conciencia de los estadistas más adustos y severos. "Francia ha vivido hasta la guerra bajo una especie de régimen oligárquico; en que la omnipotencia pertenecía a un grupo de políticos que ni siquiera representaban la mayoría del cuerpo electoral" — dice Dugué. Y propicia el régimen de la representación profesional. Mientras tanto, Barthou, en "Le Politique", nos habla del fracaso de las "competencias", primer intento en ese sentido realizado en el Parlamento francés.

Europa vacila entre dos polos opuestos, fuera de órbita, descentrada de la tradición democrática y liberal legada por el siglo pasado: por una parte la reacción y el fascismo la solicitan hacia el pretérito; por la otra, el comunismo procura sugerirle la visión de un porvenir mejor. Pero ambos parten de un común postulado práctico: las ideas democráticas están en bancarrota. "La democracia pura es una añagaza!" — exclama Lenin frente al Congreso de la Tercera Internacional. "El estado liberal ha muerto" — exclama Mussolini en vísperas de su marcha sobre Roma. Sólo la revolución rusa mantiene el prestigio de una esperanza, inquietante enigma inscripto en el umbral de Occidente.



## Emilia Bertolé

Es un honor exquisito para nosotros, presentar en las páginas de INICIAL una joven artista tan distinguida como Emilia Bertolé. Su nombre evoca recuerdos gratos para todos los que han tenido el privilegio de conocerla; su obra suscita siempre emociones de gracia y de belleza para quien sabe gustar los más delicados matices del arte. Por lo común, ambas impresiones — personal y estética — van indisolublemente unidas a su nombre, porque el destino se ha complacido en derramar sobre su misma persona la primorosa elegancia que, como fiel trasunto de su propia personalidad, sabe ella tan bien reflejar en sus telas.

Tiene Emilia Bertolé un temperamento múltiple, y no desdeña, a las veces, el dulce trato con las musas. El pincel y la pluma alternan en su mano, y no pasa una emoción por su espíritu, que no le sugiera o un verso, o un color. En nuestro primer número, publicamos una de sus poesías, *El Viejo Libro*.

Pero es sin duda en la pintura y el dibujo, donde descuella con mayor relieve su refinado espíritu; todos sus cuadros — retratos, en su mayor parte — tienen un delicado matiz de aristocracia seductora y de lánguida emoción, que se manifiesta en la tenuidad a veces imponderable de los colores y en la silenciosa elocuencia de las actitudes y las líneas. Son todas ellas figuras primorosas y un poco *nonchalantes*, envueltas en una atmósfera de leve irrealidad que contribuye a destacar su prestigio. Este dibujo, que hoy reproducimos, está muy dentro de *la manera* de su autora. Es una impresión evanescente, diríase esbozada en una bruma rutilante; es casi una visión. Nos recuerda, por sus tonos sutiles, sus líneas difusas, su atmosférico ambiente, algunas cosas de *Carrière*. Hay en él emoción, mucha más emoción que *métier*. Es un esbozo sencillo, pero lleno de gravedad y de meditación, porque el cálido fervor filial que lo inspiró canta en cada rasgo e hinche cada línea.

Según nos lo ha manifestado ella misma, Emilia Bertolé está preparando su próxima exposición con entusiasmo. Angurámosle desde ya, un éxito decisivo y merecido.

## Apuntaciones sobre Pío Baroja

*«Qui vera opera d'arte ha violato un genere stabilito, venendo così a scompigliare l'idea dei critici, i quali sono stati costretti ad allargare il genere.»*

B. CUOCC.

### Una Caricatura.

VENGO ante mí una caricatura de Baroja hecha por Bagaría: al fondo, curvas líneas verdes que fingen montañas o nubes — quizás montañas entre nubes — desde donde parte, hacia nosotros, una carretera por la que adelanta, a grandes pasos, algo que, a pesar de su aspecto de fraile descalzo, tiene cara de mono. Al borde de la carretera, en el primer plano, observando al caminante con ojos diminutos — dos puntitos negros —, que sostienen un paraguas, cruzadas a la espalda, vestido con amplio gabán de cuyo bolsillo izquierdo emerge un libro, en el cuello el lazo flotante de la chaqueta y, en los pies, los lazos florecientes de los botines), Don Pío Baroja. En la expresión de Don Pío nada hay: ni curiosidad, ni asombro, ni malignidad, ni benevolencia. Pero lo real, lo que el dibujante intuyó con evidente inteligencia es la desproporción entre las figuras del espectador y del caminante y la fealdad simiesca del último.

En verdad que el dibujante nos proporciona el símbolo psicológico — el psicograma — de Baroja.

El resto de estas líneas no son sino el desarrollo de este símbolo.

### ¿Cómo ve Baroja a los hombres?

Este señor Don Pío Baroja, no es malo ni siquiera malévolo. Su visión del mundo que a muchos se les antoja intencionalmente perversa, es ingenua. Ingenua en el sentido de que él no pone nada para que así sea. Quien haya ido

al Parque Japonés habrá tenido ocasión de contemplarse en la serie de espejos que, para solaz del visitante, se ofrecen en una sala. Si alguno al ver su imagen deformada exclamase:

—*¿Qué mal intencionado es este espejo!*— lo absurdo del propósito nos haría reír.

Y bien: la visión del mundo que Baroja nos da es, por lo desintencionada, análoga a la de los espejos. Baroja, abre sus cinco sentidos al mundo exterior — paisajes, hombres, acontecimientos — que, al reflejarse en su espíritu, lo hace de acuerdo con la naturaleza de éste.

Se dirá que a todos sucede lo mismo. En efecto; pero con esta diferencia: que la mayor parte ocultamos las imágenes originales embelleciéndolas o afeándolas y Baroja no. El nos muestra lo que lleva dentro sin retoques ni concesiones. Es algo así como las fotografías de las cédulas de identidad; ni hay quien no se lamenta porque le *han puesto* cara de criminal; y ahí está el error: nadie le *ha puesto* tal cara; es que, posiblemente, la tenía y los otros fotógrafos — comerciantes, al fin y al cabo — buscaron el modo de ocultársela:

¿Que si nosotros creemos que los hombres son como Baroja los presenta? Nuestra opinión no importa; en cambio citemos la del Abate Coignard quien sentenciaba: "El hombre es un animal maligno". Y nadie negará que el pantagruélico Abate se esforzaba por encontrar todo bueno. No es esta una justificación de Baroja; ni él la necesita ni nosotros podríamos proporcionársela. Se trata, simplemente, de mostrar las cosas tales cuales son o, por lo menos, tales cuales nos aparecen.

Por lo demás, Baroja es médico aun cuando casi no haya ejercido; pero tenemos el deber de suponer que estudió y que, por lo tanto, tuvo ocasión de frecuentar anomalías y monstruosidades; si se añade que los médicos tienden a considerar lo patológico más natural que lo fisiológico — recuérdese que un biólogo definió la vida en función de la muerte y los tratadistas no se han puesto de acuerdo acerca de qué es el estado de salud — ¿sería acaso imposible que esto contribuyera a conformar — o deformar — la idiosincrasia de Baroja? ¿Demasiado sutil? ¿Quién sabe! Cuenta Anatole France — no recordamos si como anécdota histórica o paso novelesco — que un pedicuro decía:

—*¡Ah! señor! Si hubieseis tenido, como yo, oportunidad de ver los pies de las mujeres no pensaríais de ellas lo que pensáis.*

Si para un pedicuro, por hondo y sutil que se lo suponga, en contactó tan-

sólo con los pies femeninos, habían perdido las mujeres todos sus encantos, ¡imagínese lo que sucederá a un médico que, es innegable, tiene derecho a una mayor ignorancia!

#### Un poco de análisis.

Desentrañemos el contenido de la visión barojiana del mundo ahora que le hemos suprimido el calificativo de mal intencionado.

Apurando más el símil de los espejos diríamos que Baroja es uno convexo; es decir: que invierte las imágenes, trastrocando su orden social contemporáneo: lo de arriba abajo, lo de abajo arriba. De ahí que la simpatía — o la reacción simpática — de Baroja sea para personajes más o menos al margen de lo que hemos convenido llamar "buena sociedad". El aventurero, el conspirador, el guerrillero, el hampón, la ramera, las calles sucias, los ventorros, lo atraen y lo conmueven; en cambio el gobernante, el policía, el cura, el juez, el militar, el capitalista, la mantenido, le repugnan, provocándole paradojas crueles y reflexiones de sangriento sarcasmo.

¿No es, entonces, un hombre malo? De ningún modo. Las preferencias — y eso sin tener en cuenta que nuestra tabla de valores puede ser errónea — no indican la sanidad del espíritu que las experimenta; hay que buscar la razón íntima de esas preferencias. La actitud de Baroja se debe a su no conformidad con el estado actual de cosas. Léase la conferencia que pronunció en la Sorbona — *Revista de Occidente*, Número sexto —; recuérdese algunos pasajes de su vida narrados en "Juventud, Egotría"...; piénsese que es médico y no ejerce, que es sedentario y gran enamorado de la aventura y díganos si todos estos datos no nos sirven para comprobar, una vez más, lo ingenuo, lo primitivo de su visión. Es, ni más ni menos, un hombre cuyo corazón late amorosamente por algo y, en cambio, late furiosamente contra otro algo. Eso es todo y está en su derecho.

#### ¡Claremos.

Por lo demás no todos los héroes simpáticos a Baroja, son gentes de avería: no es Silvestre Paradox, ni Fernando, el de "Camino de perfección", ni María Aracil, la heroína de "La Ciudad de la niebla", ni Sacha Suvarof de "El Mundo es así". Inadaptados, rebeldes, descontentos, sí; enconados hipócritas, indignos, no.

El caso de Aviraneta — el pariente de Baroja cuya vida y cuyas aventuras dan materia para la serie novelesca "Memorias de un hombre de acción"

— es más complicado. Aviraneta es ni bueno ni perverso; es, perdónesenos la pedantería, un pragmatista en acción. La verdad es lo que le conviene y como entiende que debe llegar a la verdad hace siempre lo más conveniente. Hombre principal de una época de revoluciones, complots, asonadas y pronunciamientos — porque Aviraneta fué hombre de carne y hueso — guarda en su tesoro todos “los recursos de la astucia” y los emplea llegado el caso.

El protagonista de “La casa de Aizgorri” — novela escénica de ambiente vaseo — es el polo opuesto de Aviraneta. Hombre recto, de firme voluntad, con un ideal definido, enamorado de una mujer que une a su austeridad esa inteligencia femenina hecha más de intuición y sensibilidad que de razonamiento, tiene la nobleza del metal que funde en sus altos hornos.

Se ve, por todo lo dicho, que la galería de retratos de Baroja está lejos de ser monótona; sus ojos escrutan el panorama universal y se detienen — sin excepción — donde rebulle algo no insólito: el espíritu de rebeldía o, a lo menos, el espíritu de aventura.

#### Novela de aventuras.

Siempre que de Baroja se trata no deja de subrayarse su afición — mejor: su obsesión, — por la novela de aventuras. Se afirma que sus obras son tales y se busca la prueba analizando el carácter de los personajes y demostrando que son, en su mayor parte, aventureros.

Y, no obstante, no es así.

Es cierto que los personajes son aventureros; es a saber: hombres cuyas vidas fluyen un poco al azar, sin plan que las guíe y para quienes lo inesperado y la seguridad de vencerlo constituyen la razón — y la voluptuosidad, — de sus existencias.

¡Pero alcanza con esto para forjar novelas de aventuras? De ningún modo. Si catorce versos cualesquiera no forman un soneto tampoco hilvanando sucesos hácese novelas de aventuras.

Consideremos “Rocamboles”, “Los tres mosqueteros” y adyacencias, Sherlock Holmes o, en grado más alto: “Ella”, de Ridder Haggard o “Los sótanos del Vaticano” de Andrés Gide; o, en la cima del arte, Don Quijote: ¿qué rasgo une y caracteriza obras tan disímiles? Este: la unidad, la coherencia del plan. El autor se propuso un fin y hacia él tendió con mayor o menor acierto. Es curioso pero es verdadero: las novelas de aventuras son las de plan más rígido.

Dice Baroja que hay tres modos de comenzar una novela: por el principio,

por el medio y por el fin. Podemos asegurar que él no comienza nunca por el desenlace; o sea: jamás sabe lo que sucederá en el capítulo siguiente, como canta uno de los versos con los que Fernández Ardavin consiguió retratarlo.

Cuando más podría admitirse que nuestro autor ha creado un nuevo tipo de novelas de aventuras, tipo en el cual éstas absorben a aquélla. De otro modo: la novela de aventuras escrita — y realizada — con espíritu aventurero. Lo que, entre otros vientos, tiene el de ir contra la tradición del género.

#### El espíritu aventurero.

Esta manera de tratar la novela explica, parécenos, otras características del arte literario de Baroja.

Ante todo confirma nuestro anterior punto de vista; la ingenuidad de la visión barojiana. El espíritu aventurero no tiene *tiempo* — esa es la palabra — de ser malo o bueno. Lo uno y lo otro suponen continuidad en tal o cual actitud; suponen duración, permanencia; es decir, las cualidades opuestas al espíritu de aventura. No sabemos si Baroja es así en la vida real ni nos interesa saberlo; pero, estamos seguros de ello, sí, lo es en su intimidad psicológica, pues que lo lleva a su arte.

Por este espíritu explícate, también, su falta de sentimiento del paisaje. El aventurero está inhibido de detenerse y contemplar. La naturaleza es, para él, ya auxiliar, ya enemiga. De ahí que no pueda prescindir de ella — y Baroja la emplea a menudo — pero debe utilizarla y no sentirla.

Sólo a Fernando el de “Camino de perfección” — su mejor novela a juicio nuestro — que no tenía nada que hacer ni nada buscaba, — a no ser escapar de su neurosis — ni era hostigado por la urgencia económica, le era dable sentirlo; por lo cual ciertos trozos de esta novela son paisajes líricos por lo subjetivos y por lo emotivos. Podría decirse que “Camino de perfección” es una novela de aventuras escrita con el aire del *Largo* de Haendel.

Baroja siente el paisaje urbano — recuérdese las maravillosas descripciones de “La ciudad de la niebla” — con más intensidad que el agreste. Es decir: no el paisaje urbano sino el dinamismo urbano. No procede, como Azorín, por enumeración; toma dos o tres detalles y nos da su imagen. Procede como si dispusiera dos o tres manchas de color sobre una paleta y, extendiéndolas, llegara a fundirlas; los desiguales matices que resultarían de tal combinación nos darían la sensación dinámica del colorido.

Ahora bien: las novelas de Baroja no son utópicas, en el sentido etimológico.

gico del vocablo; muy por el contrario, son localistas; están perfectamente situadas. Pero esta localización no la consigna por el paisaje sino por el ambiente. Baroja es un magnífico captador de ambientes.

¿Qué es el ambiente? En pocas palabras definiríase como la resultante de las fuerzas naturales, sociales y psicológicas. De donde se infiere que el ambiente está en equilibrio inestable. Tan es así que decimos: no hay ambiente — aun cuando se exagere un poco el sentido — al referirnos a la pacata tranquilidad de una aldea.

### Baroja y Galdós.

También Galdós sabe captar el ambiente. Pero ¿cuál? Aquí radica la diferencia entre ambos excelsos novelistas.

Para Baroja — Conferencia de la Sorbona — Galdós carecía de la más insignificante partícula de espíritu heroico. Es cierto; pero, lo sospechamos vehementemente, Baroja aunque escribió heroico, pensó aventurero. Porque Baroja tampoco conoce lo heroico. El héroe es al aventurero, lo que la sonata a la "Suite". El santo espíritu de contrariedad, que reclama Xenius, es el eje del carácter heroico. Me refiero al Héroe; no al que, cierta vez, realizó un acto heroico.

Galdós careció de sentido heroico; pero como careció, a la vez, de sentido aventurero, trabajando sobre materiales casi idénticos a los del Baroja de "Memorias de un hombre de acción", floreció de modo distinto. Enfocaron la misma realidad pero de perspectivas opuestas: para uno el aventurero, el extraño está en el primer plano; para el otro el sedentario, el cotidiano.

Censurar a Galdós por esta es doblemente injusto; primero porque todo artista tiene derecho a marcarse su sector artístico; y segundo porque así como las novelas de Baroja no son de aventuras, pese a sus aventureros, las de Galdós no son burguesas — en el sentido flaubertiano — pese a sus almaceneros de ultramarinos.

Dos modalidades artísticas diversas, pero ambas nobles; dos visiones de España opuestas, pero ambas necesarias. He ahí todo.

### Baroja y Unamuno.

La tendencia de Baroja a escribir novelas con espíritu aventurero influye, según nuestro modo de ver, sobre la estructura de las mismas motivando lo es-

quelético de sus tramazones, cuando existen, la sencillez escueta de las fábulas y lo descarnado del estilo. Tres condiciones que exigen intensa colaboración al lector. Son, si se nos permite la expresión, novelas cinematográficas: ademanes, gestos, actitudes más diálogos de estelar desnudez. Pero he aquí que no basta ser claro y sugestivo para ser entendido y gustado; se requiere, también, hacerse simpático. Pocos autores exigen, como Baroja, para ser saboreados esa condición simpática.

Observemos que en España otro hombre escribe novelas esqueléticas: Don Miguel de Unamuno. "Amor y Pedagogía", y "Nada menos que todo un hombre" lo son, en grado sumo. ¿Cómo, entonces, media tan gran distancia entre los dos vascos? Porque mientras Baroja alienta un espíritu aventurero, Unamuno lo tiene religioso. Y lo más raro es que ambos son rabiosamente individualistas y rabiosamente disconformes; pero en tanto Baroja escapa al anarquismo, Unamuno se refugia en el misticismo.

### Baroja y España.

¿Qué lugar ocupa Baroja en la geografía literaria de España?

A Galdós y muchísimo más a Unamuno — que con Pérez de Ayala continúa la tradición clásica de la lengua — puede ubicarse fácilmente. No son esporádicos ni mucho menos. Pero Baroja, más que Azorín, sí, lo es. Más que Azorín porque el estilo de éste no deja de estar emparentado con otros también de España.

Baroja es esporádico, repetimos. Andrenio, en su obra "Novelas y novelistas" (Madrid 1918) intenta refiriéndose a la trilogía barojiana "La lucha por la vida" emparentarlo con los autores de las novelas picarescas. Si así fuera no podría negarse su profunda raíz gámbre española. Dice que la posición de Baroja ante la vida, la manera de tratar los personajes, la calidad de los mismos, su afición por las aventuras les son análogas. Difieren, sólo, en el medio que evocan y en la época en que viven.

La filiación — con todo el respeto debido a Andrenio, — no nos parece exacta. En las obras de Baroja falta lo esencial para que fuera verdadera: el pícaro. *El Lazarillo*, *Pablo el Buscón*, *Rinconete y Cortadillo* son pícaros; viven fuera de la ley y sienten gusto en ello. Sus modalidades son modalidades de perularios, de hampones. Manuel — el protagonista de "La lucha por la vida"

— obedece a las circunstancias y se defiende para no sucumbir; en cuanto puede zafarse, con su imprentita, lo hace. No juega, no es libertino, no es alcoholista. ¿Y Gil Blas? ¿Pero es Gil Blas, en verdad, una novela picaresca?

### Stendhal, Dickens, Gorki.

¿De dónde procede, entonces, este señor Don Pío Baroja y Nessi? ¿De Stendhal? ¿De Dickens? ¿De Gorki? Es posible dadas las simpatías que en su ánimo provocan.

Stendhal fué el creador de la novela psicológica; de la auténtica; de la que no parte de entelequias de cuyo interior, como un cajón de turco ambulante, va el autor extrayendo baratijas y baratijas. Paul Bourget hace de baratijero literario a las mil maravillas.

Stendhal es el antipoda de este confitero de Bourget, cuyas golosinas saborean las chicas que presumen de profundas. Stendhal toma sus tipos de la vida — vulgar o extraordinaria o fantástica — les mira a los ojos, gírales:

—*Surgite et ambulate.*

Y se levantan por sí solos, sin piolitas, y caminan, por sí solos, sin resortes, Julián Soul y Matilde de la Mole, Fabucio del Dongo y la condesa de San Severino.

Baroja parece en esto a Beyle. Sus personajes son hombres, son mujeres reales aunque sean imaginarios.

En cuanto a Dickens la semejanza con Baroja consiste en la vivacidad con que ambos escritores retratan a sus personajes secundarios. Criados, cocheros, dueñas de casa, galopines, — la totalidad de la fauna plebeya pululante en torno de los protagonistas — poseen tal animación, tal verdad, que, a las veces, producen la ilusión de ser no lo accesorio sino lo indispensable; los protagonistas se vuelven algo así como un lazo que no los dejara dispersarse.

La calidad de los personajes de Gorki y de Baroja es casi idéntica y lo es más, aún, el sentido anárquico de sus protestas. Casi idénticas, dijimos, y dijimos bien; consiste el casi en lo siguiente: los personajes de Baroja son aventureros; los de Gorki, vagabundos. El aventurero y el vagabundo difieren en lo que el salto del paso. En el primero hay, siempre, impulso, iniciativa, brusquedad; en el segundo, inhibición, rutina, ritmo; para el primero el espacio es enorme y el tiempo lento; para el segundo ambos son infinitos; aquél no siente el paisaje; éste lo siente, lo vive, lo goza.

Gorki ha vivido como exhombre; Baroja no ha sido nunca aventurero; esta condición de contemplación desinteresada en que está el vasco frente a sus héroes, le es favorable. De ahí su superioridad sobre el ruso.

De lo dicho no se infiera que consideramos a Baroja como la resultante del triángulo de fuerzas Stendhal — Dickens — Gorki. No. Como toda fuerte personalidad artística — y Baroja lo es — nuestro autor es irreductible.

### Gramática y estilo.

Narra Ortega y Gasset en su ensayo sobre Pío Baroja — *El espectador*, Número primero — una anécdota que con éste se relaciona. De vuelta de Coria — a donde fueron porque el novelista necesitaba documentarse — saca Baroja las pruebas de una novela suya próxima a publicarse. Baroja que acostumbra a charlar mientras corrige, cayó esta vez en profundo silencio.

“Mas al cabo de un rato — sigue Ortega y Gasset — vimos que se alzaba del torrente de papel y decía:

—¿Lo ven ustedes? No hay cosa peor que ponerse a pensar en cómo se deben decir las cosas, porque acaba uno por perder la cabeza. Yo había escrito aquí: “Aviraneta bajó de zapatillas”. Pero me he preguntado si está bien y ya no sé si se debe decir: “Aviraneta bajó de zapatillas, o bajó con zapatillas, o bajó a zapatillas”.

Anotemos: “No hay cosa peor que ponerse a pensar en como deben decirse las cosas porque acaba uno por perder la cabeza”.

Corolario primero: Baroja entiende que lo principal es no perder la cabeza.

Corolario segundo: No perdiéndola las cosas saldrán bien dichas, salgan como salieren.

Diagnóstico: Estilo y gramática aventureros.

Para triunfar empleándolos se requiere mucha, pero mucha inteligencia. Baroja lo es, por suerte; de modo que sus períodos laxos, dislocados y en ocasiones, de sintaxis vascuense, atraigan y admiren. Baroja escribe a la buena de Dios; como sabe y como puede. Sin artificio, sin retórica, su estilo, como sus tramas, se nos ofrece desnudo sin ocultar las imperfecciones. Si no fuera demasiada irreverencia, tanto para el autor como para el dios, diríamos que el estilo de Baroja es un Apolo con reuma.

¡Cuán lejos estamos del cervantinismo fiambre y trasnochado — para usar expresiones quijotescas — de Ricardo León! ¡Cuán lejos de las greguerías — cocolicherías — de Gómez de la Serna, buen señor que pretende traquearse con solo botones!

Baroja es un formidable adjetivador; uno, dos, tres adjetivos y el personaje se yergue completo, definitivo. Lo vemos; lo oímos.

¿Qué más se quiere para elogiar un estilo?

¿Quién podría hacer lo mismo sin aporrear a la gramática?

De acuerdo. ¿Pero a qué hacerle un cargo por ello? ¿Y si perdiera la cabeza pensando "en cómo se deben decir las cosas"?

Además este señor Baroja es tan desconcertante — tan aventurero — que, de pronto, nos ofrece trozos sin un rechinamiento. Léase el prólogo de "El convento de Monsant" en el que, al mismo tiempo que retrata soberbiamente al inglés J. H. Thompson — discípulo de Berkeley y del caballero Locke — escribe una página dulcemente irónica, en tono menor; léase el prólogo de "El aprendiz de conspirador" en el que Dama Ursula luce su vestido negro y su antiguo peinado; léase "Elizabide el vagabundo"; historia de un amor fugaz y triste.

#### Su influencia.

No hace muchos días decíame un amigo:

—Para mí, la influencia de Baroja es anárquica, negativa, perniciosa.

Vayan estas palabras como respuesta.

La influencia de Baroja no es nada de eso por la sencilla razón de que Baroja no puede tener influencia. Y en todo caso, si la ejerciera, sería sobre aquellos que poseen análoga calidad de espíritu; sobre los que no necesitarían de él para ver el mundo un tanto disforme y sentirse agraviados por lo usadero y normal.

Podría imitarse — no felicitamos al que intente — la manera expresiva de Baroja; podría imitarse la trabazón de los períodos y hasta la idiosincrasia de los personajes; pero nunca se hará otra cosa que engendros estilísticos y esperpentos psicológicos. El espíritu aventurero es, por definición, original. Se lo posee o no. Quien carece de él y se lanza en busca de aventuras — así sea la de escribir un libro — sólo conseguirá lo que Tartarín: matar un burro en vez de matar un león.

La influencia, pues, de Baroja sería un experimento literario de excelentes resultados. Por dos razones: la primera porque pondría en ridículo a lo que, sin fuerzas para ello, se atrevieran por tales vericuetos; la segunda porque quienes la resistieran sin malograrse tendrían derecho a un puesto en el combate.

Es el caso de Héctor Olivera Lavié cuya novela "El Caminante" lo sindicó como discípulo de Baroja. "El Caminante" es, dentro de la corriente novelística nacional, una obra digna. ¿Hay barojismo en ella? Sí, lo hay. Pero a nosotros se nos antoja un barojismo accidental, pasajero si consideramos algunas producciones posteriores de Olivera Lavié, como "Natalia" y "El bacilo de Pfeifer".

#### Baroja y América.

Lo interesante es que a Baroja le haya surgido un discípulo precisamente en Sud América; en esa Sud América que él tiene en tan poco, de la que no pierde ocasión de hablar mal y de la que nada espera para el porvenir del arte literario español. Si Sud América fuese lo que Baroja piensa hermosa demostración del valor artístico de nuestro autor sería el éxito de sus libros en la misma. Se demostraría que solo los "imbéciles" estarían capacitados para leerlos con fruto.

Felizmente la opinión de Baroja sobre América carece de importancia; para él y para nosotros. ¿Humorada? ¿Atrabilis? ¿Perquedad? Allá él. Probablemente cuando lo dijo pensó "en cómo debía decirlo" y perdió, como es lógico, la cabeza.

#### Terminando.

Arrastrados por el encanto del tema hemos alargado, quizás demasiado, estas apuntaciones. Pero como en la falta va el castigo, permítansenos unas últimas breves palabras.

Es Baroja, con Pérez de Ayala, el más grande novelista de la España viva; y es, sin duda alguna, uno de los más grandes en la literatura española de todas las épocas.

Baroja ha incorporado al tesoro literario de la lengua, valores perdurables; su realismo sano y vívido; su psicología escueta y certera; sus perspectivas inteligentes; su punto de vista. Baroja quedará, puede asegurarse.

Baroja introdujo en el arte español lo que un escritor belga, contemporáneo suyo, llamó: lo trágico cotidiano. No en balde fué, como él mismo se calificara, "hombre humilde y errante".

CARLOS MARÍA ONETTI.

## La tristeza

A ROBERTO A. ORTELLI

**E**N el umbral del corazón detiene  
su paso y en silencio  
nos mira largamente. Es la tristeza.  
Tiene el perfil agudo del misterio  
y una actitud de hermana arrepentida  
que nos pide perdón porque se ha muerto.

De donde viene no lo sabe nadie.  
Sus ojos no se ven pero son negros.  
Quien no la quiere nunca sabrá nada;  
Carga sabiduría su silencio.  
Sus rasgos son los rasgos de una cara  
que pugna por vivir en el recuerdo.

Llega cuando se apaga la esperanza  
y estamos solos en el desaliento.  
Su silencio nos llena de tesoros  
y no nos pide nada su silencio.  
En el umbral del corazón se queda  
temerosa de amor y de respeto.

Fatigó los caminos de la sombra,  
habla el idioma del presentimiento,  
pone un temblor interno en las palabras  
y somos sabios por su amor y buenas.

Tiene las manos juntas  
y en dos trenzas de sombra los cabellos.

CÓRDOVA ITURBURU.

## El Nacionalismo en la poesía rioplatense

**A**L fundarse *Inicial*, fui invitado a colaborar en sus páginas — que se anunciaban en las letras como trasunto primerizo de la novel generación argentina — pero me abstuve de hacerlo, pues temí que mi palabra no lograra alzarse lo bastante junto a las demás, al tratar de un problema, único en el cual no me creo del todo advenedizo y que, desde un principio, allí se me antojó ineludible.

Hoy escribo estas líneas, ante deseo gentil y reiterado, porque el silencio sobre el tema me disculpa y porque, como entonces, no estimo absolutamente inoportuno que en esta revista se hable sobre la posible tendencia general, ya que en cuanto a orientación cierta, acaso ella se reduzca a tal o cual labor particular e independiente.

La temprana originalidad y la obra definida fueron primicias alejadas en esta tierra de la empresa juvenil y tampoco se oculta que son muy pocos los libros afirmados en un estudio serio. Bien miradas, estas dos observaciones se estrechan tanto, hasta poder deducir la primera, de la segunda afirmación. Si penetramos en culturas extranjeras, sentimos cómo ese estudio nutre tantas veces a la creación estética y cómo, a su amparo, el espíritu adopta desde pasos iniciales una posición intelectual fijada con conciencia. Aquí la rebeldía de los años mozos desdeña esa fecunda disciplina y agregando a esto la renovada influencia europea que domina desde el primer libro a esta literatura incipiente, se tendrá definido el motivo esencial de esta negación de localismo que, tácita o expresa, entraña una visión de índole colectiva.

Quien haya peregrinado por otras formaciones literarias y después penetre en la evolución local argentina, verá que sobre la pura imitación, apenas en nuestros días, logran alzarse unas figuras con la originalidad del genio

propio. En los dos primeros siglos de colonia se da con una menguada servidumbre hispánica que se inicia y se resume en Tejada; más tarde el clasicismo halla en Varela el cantor que no logra transmitirnos con alma americana, la purísima armonía de los maestros latinos. Penetra después el romanticismo en tierras rioplatenses y brotan los primeros acentos de la patria: su humbre amorosa los enciende. "Con *La Cautiva* — transcribo para no repetirme unas páginas que en alguna ocasión escribiera — se inicia el primer paso hacia el nacionalismo en la poética rioplatense, y, aunque no debemos buscar en tal obra un dechado en su idioma, ni menos un arte definido, sentimos ya que el soplo eterno de la estirpe que se invoca, alienta las estrofas inolvidables. A pesar de la dificultad que nuestro cantor tenía para expresarse en castellano, dificultad que él mismo nos confiesa en alguna de sus páginas, lograban cumplirse sus palabras del prólogo: "El primer designio del autor de *La Cautiva* ha sido pintar algunos rasgos de la fisonomía poética del desierto". Muévense en el relato dos personajes convencionales, pero no es la expresión de sus caracteres, sino la expresión de su medio legendario lo que realiza el poema sobre sí mismo; primer ensayo de tal índole, en el cual, parte de la sociedad culta — hasta entonces extranjera — volvía su mirar hacia la tierra nativa. Las estrofas, populares y corrientes desde su engendro, corrieron de boca en boca, levantaron aplausos y críticas adversas, y el modelo que sirvió a Echeverría para darle forma, estrechóse en el poema que, a pesar de sus defectos, recoge aún en nuestras horas la amorosa simpatía que el cantor, cuya vida fué triste y arrebatada, le infundiera.

Casi una década más tarde, se encuentra el poeta seguidor que uniera aquel eslabón primerizo de la escuela con el otro que, más tarde, después de medianos continuadores, habrá de forjarse con el aureo metal de un arte excelso. Queremos hablar del ensayo juvenil de Mitre que, continuando aquella senda de Echeverría, fué el primero que utilizó, en tal sentido, el mito legendario y quizá verídico del Santos Vega, el payador humillado en las pampas bonaerenses por un desconocido, que en el canto lo venciera, y en quien nuestros gauchos imaginaron un poder oculto y sobrehumano.

Pero, si nuestro escritor patricio fué el representante intermedio en el sentimiento étnico de nuestra poética, otro — como alguien ya lo notara — fué el representante ideológico de esa transición entre el canón romántico de Echeverría y el neo-clasicismo de Obligado. Juan María Gutiérrez, el amigo entrañable y admirador del primer romántico rioplatense, ostenta, con tímido anhelo, en algunas composiciones poéticas de su juventud,

el credo estético de su continuador eminente, buscando en las culturas helénica o castellana, y en la copia legendaria de su tierra, la suprema armonía del pensamiento y de la forma, que dió su hermosura al verso de Chénier, estampado en sus estrofas "Los Amores del Payador", como epígrafe. Si pudiera objetarse que el arte soberano le fué esquivo, débesele reconocer que tuvo, al menos, la visión y la conciencia artística de la única senda por la cual debía eternizarse el espíritu nativo.

Pasando por alto a Dominguez, el más humilde representante de la escuela, a pesar de la insistente e injustificable popularidad de sus poesías — "El Ombú", pongamos por caso — se encuentra, ya en nuestros días al realizador genial de la esperanza estética, deseada por el vate de "La Cautiva" y presentida por Gutiérrez. La transmigración del alma gauchesca a nuestra estirpe literaria culta, se operó victoriosamente con Rafael Obligado; más victoriosamente, por cierto, que en la realización payadoresca.

Junto con estas escuelas extranjeras se perpetuaba en el arte de los gauchos, la única poesía cuyo carácter local no sufre variante alguna; formación cuya originalidad racial era forjada por el español y por el indio. Nada le imprimió influencias: matiz dentro de su propio carácter es el tono combativo y civil que le inspiran las guerras revolucionarias y las contiendas de partido. En esta variación se inspira la musa gauchesca de Hildaigo, pero el capcionero en su sentido puramente lírico, sólo se encuentra en mínima parte trasladado al Martín Fierro de Hernández; pieza la más alta de toda esta formación pseudo popular que — a pesar de la belleza agreste de tantos pasajes — tiene más valor como acervo documental para la progenie campesina, que como labor de realidad estética.

Tal es, en pocas palabras, el cuadro de este anhelo literario, si tomamos a la palabra "argentinidad" como existencia del ambiente local en nuestros libros. Vemos como no se ha valorizado con método, la documentación de estos orígenes; documentación que se reduce a esa factura anónima de los payadores lugareños. La voluntad guía la mano de los que dieron el toque nacionalista; muchos de ellos ignoraron el valor de las humildes coplas y sólo en casos aislados el genio del autor imprime a la obra el aliento de lo imperecedero, como en el caso de "Facundo" o "Mis Montañas". Es cierto que el nacionalismo francés y lamartiniano de Echeverría o de Gutiérrez, se redime con la noble "Tetratología" de Obligado, pero las generaciones juveniles no tienen ante sus ojos la visión clara y patente de esa argentinidad, y, desde la liberación espiritual de España, se entregan, en el desprecio por lo propio que le es desconocido, al numen de Francia

y al modernismo actual, si señalamos dos puntos cronológicamente opuestos en la evolución de su ideología.

Para nuestro centenario político, se inició, en buena hora, la tardía y lenta reconstrucción de esta corriente indígena; pero, ¿habrá de iniciarse con esto en la juventud ya desdenosa del trabajo, una orientación colectiva en aquél sentido? ¿Habrá de tornar sus ojos a una realidad estética que exige la doble primicia del amor y del estudio? No es aventurado afirmar que, por más que la desgubran nuestras encuestas habituales, no deja de ser difícil la respuesta. Es duro renunciar al halago de la originalidad y de la moda, pero es cierto también que esta escuela que pretende en alzar su expresión con menguado desprecio por la armónica concordancia del pensamiento y de la forma, no podrá tener nunca como explicación de su carácter, la necesidad de nuevo horizonte a sus afanes particulares, ya que llega a ser, por veces, absoluta negación de la hermosura.

Más de una vez al recordar el carácter transitorio de algunas doctrinas y el sentido perdurable de otras, he divagado, como ahora, sobre nuestra personalidad artística y creído — acaso no había menester una videncia extraordinaria — que aquí se acentúa más que en otras partes, al encontrarse varias influencias, la valla que se establece entre la desorientación y la inquietud del espíritu. Que una cosa es la indecisión del que ignora la senda, y otra, la duda superior sobre la legitimidad de ese camino o el anhelo de una perfección que no se encuentra. Ciertamente es autojodizo el clamor desesperado de costumbre pués en rigor en estas letras, no ha podido aún definirse un grupo junto a un determinado artista, pero con todo, es un hecho innegable la confusión de aquellos dos conceptos, confusión que se vincula a la exagerada vanidad de no pocos escritores y a la ausencia de nobleza en gran parte de nuestra crítica.

También sería pretender un imposible, el querer que la orientación juvenil se sujetara desde comienzos, a una pauta definida, ya que el deseo de belleza no puede aprisionarse en infranqueable molde; pero, dentro de la creación nacionalista, puede la visión propia ir labrando con infinidad de matices, la obra que ha de ser trasunto de la intuición personal y de la efusión aledaña del ambiente.

Cuando se tiene el sentido de la patria, en la conciencia de tradiciones y cosas familiares y al mismo tiempo culturas extrañas penetran en el espíritu y se logra recoger el secreto de su expresión íntima — como en el caso de Angel de Estrada — me imagino el pesar angustioso que ha de señorearse si el sueño del artista no puede unir los dos amores: el del

hogar y la belleza. Confieso, y la confesión de una debilidad ha de creerse sincera, que alguna vez he de plantearme el problema del presunto antagonismo entre la soberanía extraña y la aparente pobreza estética que ofrecía nuestra alma propia. Es posible que si me hubiera reducido al estudio bibliográfico preliminar, escribiría hoy sobre cosas bastante ajenas a nuestra tierra; pero penetré en la investigación de la raíz literaria en el coplero gauchesco y de esta propia experiencia — insinuada en un libro de Rojas, primer maestro de nacionalismo en estos mis afanes estudiosos — tuve la noción sensible de un arte venidero oredecido con brisas del terruño. Y en ese momento, el tono universal del arte antiguo, descubierto a través de tempranas lecturas de Menéndez y Pelayo, no me pareció irreconciliable con este impulso lugareño.

Alienta el desconocido arte gauchesco, con toda su rudeza, una esencia de vida y de armonía de la cual una parte logra eternizarse en algunas creaciones cultas, cortidumbre que acaso no se deba desprender de esa impresión que en el ánimo detiene la concordancia de la disposición espiritual, con los personajes y el ambiente. Pero al observar hasta donde las formas se armonizan con el pensamiento, en la música y la poesía de los gauchos, se nota un desequilibrio que infunde el primer quebranto en la labor del artista que pretenda, con la pura imitación, hacer triunfar ese arte por su arte mismo. El sentimiento del egoísmo se sobrepone al del afecto aunque la unidad literaria se salve con el culto localista; y su lírica lleva análogo toque de fragilidad: herencia labrada por su origen y su vida agreste, tara racial que pesa sobre el fondo soñador de su carácter. Y ahí precisamente es donde el artista ha de poner el toque perdurable de su mano.

Si la visión, en cambio, observa las formas de este motivo, un rayo de la lumbré clásica parece descender sobre esta cultura primitiva. El fulgor de las pupilas oscuras, temblorosas con ensueño imprecisable; la pasión por el amor y por el orgullo, que forja en el corazón gauchesco su emoción siempre renovada; el anhelo de la raza que solicita a la música o al canto, la tranquilidad en la pena o el triunfo transitorio en el cariño; el misterio que dos siglos de ascendencia solitaria deslizan en su alma; todo esto habría de enlazarse junto con la gracia corpórea, con el andar felino en el paso y ritmico en el baile; con la sugestión estética del cuerpo juvenil, delgado y fuerte en el tipo escultural cuya belleza se acentúa con la indumentaria, que el cinto de plateada guarnición estrecha en el delgado torso. Es, entonces, cuando se labrará la obra duradera, cuando el artifice pueda eternizar ese instante de correspondencia entre el espíritu y el cuerpo.

En los libros, empero, suele ser domado el hechizo de lo espiritual, ante la forma victoriosa en la prestancia de los personajes y en su armonía con el ambiente que los circunda; ya que esto último señorea en su poesía y dá en el sensualismo, tomado como culto de la forma, un matiz propio y dominante. Con todo, descontando que el particularismo pone a toda obra en un plano de mayor o menor desigualdad, cabe señalar que la adaptación de esta fuente nacionalista se sujeta al criterio de las dos posiciones, de las cuales puede contemplarse: una, como interpretación emocional y completa; otra, como simple trasunto de sus rasgos ostensibles. En ambas se tendrá una esencia de belleza, en el primer caso perdurable, si la labor humana se nutre con el fulgor eterno de lo antiguo, y transitoria en el segundo, ya que en rigor se reduce al documento despojado de su espíritu y que solo tiene el interés básico e inmenso, pero momentáneo, del estudio, aunque encierre en sí mismo la hermosura floreciente en el propio texto.

Observaciones análogas pudieran hacerse sobre nuestra prosa nacionalista, encontrando una evolución paralela a la poesía, salvo el realismo de Gutiérrez que en esta, acaso se encuentre en un libro de días actuales. Vemos siempre la falta de una tendencia orientada, y el aislamiento de tal o cual obra individual. Más adelante es cuando se podrá contemplar, ya algo avanzado este siglo de pretendidas renovaciones, y ya destruidos muchos afanes deleznable, una personalidad indígena y universal en nuestra tierra. Algún día el énfasis declamatorio o el devaneo impresionista apatirán sus exageraciones de partido ante un arte que será, a la vez escuela de libertad y de templanza. Entonces, la intuición del genio y del estudio reintegrará toda el alma de la patria a la creación definitiva. Con la sinceridad del artífice y un amor semejante al que la mujer de Mantinea cantara en el Diálogo divino, se tendrá esa labor en cuyo seno las ideas serán libres como en el tablado griego y las figuras armoniosas, serenas, como en los mármoles tallados por cineel antiguo.

JORGE M. FURT.

## Ourvantzof

**E** ahí el nombre de un gran artista moderno. En ocasión de su primera muestra en el *Salón Chandler*, lamentábamos el silencio con que la mediocridad de nuestros críticos dejó pasar a este artista, cuya escasa edad realza el valor de sus cuadros en virtud de la obra que para su madurez promete. El compromiso no cumplido de un colaborador nuestro, nos impidió registrar su nombre en las páginas del número anterior. Lo hacemos ahora, mientras vibra en nosotros aún, la emoción delicada de aquellas pequeñas telas expuestas en el *Chandler*, emoción que aumentó ante la amplitud artística de su reciente exposición realizada en los salones de la C. N. de B. A.

La revolución pictórica que cundió en Italia, Francia y Alemania bajo diversos nombres — cubismo, expresionismo, etc., — y que se asienta hoy con influencias indiscutibles en casi todo el arte de Alemania, Rusia, Checo-eslovaquia y los Balkanes, halla en Ourvantzof una expresión admirable. Se concentran en su arte las cualidades indispensables para afrontar con acierto las nuevas tendencias pictóricas: dibuja admirablemente — como lo demuestra en ese "Emperador chino" y otras telas — y desprecia, en cierta forma, el dibujo; tiene un sentido exquisito del color y lo coloca desmañadamente, como con ingenuidad, consiguiendo estilizaciones magistrales. Ourvantzof está frente a todos los falsos innovadores, frente a todos los advenedizos que encontraron en las nuevas orientaciones un cálido refugio a su mediocridad o un aliciente a su impotencia.

Diríase — por boca de los cultores de las tendencias novísimas — que la pintura tiende hacia la decoración, concepto ciertamente discutible pero al que no sería muy trabajoso adherirse. Ese conjunto de colores armoniosa y caprichosamente colocados, y esas figuras desdibujadas y a veces atrahiliarias o infantiles, crean todo un novísimo y elevado arte decorativo: sin

necesidad de detenernos gran cosa ante las telas; ellas vienen hacia nosotros cantándonos la sinfonía de sus colores, y recorren, con el beneplácito de nuestra indolencia, todas las fibras de nuestra fatigada sensibilidad. En cierta forma, recostamos nuestro espíritu sobre el muelle respaldo de esos colores enervantes.

Ante estos cuadros, falla todo análisis, toda observación minuciosa y cándida. Es pintura de sensaciones. Una calidad de dinamismo gobierna a esos colores y los obliga a enseñarnos sin análisis la intención del pintor, tal las decoraciones escénicas de Prampolini y los modernísimos alemanes. Es pintura turbulenta y bárbara en lo que tiene de expresión brutal y a veces primitiva — como la lluvia de colores de ese maravilloso "Poniente" de Ourvantzof — y es refinada sensibilidad en la estilización que alcanzan los colores en telas tan delicadas como las expuestas en el Chandler y el ya mentado "Emperador chino".

Se establece una colaboración íntima de cansancio y enervamiento entre el pintor y el espectador. Pero todo es en beneficio del último. El pintor, en cambio, desechando los recursos adquiridos en largas experiencias, debe ceñirse a las propias ideaciones, a conceptos y estilizaciones propias y a novísimas interpretaciones artísticas. Ha de buscar la expresión sintética de todas las emociones, obviándole al espectador la estúpida condición de crítica acerca de la exactitud de éste o aquel rasgo, de la posición de éste o aquel objeto, etc.

Y por lo que tienen de aporte novísimo, sería conveniente que nuestros artistas no olvidaran las dos exposiciones que en nuestra ciudad realizó este gran muchacho que se llama Ourvantzof.

## Herrera y Reissig

La lírica de Herrera y Reissig es la subidora vereda que va del gongorismo al conceptismo: es la escritura que comienza en el encanto singular de las voces para recabar finalmente una clarísima dicción. De igual manera que en la cosmogonía mazdeísta se oponen belicosos el mal y el bien, fueron armipotentes en su yo la realidad poética y el simulacro de esa realidad. Fue un posible forastero de la literatura, pero al fin entró a saco en ella.

Le sojuzgó el error que desanima tantos versos de su época: el de confiarlo todo a la connotación de las palabras, al ambiente que esporean, al estilo de la vida que ellas premisan. Esa falacia es bien merecedora de que la escudriñemos. Su preferencia busca lo lucido de la objetividad, las cosas cuya virtud está en la forma o en la riqueza de recordación que estimulan. Es manifiesto que la palabra aquí sabe resplandecer; es innegable que en el solo dictado de voces como cisterna, patio, alcarráza, parecen ya ir incluidas la generosidad de tiempo, la compostura varonil y el anhelo de fresco y de quietud que informan el ambiente moro. El error del poeta (y de los simbolistas que se lo aconsejaron) estuvo en creer que las palabras ya prestigiosas constituyen de por sí el hecho lírico. Son un atajo y nada más. El tiempo las cancela y la que antes brilló como una herida hoy se oscurece taciturna como una cicatriz.

A ese empeño visual juntó una terca voluntad de aislamiento, un prejuicio de personalizarse. Remozó las imágenes; vedó a sus labios la dicción de la belleza antigua; puso crujientes pesadeces de oro en el mundo. Buscó en el verso preeminencia pictórica; hizo del soneto una escena para la apasionada dialogación de dos carnes. Significativa de esa época es la secuencia de poesías que intituló *Los Parques Abandonados*, escrita en los alrededores del novecientos. Traslado un soneto de su iniciación:

Fundióse el día en mortecinos lampos.  
Y el mar y la cantera y las aristas  
Del monta, se cuajaron de amatistas,  
De carbunclos y raros crisolampos.

Negó la luna y un billón de ampos  
Alució las caprichosas vistas,  
y embargaba sus ojos idealistas  
El divino silencio de los campos.

Como un exótico abanico de oro,  
Cerró la tarde en el pinar sonoro!  
Sobre tus senos, a mi abrazo impuro,

Ajáronse las blondas y tus cintas,  
Y erró a lo lejos un rumor obscuro  
De carros, por el lado de las quintas!

Este poema suscita en mí varias anotaciones. Inicialmente, quiero confesar la regalada irrealidad del comienzo. Es evidente que la entereza del primer cuarteto no hace sino parafrasear una imagen que iguala el resplandor de los paisajes en el atardecer al duradero resplandor de las joyas. Individualizar las piedras, deteniendo lo que es morado en amatistas, lo encarnado en carbunclos y lo aureo en crisolampos, es un prolijo elaborar que nada justifica. (Concedo a crisolampo la significación etimológica de brillo de oro. El epíteto *raros* es una indecisa cuña). En lo de *negó la luna* ya se recaba una eficaz incantación poética; pero enseguida viene ese *billón*, tan fácilmente reemplazando a millar, y esos dos balbucientes adjetivos y ese silencio que se introduce en los ojos! Después, en vívida secuencia, el abanico es una reiterada salpicadura de lujo, la frase *abrazo impuro* es promisoro de la realidad y los dos admirables versos últimos redimen el poema. Con el incidente que narran, entra en escena el tiempo, una intrínseca luz subleva el mármol de las líneas y la vehemencia de lo transitorio dramatiza el conjunto.

Esta gradual intensidad y escalonada precisión del soneto — ya tan vecina de nosotros que su numerosa ausencia en los clásicos nos zahiere como una decepción — es asimismo significativa del arte actual. No la practicó el siglo de oro cuyo conjetural anhelo fáustico vinculábase aún a las tutelas apolíneas de la ataraxia y la ecuanimidad. (Los versos más ilustres de Quevedo no están situados casi nunca en el remate de la última estrofa. Su intensidad no es subidora; quiere ser lisa y fiel. Apartando algunos sonetos de una evidente configuración escolástica, realizaremos que tal vez los únicos desmentidores de esta igualdad son el soneto LXXXI de la segunda

musa y el XXXI de los enderezados a Lisi en el libro que canta bajo la invocación a Erato.) Ganoso de una más quieta y remansada hermosura, el propio Herrera varió la forma de sus composiciones. Puso su voz en la montaña, acalló su eviterna confesión de amante en el crepúsculo y enseñoreó las arduas amplitudes del verso alejandrino. Hizo poemas en que todas las líneas sobresalen, como las de un alto relieve. Por los manejos de una sagaz alquimia y de una lenta transustanciación de su genio, pasó del adjetivo inordenado al iluminador, de la asombrosa imagen a la imagen puntual. En ese entonces — he aludido a la fecha en que *Los Extasis de la Montaña* se hicieron — su docta perfección pudo mentir alguna vez leve facilidad. No de otra suerte el lidiador mata con sencillez. Fue siempre muy generoso de metáforas, dándoles tanta preeminencia que varios hoy lo quieren trasladar a precursor del creacionismo. No es esa su mejor ejecutoria y en el concepto intrínseco de precursor hay algo de inmaduro y desgarrado, que mal le puede convenir. Herrera Reissig es el hombre que cumple largamente su diseño, no el que indica bosquejos invirtuosos que otros definirán después. Está todo él en sí, con aseidad, nunca en función de forasteras valías. No es el Moisés merodeador que vislumbra la tierra de promisión y sólo alcanza de ella el racimo de uvas que atravesado en un madero los exploradores le traen y la certeza de que la pisarán sus hijos; es el Josué que entre el apartamiento de las aguas cruza a pie, enjuto, la corriente y pisa la ribera deleitosa y celebra la pasqua en tierra deseada y duerme en ella como en mujer sumisa a su querer. No es primavera balbuciente su verso. Lo anterior, claro es, mira a *Los Extasis de la Montaña*, que están situados por entero en la lírica. Luego, su estro andariego tornó a solicitarle y prefirió esquivarse en caprichos a recabar dos veces una misma hermosura.

He de añadir un par de observaciones que harán más pensativa mi alabanza y de algún provecho al leyente. La inicial es atañadera a un peculiar linaje de metáforas que Herrera y Reissig frecuentó. Quiero hablar de esas frases traslaticias que para esclarecer los sucesos del mundo aparential, los traducen en hechos psicológicos. Ya Goethe y Hölderlin nos pueden ministrar algún ejemplo de esa figura. En castellano, ninguno es tan ilustremente hermoso como el incluido en este dístico del uruguayo:

Y palomas violetas salen como recuerdos  
De las viejas paredes arrugadas y oscuras.

Mi observación final atañe a la exactitud de la métrica y a la estudiosa

uniformidad de sus temas: gentiles y católicos, pero invariadamente realizándose en el mismo escenario montaños. Esta uniformidad que muchos culparán de pobrería y que sólo mi pluma sabrá calificar de acierto, incluye para los avisadores una resplandeciente didascalia. Entendió Herrera que la lírica no es pertinaz repetición ni desahuciable extrañeza; que en su ordenanza como en la de cualquier otro rito es impertinente el asombro, y que la más difícil maestría consiste en hermanar lo privado y lo público, lo que mi corazón quiere confiar y la evidencia que la plaza no ignora. Supo templar la novedad, ungiendo lo áspero de toda innovación con la ternura de palabras dóciles y ritmo consabido. Lo antiguo en él, pareció airoso y lo inaudito se juzgó por eterno. A veces dijo lo que ya muchos pronunciaron; pero le movió el no mentir y el intercalar después verdad suya. Lo bienhablado de su forma rogó con eficacia por lo inusual de sus ideas.

Este concepto abarcador que no desdenna recorrer muchas veces los caminos triviales y que permite la hermanía de la visión de todos y del hallazgo novelero, alcanza innumerable atestación en la segura dualidad de la vida: El arcano de tu alma, es la publicidad de cualquier alma. Intensamente palpa el individuo aquellos sentires que se entrafaron con la especie: el miedo ruín, la amotinada y torpe salacidad, la esperanza lozana, el desamor de sitios inhabitados y estériles, la sorpresa implacable y pensativa que suscita la idea de un morir, la reverencia de las límpidas noches. Ellas encarnan la sustancia del arte, que no es sino recordación. El grato anuncio que hacen duradero los mármoles, que cimbran las guitarras y que las estrofas persuaden, es pasadizo que nos devuelve a nosotros, a semejanza de un espejo.

JORGE LUIS BORGES.

## Unamuno y el indiferentismo

LA indiferencia de cierta juventud intelectual frente a los recientes atentados contra la libertad, prueba hasta dónde puede llevar la interpretación caprichosa de las doctrinas de moda. Por ese camino pueden justificarse todos los crímenes y sancionarse todas las tiranías. Los tópicos, ya corrientes, de la crisis del liberalismo, del moderno espíritu apolítico, de la superación de la democracia, quiérense utilizar como bagaje teórico para revestir de informada y erudita oportunidad atentados como los cometidos, por ejemplo, sobre Unamuno y Matteotti. Se ha dicho — y vaya la referencia como antecedente ilustrativo — se ha dicho con elegante displicencia que el gesto de Unamuno era fuera de época, inactual y de mal gusto. Se ha traído a cuento para justificar la afirmación el doctrinarismo apolítico de Ortega y Gasset, aparentemente propicio a semejantes juegos dialécticos. No nos asombra que en España, hayan tenido algún curso tales interpretaciones. Tenía apenas veinte años Ortega y Gasset, cuando, en carta dirigida precisamente a Unamuno, advertía ya el joven estudioso las graves sombras del ambiente español.

*Corre por todos los ánimos de los intelectuales nuestros de hoy, un viento de personalismo corto de miras, estéril, que es lo más opuesto a nuestras necesidades, — decía en la epístola Ortega y Gasset. Unamuno — poco aficionado a guardar los bellos secretos — publicó en seguida (corría a la sazón el año 1904), las impresiones de su joven amigo, comentándolas en un hermoso ensayo, *Almas de jóvenes*. Decía Unamuno a su vez en el ensayo: *La falta de intimidad de nuestro ambiente espiritual, es verdaderamente enervante y sofocante; un falso pudor contiene nuestras más legítimas expansiones. Mucho de la hostilidad que he notado entre los jóvenes, hacia otro joven citado en esa carta, Maeztú, no proviene de que éste vive al aire libre, con el alma desnuda a las miradas de todos? Esa falta de intimidad lleva a pobreza de espíritu, y ésta pobreza hace que acaben en pocos de nuestros jóvenes, por hociocar en el más**

chinesco casticismo, por preocuparse poco más que de la pureza, armonía y elegancia de la frase castellana. El esteticismo y el de peor ralea, es el paradero de tales almas que cierran sus entrafes. Cuánto se equivocaba — y sea dicho esto al pasar — Unamuno con respecto a su amigo Maeztú, bien lo sabemos ahora. En lo que se refiere a Ortega y Gasset, nada nos atreveríamos a afirmar... Nosotros, que vamos siguiendo su obra con vigilante entusiasmo, no paramos en la interpretación peligrosa que alguien ha querido hacer del aspecto práctico de su filosofía para justificar el destierro de Unamuno. Pero, en todo caso, queremos recordar la expresión que evocaba Unamuno en ese mismo ensayo — *Abnás jóvenes* — para justificar las críticas acerbas que infligía a la juventud: *Quien bien te quiere, te aporrea*. Y la juventud tiene también derecho a aporrear a sus maestros, sobre todo cuando los quiere... Ortega y Gasset ha tenido por INICIAL hermosas, inolvidables palabras de aliento; agudos consejos, también. Y recordando aquel verso inquietante de Terencio: *obsequiam amicus, veritas odium parit*, nuestra pluma refrena un espontáneo movimiento de peligrosa sinceridad...

Citábamos las impresiones cambiadas entre ambos maestros en 1904 — cambiadas en el calor de fraternal coincidencia espiritual — porque los conceptos expresados en aquella sazón, sobre la juventud y las cosas de España, no han perdido desgraciadamente su oportunidad. Ese *esteticismo de la peor ralea*, a que aludía Unamuno, sigue aún predominando en algunos círculos (digámoslo en honor a la verdad, de ambos lados del Atlántico). Gómez de la Serna, monta guardia celosamente en las fronteras del Pombo, a la cabeza de sus treinta tertulianos, y ordena: *¡Aquí no se habla de política!* ¿Qué se hace, entonces? Se disparan greguerías — fuegos de artificio del ingenio *boulevardier* — y se escribe en densos mamotretos la historia de un café. Razón tenía Unamuno cuando afirmaba: la gente contempló el advenimiento del régimen dictatorial, como quien ve llover. Se dijo: hace Directorio, como se hubiera dicho: llueve o, hace frío... Se arrebozó prudentemente el público en el silencio, se metió en su casa, y hasta la fecha contempla a través de los cristales como va cayendo el chubasco, a la espera de que el buen tiempo vuelva, u organice el conde de Romanones una revolución desde París.

Pero ya nos vamos apartando demasiado del motivo original que nos ha sugerido estas líneas: el valor ideal del sacrificio de Unamuno. Es su gesto, una afirmación de libertad, y como tal lo interpretamos. Ahora bien, para usar la propia terminología de Gasset, diríamos que la libertad es un valor vital, un instinto, y no un puro valor de cultura, o de civilización, como lo son la democracia y el liberalismo. Sobre todas las vicisitudes de la historia, fiota

inmarcesible la libertad como una de las condiciones mismas de la existencia del hombre social. Se suceden los regímenes, se subvierten las instituciones, inviértense los conceptos fundamentales... pero la libertad, ella misma se afirma como el tema constante de la sinfonía. La libertad no tiene edad; es, como los dioses, intemporal; por eso le concedían los romanos un lugar en su Olimpo. ¡Digasenos ahora, que el gesto de Unamuno es un gesto inelegante, de mal gusto, *démodé*, fuera de época, como se ha pretendido! ¿Es acaso fuera de época amar, reír o cantar? Pues lo mismo importa declararlo a Unamuno inactual, porque ha obedecido a ese impulso espontáneo de transmutar en Verbo su pensamiento. Muy al contrario, la actitud de Unamuno adquiere para nosotros prestigio de eternidad. Habría de ser inactual si eso que se llama libertad estuviera sujeto a las categorías efímeras y circunstanciales de tiempo y de lugar; pero dentro de las valoraciones humanas, la libertad ocupa un puesto completamente aparte. No es en verdad un concepto, ni un derecho: es un instinto, una facultad esencialmente humana. Está más allá de todo doctrinarismo político; es un valor *adcripto* a la vida misma, por una especie de sanción divina. Renan, que era un espíritu finamente aristocrático, reverenciaba en la libertad el más digno principio humano. Lo que más admiraba Voltaire en Inglaterra, no era precisamente el régimen parlamentario, ni el ajustado equilibrio de los poderes, ni el espíritu igualitario: era esa libertad de pensamiento que permitía manifestarlo en cualquier momento y en cualquier lugar, sin bastillas ni represalias.

Pueden florecer todas las libertades bajo un despotismo ilustrado; suelen naufragar, en cambio, bajo un régimen de origen democrático. Todo filósofo debiera avergonzarse de desdeñarla, aún colocándose exclusivamente en *filósofo*, desde que Kant postuló aquello famoso de que *el hombre es un fin en sí*, fórmula que es la más grande justificación teórica que se ha dado a la libertad en todos los tiempos.

Cuidémonos celosamente en la interpretación de las doctrinas más o menos novedosas. Por ese camino, puede llegarse a las más temibles consecuencias. La nueva valoración de la vida no nos autoriza para sumergirnos en el hedonismo; tampoco el nuevo espíritu apolítico nos autoriza para despreciar ciertos valores eternos indiscutibles. Amontonad conceptos y más conceptos; demostrad con elocuencia que los ideales democráticos del siglo pasado están en baja evidente; jamás lograréis justificar el destierro de Unamuno, ni el asesinato de Matteotti, ni el sacrificio de Miguel Servet, ni el tormento de Damians. ¡Qué Dios nos libre de suscribir alguna vez, doctrinas que sirvieran para atizar la hoguera de los mártires!

## Exposición Bermúdez Franco

**L**as ideas particulares o generales así como las cosas, sugeridas las primeras y observadas las segundas por espíritus singularmente irónicos y críticos, originan en literatura el género satírico.

Hay en este género una manifiesta oposición entre la realidad objetiva y la conciencia del escritor, que se traduce en la obra por la censura o mofa de la realidad.

Cuando el criterio positivamente reflexivo de un crítico contrapone su ideal formado con la realidad antiestética o antiética, necesariamente se prorrumpe contra dicha realidad en una forma satírica.

El desenvolvimiento de esta actitud literaria ha traído aparejado en las artes plástica y pictórica la interpretación de las ideas o cosas bajo el aspecto ridículo o grotesco, basado en la preponderancia de los elementos característicos de las mismas. Esto ha dado origen y formación a la caricatura.

A través de su desarrollo la caricatura se ha ido modificando: de lo complicado — el caso de Gillray — pasando por lo sencillo — Gavarni, Forain, Sem, etc. — hasta alcanzar la simplicidad sintética de Cappiello, Nicholson, Bagaría, etc., que excluyen de sus obras no sólo el dibujo accesorio, sino que señalan un simplismo sintético de la misma hasta reducirla a simples trazos.

Hoy, Antonio Bermúdez Franco, nos presenta en el Salón Chandler una serie de actitudes caricaturescas de diversa técnica, comprendidas todas dentro del más completo modernismo de síntesis.

La originalidad de este dibujante, más que en la forma, estriba en el valor sugestivo de sus figuras. Es indiscutible — dado la calidad sintética de este género artístico — que deba ofrecer al espectador un valor positivamente sugestivo. Pero la originalidad de Bermúdez Franco se ma-

nifiesta en el proceso cerebral que le induce a la creación de sus caricaturados. A Bermúdez Franco no le basta ver. El conocimiento objetivo del modelo que ha sido hasta ahora la razón de la caricatura, otorga a nuestro dibujante una relativa base formal que sufre luego la acción reformadora o deformadora de una representación intelectual.

De este modo, Bermúdez Franco eleva el género artístico que cultiva, pues no se atiene a preponderar los elementos anatómicos característicos de sus caricaturados, sino que incluye en sus figuras la representación cerebral que le ha sugerido el trato con ellos y el conocimiento de sus obras.

Esta calidad de su temperamento lo muestra como dibujante de psicologías más que de formas, dado que sus cuadros parecen haber sido calcados de las íntimas personalidades de aquellos a quienes ha caricaturado. Por esta razón busca sus modelos en los artistas y hombres de letras, a los que consigue interpretar tan acertadamente.

Exterioriza las intimidades según el sesgo de su interpretación, que si bien pudiera ser calificado de arbitrario, denota el impulso del dibujante por extremar en ellos un carácter.

Así acontece que frente a los dibujos de Bermúdez Franco solemos olvidarnos de la condición de este género artístico, pues la contorsión de las líneas, cuando no la gravedad sería de un trazo, nos aparta de lo grotesco que en los cuadros pudiera verse para darnos una íntima sensación de dinamismo, de movimiento y de vida real que supera en valor estético la finalidad casi trivial de la caricatura.

Si bien pudieran acusarse de barroco algunos detalles significativos del dibujo de Bermúdez Franco, contemplando el conjunto de la figura y recordando el instinto humorístico de su condición, no sólo se justifican estos detalles sino que se hacen imprescindibles. No sucedería lo mismo cuando no quisiera incluirse la caricatura dentro del arte general, y se usara de ella con el afán exclusivo de la sátira.

Y así, cada línea, cada detalle, cada rasgo enérgico y estilizado, fuera de toda convencional belleza, pone de manifiesto la calidad del temperamento artístico otorgando una nota de revelación súbita y espontánea.

No hay en sus dibujos una línea de más ni el excedente caprichoso o extravagante tan de moda en la caricatura moderna. El relieve que da a sus figuras con el simplismo de dos líneas, concede a los dibujos una plasticidad asombrosa y una viveza de expresión poco superada.

Esta calidad de síntesis, plasticidad, relieve y profundidad alcanza su

mayor valor en *Cajal*, en el *Tríptico* y en las *Mujer de Tulum*, como también en otros dibujos que mencionaremos más adelante.

El elemento cromático es secundario en Bermúdez Franco: y esto porque no tiene finalidad primordial en el valor de sus obras. Sólo aporta a ellas, sino una nota original, una variedad de buen gusto y un elemento complementario que podríamos decir de articulación en el conjunto.

Además de las cuatro obras mencionadas, damos cabida dentro de la selección del conjunto a otras en las que manteniéndose el autor entre lo delicado y lo enérgico consigue realizar figuras sugestivas y vivaces. Tal es el caso de *Einstein*, que parece acusar la condición curvilínea del espacio; de *Pío Baroja*, simbolizando en sus enormes pies su actitud de filósofo de la acción, de novelista del movimiento; de *Pérez de Ayala*, que, precisamente estilizado denota la adusta seriedad de su estilo; de *Eugenio D'Ors*, un tanto alibarado y melifluo; de *Unamuno*, que si bien la interpretación es demasiado personal, alcanza a satisfacer relativamente la visión que de él tenemos; de *Vaile-Inclán*; y en menor escala el de *Benavente*, *Marañón*, *Zuloaga*, *Machado* y *Ortega y Gasset*.

Usando una técnica distinta, Bermúdez Franco simplifica su dibujo con *Azorín*, *Cancela*, *Arrieta*, *Smith*, *Ortelli*, *Giusti* y *Vázquez Cey*.

Estos últimos son indiscutiblemente menos valiosos que los anteriores por cuanto el mérito de Bermúdez Franco reside en la visión particular que obtiene de sus modelos, interpretando, más que las características anatómicas, el espíritu de los mismos. Y aquí, el dibujante se ha adaptado al simple rasgo fisonómico. Cuando más podríamos admirar en estos dibujos los ciertos de síntesis que consigue en *Cancela* y *Arrieta* o la actitud exclusivamente irónica que traduce *Giusti* y *Smith*.

*Benavente* y sobre todo *Gómez de la Serna*, nos recuerda las caricaturas simbólicas que hicieron escuela durante larga época. El autor de las greguerías nos parece una nota arriesgada de Bermúdez Franco sobre todo si la comparamos con la sobriedad de sus otros dibujos.

Si bien este caricaturista se ha superado y muestra una poderosa reacción contra el estilo del dibujante Bagaría del que estaba influido, le resta aún un poco de él; tal es el caso de *Alvear* y algunos detalles bien visibles, como en *Bagaría y yo*.

*Mario Bravo* y *Luis Pardo* no contribuyen en nada al mérito de la exposición; el primero carece de originalidad y está realizado harto vulgarmente; el segundo no condice con el estilo de Bermúdez Franco. Este caso se repite con *Bianchi*.

Y por último, veamos ciertas reflexiones a que nos lleva el análisis de esta exposición.

Bermúdez Franco está lejos del espíritu mordaz o la actitud sarcástica de muchos caricaturistas anteriores y contemporáneos. En sus dibujos — aquellos de mérito más destacado — palpita el sentir benévolo de su intención.

Paralelamente a la sátira, como decíamos al comienzo, se ha desarrollado este género artístico: y parejo a ella, una y otro, han llegado a sistematizar un movimiento de franca destrucción.

La finalidad grotesca o irritablemente irónica de anteriores caricaturistas sufre en Bermúdez Franco como un desleimiento que la apacigua; la torpeza de la expresión o la displiencia que se cristaliza al borde de la vida se transforma en nuestro dibujante en una sonrisa más de amargura que de descreimiento, para consolidarse en el complejo de la obra en un género de espontánea festividad colocado en el almacén mismo de la vida.

Hemos comentado brevemente estas características de Bermúdez Franco porque sabemos que su sensibilidad no es sólo una manifestación particular.

Bien al contrario, creemos que del conjunto literario artístico se delinea un movimiento novedoso de fácil arraigo. Este sería la expansión por todo lo festivo, aunque nazca de un escepticismo doloroso. Palpita en el ambiente un desce, al parecer, de trivialidad y superficialidad como si se estuviera cansado del peso abrumador de lo grave; algo así como un sacudimiento de lo adusto para dar cabida casi exclusivamente a lo festivo.

Día a día nuevas expresiones artísticas y literarias que se apartan de los cánones consolidados por el uso adquieren singular preponderancia, dado que encuentran fácil aquiescencia en la sensibilidad "a flor de piel" que parece caracterizar nuestra época.

Y Bermúdez Franco consigue, inconscientemente, encauzarse en esta dirección.

HÉCTOR M. IRUSTA.

## La muerte

**E**N una mañana rosa  
o en una aurora blanca  
al caer la llovizna de los sauces  
o al cloquear de la tribu gálgindea,  
vendrá la muerte  
a rondar mi casa.

Y verá mi gesto triste  
y verá mis pupilas pálidas.  
Recorrerá a tientas mi alcoba  
agena de afección humana  
sin un amor  
en soledad trágica!

Le diré: "Llévame contigo  
con efusión de hermana.  
Lo imploro con afanes de mendigo  
y de renunciamento. Mañana  
nadie llorará mi ausencia  
en esta casa!"

Ella escuchará  
la resignada intención de mi plegaria  
y me llevará consigo. Rígida mi cuerpo

quedará como la estatua  
que un escultor diabólico  
troqueló sin alma.

Y nadie llorará mi ausencia  
en esta casa!

## El Camino

**C**RÁGICO zig-zag que se eterniza  
en la vana esperanza de llegar.  
Los árboles recortadas  
en la bárbara pobreza de los campos  
te miran pasar  
tirado de espaldas como un niño  
que se vuelca en el polvo.

Te encoges dolorido al lento  
pasar de los tardos carretones  
y vibras bajo el canto del tropero  
en cuya doliente melodía  
intuyes la tristeza de la tarde.

Gimes con la música charrante  
de asmáticas carretas  
y alientas a las bestias fatigadas  
con el espejismo de tus curvas.

Camino: tú y yo somos dos anhelos  
que no llegan nunca.

## El rancho

**P**OBRE rancho: eres un viejo ciego  
tirado en la quietud del campo;  
tu techumbre un deseo caído  
de tanto esperar en vano,  
y tus quinchus emborronan el silencio  
que gime en la paz de los quebrachos.

El tiempo te venció junto al sendero;  
y tus hombres, tus mujeres y tus perros  
que en días de gloria te cantaron  
huyeron como sombras. Y quedaste  
junto al surco inmóvil del camino  
como un nido olvidado.

Pobre rancho: sólo eres una ruina  
sombreada el cansancio de los bueyes  
y la vejez de tus soleras  
es un eterno anhelo fracasado.

ERNESTO BARBIERI.

## Un pintor gorkiano: Guillermo Facio Hebequer

**E**s difícil formarse una idea del valor exacto de un artista sin haber visto antes sus obras. Si yo pudiera reproducir aquí veinte telas de Facio Hebequer en vez de escribir este artículo me limitaría sencillamente a guardar un silencio respetuoso. Formaría un plantel con todos los vagabundos harapientos y con todas las meretrices fosilizadas que constituyen su galería y le pediría al autor que me relatará la historia terrible e interesante de sus modelos. Tiene, Facio Hebequer una predisposición natural para extraer sus modelos entre la resaca de los bajos fondos sociales y un espíritu de asceta incorruptible para reproducir luego abnegadamente el alma destrozada de todos esos desgraciados.

El mismo, visita los lugares más sombríos y tenebrosos de la urbe — la quema de basuras, los asilos policiales, las tabernas y lupanares de la Boca, — traba amistad con sus moradores y se vale de cierta dialéctica para traerlos más tarde a su estudio. Resulta sumamente difícil convencer a un atorrante para que se



deje pintar y más difícil todavía resulta hacerlo posar tres o cuatro horas seguidas en un estado de inmovilidad completa. Casi todos los atormentados padecen manía ambulatoria, fiebre de andar por andar, de rascarse o de moverse y la consigna de permanecer quietos les produce una angustia nerviosa que los transforma radicalmente y que llega por momentos a los límites de la tortura moral. Algunos, posan un día y al otro se marchan, francamente desesperados.

Los que resisten la primera sesión, sin embargo, llegan pronto a acostumbrarse; se familiarizan inmediatamente con el pintor y aunque él no se lo pida,



le empiezan a contar su historia. No se la cuentan de golpe, sino, también por sesiones y a pedacitos. Facio Hebequer apunta lo más sobresaliente en un cuaderno y lo guarda después como si fuera una reliquia. Hace más de diez años que lleva esta vida y por su estudio han desfilado ya, aproximadamente, dos tercios del hampa porteña. Al cabo de tanto tiempo pudo formar una galería numerosa e impresionante, en la cual predomina un tipo distinto de ex hombre, perteneciente, no obstante, a la misma categoría humana. Aterra ver a todos esos ex hombres juntos y si una mano satánica los fijara en un cielo raso podrían servir perfectamente de bóveda a cualquier círculo del infierno.

La galería de Facio Hebequer es una turba indescriptible de fascinerosos a quienes el dolor y la miseria, la enfermedad, la mugre y la ignorancia han reducido a esa triste condición de larvas humanas; son gusanos sucios y piojosos que se arrastran por entre las grietas hediondas de la quema de basuras. Hay en todos ellos, una voluntad enferma y rota, ojos muertos para el amor y que sólo brillan bajo el acicate del alcohol o de los más bajos instintos. La psicología de estos ex hombres abatidos y desfigurados se pierde entre las innumerales arrugas y entre la suciedad que cubre, como una pátina toda la corteza de sus semblantes marchitos. Facio Hebequer los pinta así como los encuentra en



la calle: sucios, rotos, demacrados o enrojecidos por el aguardiente, llenos de llagas y de parásitos. Y su pintura resulta, entonces, lógicamente, sucia y repulsiva y torturada como son ellos. El, no hace otra cosa que reproducir al modelo tal cual es, visto se comprende con sus propios ojos y con sus sentimientos propios. Desde este punto de vista su pintura es atrozmente sincera, descarnada a veces, a veces repelente y siempre brutal y conturbadora. Ciertos retratos donde figuran sujetos tarados y morbosos están realizados con tal exactitud y precisión, es tan evidente en ellos, la veracidad del conjunto, que producen

náuseas. Sería un verdadero castigo para una persona bien alimentada colgarle un sujeto así en la cabecera del lecho. Se me ocurre que esta persona imaginaria llegaría a padecer pesadillas o alucinaciones.

La pintura de Facio Hebequer es, justamente, pintura de pesadilla concebida por una imaginación alucinada y tenebrosa. La atmósfera de Facio Hebequer es la penumbra, o sino el humo denso que arrojan las once chimeneas de la quema de basuras, esa tiniebla sórdida y prieta. Hay un aliento pesado y sofocante que exhala el más negro pesimismo y lo comunica. Facio Hebequer no trata de ocultar nunca su pesimismo, un pesimismo reflexivo y piadoso como el de Tolstoy, un pesimismo que consuela y desconsuela simultáneamente. Todos los hombres piadosos e inteligentes son pesimistas. El pesimismo se desarrolla paralelamente con la sensibilidad y la inteligencia. Cuanto más inteligente es el hombre, es más sensible y cuanto más sensible, se hace, irremediablemente más pesimista.

Facio Hebequer no es discípulo de pintores como Van Gogh o Cezanne: es discípulo de literatos como Dostoievski o Gorki. Existe entre su pintura y la literatura de Gorki una semejanza extraordinaria: Gorki se apodera inmediatamente del lector y lo estruja, lo retuerce, lo tira de aquí para allí, lo desgarrar con brutalidad, y, por último, lo postra en un estado de profunda angustia y de atroz desconsuelo, semejante al estado de uno de esos tuberculosos o cáncerosos desahuciados a quienes un médico sincero les revela el secreto de su terrible enfermedad; Dostoievski, aplasta, aniquila...

Salvando el tiempo y las distancias y el medio, la pintura de Facio Hebequer, produce una impresión igualmente desconsoladora.

Yo no sé qué relación estrecha existe entre las artes, o entre los artistas, que uno siempre busca términos de comparación y establece afinidades, a lo mejor, entre la música y la escultura; o entre un pintor y un literato.

Pero, sea como sea, hay, a veces, entre dos artistas de distinto género una visión similar y un propósito común que los identifica. Hay temperamentos gemelos que sólo difieren por haber cultivado artes distintas. Yo no dudé que si Beethoven, por ejemplo, hubiese sido novelista habría escrito "Crimen y Castigo", y que si Dostoievski se hubiera dedicado a la música sería el autor de la Tercera Sinfonía. Un caso análogo, es, a mi modo de ver, el caso de Facio Hebequer y Gorki, salvando, como digo, el tiempo y las distancias. Porque Facio Hebequer recién empieza su obra verdadera, seria y perdurable, y Gorki, puede decirse que la está terminando. Facio Hebequer es un hombre de 33 años; Gorki es una persona madura que aborda los 60. Facio Hebequer nació bajo el clima cálido de la América luminosa, Gorki sobre las estepas heladas y sou-



brías de la madre Rusia, de la santa madre Rusia, tétrica y bárbara. Pero, teniendo en cuenta lo que señalo, acredito que, en el supuesto caso de que a Gorki le hubiese dado por pintar hubiera hecho hasta la fecha exactamente lo que hizo Facio Hebequer, cuyos lienzos podrían servir de ilustraciones a las obras del gran vagabundo ruso. Hay, en ambos, la misma sobriedad en el colorido, idéntica exactitud en el dibujo y la misma propiedad en la descripción de los caracteres. El resultado que obtienen ambos es idéntico; también son idénticas, en los dos, la concepción y los propósitos. Gorki es un gran aguafuertista, otra virtud que posee Facio Hebequer, al margen de su pintura. Gorki procede por deducción frente al modelo. Es, en cierto modo, objetivo. Se limita a describir, a veces, nada más que a describir, dejando al lector la tarea penosa de llegar a tales o cuales conclusiones. Gorki, nunca habla él, aunque escriba siempre en primera persona: hablan sus personajes, la carne viva de sus personajes. Es el literato menos literato y el más literato de todos los literatos.

En la pintura de Facio Hebequer llega uno a omitir al autor para concentrarse en el modelo, llega uno a olvidarse que eso es pintura y solo siente y piensa en el sufrimiento profundo de todos esos desdichados, en la miseria moral y física que surge, a través de sus estigmas patológicos, aquí y allí, entre la mugre espantosa que les desfigura el rostro. Uno, no distingue la mano del artifice que ha realizado la obra sino la realidad misma de la obra terminada. Y esta atracción que ejerce el modelo en sí, con exclusión absoluta de la técnica y del pintor, es el mayor triunfo artístico que ha podido obtener Facio Hebequer y la prueba más concluyente de su valor. Cumple, sin querer, el postulado de Guyau y de Tolstoi que le asignan al arte, una misión sociológica de comunión y de redención humana sin la cual el arte no tendría ninguna razón de ser.

Facio Hebequer concibe frente al modelo y ejecuta su concepción con precisión y seguridad. Como en Gorki y como en todos aquellos artistas que tienen algo perentorio que hacer o que decir, no se nota nunca la vacilación. Advertimos que Gorki no vacila nunca. Posee una fuerza imponderable de ejecución y una voluntad ruda y avasalladora. Se lleva todo por delante. Para él, la obra de arte se produce como la copa de agua que cuando está llena se desborda.

La forma es lo de menos; cuando uno tiene propiamente algo que decir, lo dice, y no hay nada ni nadie que pueda evitarlo. Gorki está autorizado para opinar de esta manera porque él mismo es una prueba irrefragable de lo que sostiene.

En efecto, Gorki construye sus obras a martillazos, pero las construye sólidamente, a fin de que perduren, quizás, por los siglos de los siglos. Facio He-

bequer construye con la misma solidez y la misma seguridad. Tiene plena conciencia de la materia que trata, y empasta el lodo de que están hechas sus figuras sin hacer comentarios. La nitidez y el valor de la obra de Gorki, está en el contenido humano, y no en la factura artística. Pero esto no implica que Gorki carezca de valores artísticos, no, no; Gorki es un gran artista pese a su rusticidad primitiva, tal vez, el más grande de los artistas contemporáneos. Muerto Dostoiowski, muerto Tolstoi, nos viene a la memoria cuando queremos representarnos al genio máximo de la literatura moderna el nombre de Gorki, el nombre formidable de Máximo Gorki. Es un artista que tiene sobre todas sus virtudes cardinales, la virtud de no revelar, precisamente, que es artista.



Es un genio bárbaro. Un bárbaro sin pulir, que tiene conciencia de que es bárbaro y que frente a la civilización podrida y caduca de la Europa refinada se siente profundamente satisfecho de ser bárbaro y permanecer hasta la muerte, incorruptiblemente bárbaro.

Insistamos sobre Gorki para hacer resaltar las características de Facio Hebequer. Gorki carece de forma y de estilo porque no ama el oropel de las virtudes superficiales. El oro fino del idioma se lo deja él para aquellos que tienen el alma seca y árida y ven en la vida y en el arte una válvula más para dar salida a los bostezos de su enorme aburrimiento. A Gorki solamente interesa el fondo de las cosas. Le interesa el hombre, no el vestido del hombre ni



toda la feria de vanidades que circuyen la caparazón del hombre. Le interesa el alma misteriosa y negra del hombre: la esencia del hombre. No encontraremos nunca en sus obras descripciones maravillosas de los trapos execrables que rodean siempre los huesos del hombre. Gorki no describe al hombre por fuera, sino por dentro; no lo embellece con la púrpura y con la pompa de las tiendas y de los bazares, sino con el fuego intrínseco y sagrado de las pasiones que redimen y santifican; no habla, por eso, de la alegría del hombre que es, por el momento, falsa y transitoria; sino del dolor que es positivo y eterno y es el eterno compañero del hombre. Aquí y allí, emerge el dolor, la enfermedad y la muerte. Se cambia de lugar pero no se cambia de naturaleza. Aquí y allí siempre se contempla el mismo espectáculo: el dolor, la enfermedad y la muerte. La vida es dolorosa y trágica y la ignorancia secular de los hombres, la hizo y la hace más dolorosa y más trágica todavía, y, si el arte verdadero y eterno es un reflejo de la vida no puede concebir ni reproducir otra cosa que el dolor, la enfermedad y la muerte.

Voy a reproducir aquí una serie de apuntes de los cuales se ha servido él para ejecutar muchas de sus obras. Tienen la frescura y la rudeza del material artístico de primera mano, y aparece en ellos siempre el mismo tipo de ex hombre sorprendido en distintos lugares. Aunque son así, así como digo, como los vemos, así horribles. Facio Hebequer habla con cariño de todos estos sujetos y los recuerda constantemente. Él, recuerda a todos los miserables que desfilaron ante los colores sombríos de su paleta. Sus conversaciones preferidas son de este género. Siempre se halla dispuesto a repetir la historia detallada de sus modelos. Él, le conoció, por lo regular, en su última etapa, en el punto final de la composición de su vida, lleno de parásitos, famélico, enfermo, desarrapado; le conoció entre la vida y la muerte. Casi todos los que ha pintado, aunque no hace de esto mucho tiempo, descansan ahora en la fosa común de los réprobos y de los malditos. Él, encontró a su modelo, a veces, tirado en el umbral de una puerta un día o una noche fría de agosto, muerto de hambre, aterido; o sino en la quema de basuras juntando huesos, sórdido y asqueroso, impregnado de los pies a la cabeza de un olor fétido y penetrante; o sino, le halló en el fondo de una cantina completamente borracho. Él, lo recogió y lo trajo a su estudio en ese estado vergonzoso y lamentable. Él lo albergó un mes o dos o diez, y mientras lo pintaba, le hacía de cocinero o de ayudante o le servía de compañero de pieza. Con algunos atorrantes viejos llegó a trabar una amistad entrañable. Pasma ver la armonía que se establece y reina entre el pintor y los atorrantes. Facio Hebequer alterna y vive con ellos con una naturalidad y un regocijo íntimo que está por encima de toda descripción.



Se dijera que prefiere la compañía de esta gente, a la compañía de gente elevada y limpia. Esta modalidad suya, rovela, que él no ve solamente en el hombre, los andrajos que guardan su envoltura. Es raro ir a su casa y no encontrar allí instalados un par de ejemplares excógidos; vale decir, de lo más monstruoso que produce la sociedad. Parece ser que Facio Hebequer quisiera purgar el crimen de una sociedad que reduce a las criaturas humanas a esos extremos de pauperismo moral y físico, imponiéndose el castigo de semejante compañía. Parece ser, asimismo que quisiera hacer purgar a los demás el mismo delito enseñándole sus cuadros. Su galería en este sentido habla aunque él se calle la boca.

Vuelvo a insistir para hacer más patente el paralelo que al principio establecí con Gorki: lo primero que interesa en la pintura de Facio Hebequer es el hombre. La vida del hombre que representa; no el procedimiento pictórico del cual se vale para representarlo. No interesa la paz exterior y espectacular de la obra: todo está desaparece, como en Gorki, ante la magnitud y la ponderación del asunto empastado. Uno no sigue la sucesión de tonos ni la disposición de planos, sino el color que circula por las arrugas de esos semblantes afligidos y monstruosos, de labios belfos, y cartílagos hipertrofiados; uno sigue y reconstruye el sufrimiento en todas sus etapas, el sufrimiento material, violento y continuo, desde la angustia de no haber comido hasta el horror de no tener un lecho o un agujero donde guarecerse.

Facio Hebequer ha comprendido este dolor y lo ha volcado en sus obras. Ahora uno se pregunta — yo sé que uno se pregunta:

¿Qué se propone con esto? ¿Se propone hacernos sufrir más, más de lo que sufrimos? ¿Atormentarnos con los fantasmas de esas almas atormentadas? Veamos.

¿Qué se propone Gorki al sacar a luz toda esa familia de vagabundos y menesterosos? ¿Qué se propone, al exhumar el crimen y la locura, la brutalidad y el vicio, y la crueldad espantosa del hombre? ¿Espantarnos, aterrorizarnos? No; se propone mejorar al hombre señalándole todas sus lacras, sus lacras horribles. Arrancarle del fango en que lo ha sumido la ignorancia de los tiempos y elevar hasta las estrellas su espíritu enfermo y deprimido. Regenerarlo y redimirlo. Toda la obra de Gorki clama por la regeneración de la especie. Toda la galería de Facio Hebequer clama también.

“Aquí los tenéis — dice —. Miradlos: son vuestros hermanos en Cristo. Mirad, mirad lo que habéis hecho de ellos. Vosotros, nada más que vosotros les habéis reducido a esos extremos de dolor y de miseria. Pero algún día rendiréis cuentas; algún día esta chusma harapienta y famélica y roñosa se levantará

contra vosotros. ¿Tembláis? Temblad, sí, temblad que la hora de la justicia está cerca. . . Temblad, que la hora de la justicia tarda pero siempre llega. Y cuando llegue, todos estos muertos, todos estos fantasmas vivientes, todas estas sombras espectrales que inmolásteis al apetito feroz de vuestro egoísmo bárbaro, se levantarán desde sus tumbas para acusaros. "Miserables! os dirán ellos: mirad lo que habéis hecho de nosotros. ¿Imploráis? ¿Ahora imploráis perdón? ¡No, para vosotros no hay perdón, no puede haber perdón, jamás habrá perdón para vosotros!"

ELÍAS CASTELNUOVO.



## Protestamos...

**C**ONTRA el Consejo Superior Universitario: El art. 11, inc. 10, del Estatuto Universitaria establece entre las atribuciones del Consejo Superior, la siguiente: "Acordar el título de doctor honoris causa a propuesta fundada de la facultad respectiva o por iniciativa propia, previo informe de ella, a las personas que sobresalieren por sus estudios y trabajos científicos o literarios, tengan o no títulos de otras Universidades". Como se vé, la Universidad al conceder el título de doctor honoris causa a Humberto de Saboya, ha violado en forma definitiva, no solamente su estatuto, sino también los arts. 925, 926, 949, 953 y 1044 del Código Civil, que se refieren a la capacidad, error de hecho y de derecho, forma de realización del acto, etc.

Cabe preguntarse ahora: ¿qué se puede esperar de otras instituciones si la Universidad — directora espiritual de nuestras casas de estudio — no se resiste a pasar por sobre su estatuto para satisfacer un propósito tan mezquino como el de adherirse a los lacayescos homenajes al Príncipe?

**C**ONTRA el señor Leopoldo Lugones que en vísperas de partir hacia Europa creyó conveniente reiterar su vergonzosa adhesión al fascismo italiano en el preciso momento en que el mundo contemplaba horrorizado los desmanes de ese gobierno que organizó y legalizó la absurda violencia de los de arriba.

**C**ONTRA los organizadores de un pretendido Congreso de la Juventud, en el que figura como presidente honorario ¡Manuel María Oliver!

**Y**a propósito de escritores de novelitas semanales: protestamos contra el incomparable autor de "La vendedora de Harrod's", Josué Quesada, que con infatigable ahinco desprestigia a nuestro país en el extranjero, haciendo el elogio de agrupaciones de tan triste memoria como la Liga Patriótica.

## Exposición Pedro Figari

LA crítica de ambas orillas del Plata — Dios sabe obedeciendo a que extraños conceptos — se esforzó en declarar a este pintor como uno de los más originales y vigorosos. Lo primero, pase... ¡pero lo segundo! ¡Pensar que alguien comparó sus cuadros a los formidables poemas de Silva Valdés! El caso, indiscutiblemente, es curiosísimo. Y serviría acaso, para demostrar hasta que punto es posible consagrar valores falsos.

Es cierto que los cuadros del señor Figari evocan un pasado romántico y sentimental que todos miramos con justificada simpatía y que las figuras de antaño que en ellos se insinúan nos predisponen a una contemplación sonriente y a veces conmovida, porque recuerdan una época prestigiada por la leyenda; es cierto aún que la intención de revivir esa época es ampliamente elogiada y noble. Pero no por eso vamos a entonar un panegírico, como algunos lo han hecho, a unos cuadros a los que hasta recrearse para advertir que no son más que unas cuantas pinceladas de escolar, y en los que el dibujo no aparece por ninguna parte, los planos mantienen entre sí una escandalosa discusión y el color agrede nuestra vista con sus tonos violentos y su abigarramiento absurdo.

Para justificar esos cuadros, se ha hablado de impresionismo, de post-impresionismo y de nuevas tendencias pictóricas. La imaginación de nuestros críticos es tan intensa como la audacia y el empecinamiento que demuestran. Porque tal afirmación implica, en verdad, un juicio injustamente peyorativo para los auténticos representantes del nuevo arte pictórico y no un elogio para el señor Figari. Evoquemos, por ejemplo, el magnífico caso de Ourvantzoff. Ambos, en principio, desprecian la minuciosidad del dibujo,

pues que ambos tienden a una originalidad que ha de ser conseguida en forma distinta de la que hasta ahora usaron los pintores. Si, indiscutiblemente, la técnica del señor Figari quiere ser moderna como es novísima la de Ourvantzoff. Pero es evidente que los dos han procedido por muy distintas razones, y que el señor Figari no ha logrado ningún propósito serio y valedero.

Según nuestro concepto, el señor Figari es uno más entre los tantos casos ya ocurridos en nuestro ambiente, de artificiosa e improvisada reputación, creada por una crítica que, ya sea por su excesiva tolerancia o — y aquí creemos poner el dedo en la tecla — por su afán de especulación, fragua consagraciones a troche y moche, o palidece injustamente méritos realmente adquiridos. Hay cierta crítica cuya misión parece ser la de prodigar patentes de artistas a quienes menos las merecen o nunca pensaron lograrla, y de escamotear las verdaderas ejecutorias obtenidas por el esfuerzo sincero y el talento probado.

Los cuadros del señor Figari son simples impresiones de principiante y de principiante sin grandes preocupaciones. Para comprobarlo, basta ver como sus colores son simples, abigarrados, desagradables, y casi nunca bien dispuestos, todo lo cual se agrava con su trágico desconocimiento del dibujo y de todo lo que es elemental en cualquier pintor. Recuerde el señor Figari que el arte moderno o novísimo, como le sea más simpático llamarle, no es desconocimiento del dibujo y del color, sino, precisamente, todo lo contrario: estilización del color y del dibujo como muy recientemente nos lo mostró Ourvantzoff, y como puede comprobarse por los cuadros expresionistas alemanes y por las ejecuciones de Prampolini y otros pintores italianos.

R. A. O.

## La nueva filosofía de Spengler

**D**ENTRO de la trasmutación de valores que se va realizando desde fines del siglo último, la concepción de Oswald Spengler, marca un punto culminante análogo al de Comte, Spencer y Darwin; al de Rousseau, Montesquieu y Kant; al de Platón y Sócrates en la clásica antigüedad: una entera modificación de las ideas, de los valores admitidos hasta lo presente, para abrir algo así como un mundo nuevo, de infinitas perspectivas, vírgenes y rebosantes de vida, a la atónita visión de los contemporáneos:

Resumir brevemente, en pocas palabras, toda una concepción tan vasta como la de Spengler, es tarea casi imposible, por la intrínseca complejidad de la teoría y de sus demostraciones, casi inabandonables, y por el cúmulo de ideas sugeridas a través de sus vivificas líneas, pero creemos poder indicar por lo menos sus puntos de vista generales, los grandes lineamientos de la nueva arquitectura, para así mejor captar las tan nuevas como vastas proyecciones de la filosofía spengleriana, y poder en otros artículos, efectuar el estudio de algunos puntos especiales, a la clara luz de las nuevas ideas.

Antes de proseguir, diremos dos palabras acerca de Spengler y su obra.

Nació en 1880 en Blanckenburg, Alemania, y en 1911 concebía su teoría. En 1917 publicó el primer tomo de su obra, "*La Decadencia de Occidente*" (*Der untergang des Abendlandes*), y en 1922 el segundo. Ha tenido gran difusión en Alemania y es menos conocida en el extranjero. Ha sido publicada en español por la editorial "*Calpe*", el año pasado, pero sólo el primer tomo, traducido por García Morente. Entre nosotros podemos casi afirmar que es desconocida salvo una honrosa excepción hecha en el Dr. Ernesto Quesada, que publicara un curso integral sobre Spengler, en el año 1921. (1) La obra de Quesada consta de una parte expositiva y de otra crítica. En la pri-

(1) Esta afirmación del autor es, evidentemente, un poco absoluta, porque de un tiempo a esta parte las teorías de Spengler son ampliamente discutidas por la juventud argentina. *N. de R.*

mera presenta la nueva filosofía, añadiendo algunas observaciones personales sobre el fenómeno sociológico americano, además del concepto básico de la cultura hindú, que Spengler — por lo menos en el tomo I, — no establece bien; además estudia el método comparativo homológico seguido por Spengler para la demostración de sus teorías y análisis de las culturas: método intuitivo y no científico, que permite la visión águila de las cosas. En su segunda parte el Dr. Quesada, pasa revista a la considerable crítica dirigida a Spengler, y demuestra cómo queda incólume su concepción; hace una síntesis rápida de la teoría einsteiniana, y llega a la conclusión de que es uno mismo el principio que informa el relativismo de Einstein y Spengler, a saber: la verdad no es absoluta, sino relativa; hay muchas verdades para una misma cosa, pues cada cosa presenta facetas múltiples, perspectivas distintas, puntos de vista diferentes, de los cuales se la puede contemplar. (Véase en este sentido *El Tema de nuestro tiempo*, de Ortega y Gasset). — En suma, la obra de Quesada es digna de todo encomio, por el esfuerzo que representa, el sano criterio que la dirige y la valía de algunas de sus observaciones.

En el prólogo con que Ortega y Gasset abre la traducción española de "*La decadencia de Occidente*", opina que "una de las grandes faltas del estilo de Spengler, es presentar como exclusivas y propias suyas, ideas que con más o menos mesura habían sido expresadas antes por todos." Y agrega: "Puede decirse que casi todos los temas fundamentales de Spengler son ajenos, si bien es preciso reconocer que ha adquirido sobre ellos el derecho de cuño. Spengler es un poderoso acuñador de ideas, y quienquiera penetre en las tupidas páginas de este libro, se sentirá sacudido una y otra vez por el cíclico dramatismo de que las ideas se cargan cuando son fuertemente pensadas." Con efecto, cual lo dice el eminente autor hispano, muchas de las ideas de Spengler, han sido ya expresadas; por ejemplo: el concepto de la vida como producto de leyes morfológicas y de leyes causales (desde el vitalismo de Bichat hasta el de Driesch, pasando por Claudio Bernard (1); el concepto del arte helénico, ya formulado por Jorge Simmel; el método intuitivo, por Edgar Poe; el principio de la endotermia, meditado por Eugenio d'Ors; la falsedad de la división tripartita de la historia, intuida por Fustel de Coulanges y formulada por Eduardo Meyer; la naturaleza frente a la historia, que nos viene — conocidamente — desde Heráclito — con su eterno devenir —, de Platón — con sus cosas reales y sus ideas —, hasta Schopenhauer — con su

(1) Véase el notable opúsculo de Cl. Bernard: "Los fenómenos de la vida y el determinismo".

mundo como voluntad y como representación—, y Bergson — con su *se faisant* y su *déjà fait*.— Mas esta paternidad de conceptos confirma precisamente nuestro aserto de que hay ciertas verdades tan generales que se hallan por encima del concepto restringido que pueda tener el hombre de una cultura.

Pero Oswald Spengler toma todas estas ideas—ya sea por conocerlas o muy probablemente por haberlas intuido— y en síntesis en qué se advierte al ingenio, nos las muestra, nos las une, nos las explaya, nos trae concepciones realmente nuevas, propiamente suyas, en un sistema de filosofía claramente delimitado por sus rasgos únicos, inesperados e inexpresables.

En los tiempos últimos se sentía ya la necesidad de que algo había que establecer nueva y definitivamente en el mundo, pues el fracaso del positivismo era palpable. Tan es así, que en 1914, por extraña coincidencia el que más tarde había de ser el traductor español de Spengler, el profesor don Manuel García Morente, iniciaba un libro de Eugenio d'Ors (2), con estas palabras: "En nuestra conciencia actual hay algo de indecisión, de inquietud. La filosofía aspira a nuevas formas que varíen totalmente su arquitectura. Un espíritu de clásica armonía mediterránea, que anhela la penetración de las partes, ha de sentirse disgustado en medio del tumultuoso océano de la filosofía contemporánea. Querrá recogerse alguna vez y darse cuenta; aspirará a encontrar en las capas más profundas, un punto firme en donde pueda hallar su síntesis principios tan opuestos y diversos. Abominará del eclecticismo vulgar que acopia en mosaicos irracionales las más contradictorias afirmaciones. Pero admirará el pluralismo jerárquico de un Leibnitz, y buscará un sistema cuyo punto de partida sea tan elevado y tan amplio, que en él quepan multitud de posiciones diferentes. El positivismo está exausto y declinante. Mas lo que va a venir a sustituirlo no será, sin duda, una filosofía de la indeterminación; será una filosofía con otro género de determinaciones. ¿Cuál? A fijarlo se endereza la tarea de las actuales generaciones filosóficas." Spengler lo ha fijado y realizado; y en el notable párrafo transcrito, parece que no se hubiera hecho otra cosa que caracterizar descriptivamente la filosofía de éste. Se ve con toda claridad que García Morente supo interpretar profunda y exactamente la necesidad ideológica del instante, y que Spengler es un necesario y no contingente producto social.

Spengler establece una nueva filosofía: La filosofía del devenir, que es vida. Parte de la contraposición entre alma y mundo. Alma es el devenir, el producirse, lo que se va a realizar; mundo es lo ya producido, lo rea-

(2) "La filosofía del hombre que trabaja y que juega".

lizado, lo rígido, lo muerto; y vida es la realización del alma. Esta realización es lo presente, mientras que lo producirse es lo futuro, y lo producido, lo pasado. Concibe, por lo tanto al cosmos como algo viviente, en perpetuo producirse y perecer. Llama *naturaleza* a lo ya realizado y muerto e *historia* al devenir y al producirse.

De ahí surge la nueva concepción de la filosofía. Hegel definió a la filosofía como el *conocimiento reflexivo de las cosas*; pero estas cosas son ya realizadas y rígidas, forman la *naturaleza*; dentro de la denominación spengleriana. Y la definición de Hegel ha sido exacta hasta ahora, por cuanto no se pretendía con la filosofía más que conocer reflexivamente el mundo. ¿Pero el alma, el producirse lo futuro, puede conocerse filosóficamente en el sentido hegeliano? No, por cuanto no puede reflexionarse sobre lo inexistente, sino intuirse; de modo que podríamos contraponer a la filosofía de la *naturaleza* así definida por Hegel, la de la *historia* concebida por Spengler como el *conocimiento intuitivo de la vida y del devenir*.

Este nuevo concepto de la filosofía, abre inmensas perspectivas, grandes avenidas, ignorados puntos de mira, al espíritu contemplativo y vigilante. A su luz, Spengler trata de conocer el sentido último del hombre, y hunde su mirada en la entraña misma de los pueblos, en los restos de pretéritas culturas, y contempla con su visión luminosa y viviente de profeta, todo un pasado nebuloso, mal conocido y muerto, para hallar la vida que palpita en las lejanas honduras del tiempo, para escuchar la íntima y misteriosa estructura de las sociedades, con el fin último de encontrar nuestro destino, de explicar el arcano de nuestro existir. Mundos nuevos y desconocidos, ni siquiera soñados, se explayan ante las páginas palpitantes y vivíficas del grandioso libro de Spengler, libro escrito con toda la impetuosidad de un Nietzsche, unida a la olímpica serenidad y al infinito amor y ciencia de un Goethe.

Hasta ahora no conocíamos más que dos métodos de investigaciones y demostración: el análisis y la síntesis; la deducción y la inducción. Mas estos son los métodos de la ciencia y de la filosofía, la *naturaleza*, *causalista* y *sistemática*, y Spengler señala otro método para su filosofía intuitiva o de la *historia*: la intuición. Ya Edgar Poe, el poderoso visionario del Norte, en su incomprendido y majestuoso libro *Eureka*, decía que "todos los caminos pueden conducir a la verdad, todos excepto los dos estrechos y torcidos (la deducción y la inducción), en los cuales la ignorante perversidad había querido confinar el alma, el alma, que no desea otra cosa que cernirse en esas regiones de la intuición sin límites, donde es absolutamente desconocido eso que se llama *rutas*".

“Por la intuición, no por razonamiento, enseñanza o tradición, llegamos a la aprehensión de una máxima trascendental, lo cual constituye siempre una operación genial del espíritu. Ella arraiga en la fe, y produce el sentimiento de caminar con altanera seguridad por entre las olas. Semejante intuición proporciona el mayor placer al que la descubre, porque señala de un modo original la ruta del infinito; no necesita que el tiempo transcurra para adquirir convicción, que nace plena y acabada en el momento mismo,” escribía Goethe con su profunda experiencia en “Poesía y Verdad”.

Con este método intuitivo, quiere Spengler concebir la vida y la historia consideradas en sí mismas, y no como producto de síntesis químicas y de movimientos económicos, religiosos o políticos (3). “La investigación histórica se limita a estudiar el cuadro de lo que fué vivo y ahora es pretérito, y a fijar su forma y su lógica internas.” “La poesía y la investigación histórica — dice en otro pasaje Spengler — tiene entre sí un parentesco muy próximo. El sistemático (causalista), ya sea físico, lógico, darwinista o historiógrafo pragmático, conoce lo que ha sido, como algo muerto y causal. El alma de un artista, tal cual debe ser el historiador, contempla lo pretérito como algo vivido, como la intuición de una experiencia íntima.” He aquí el nuevo concepto del método en la investigación de la historia, que se puede y se debe extender en las ciencias en que haya vida: las biológicas y las sociales. Es el método intuitivo o fisiognómico, en que todas las cosas son una “experiencia”, “significan” algo, como se verá más adelante; mientras que para el lógico o sistemático, todas las cosas son un “conocimiento”, “son” algo. — El extraño Lavater triunfa: la vida no es más que experiencia y mirada de águila.

Levanta Spengler su visión profética, y contempla el panorama de los pueblos. Ve en lo pasado el fulgor recóndito de lejanos imperios, y doradas civilizaciones, magníficos mundos casi estelares, que desaparecen en la nebulosa del confín de nuestro horizonte. Aquí hubo vida y magnífica y hermosa, pero ¿por qué no consideramos más que la nuestra? ¿por qué nos creemos la cumbre, o por lo menos el escalón más alto a que la humanidad ha llegado en su ascensión indefinida? Esto es falso, falso, completamente falso. ¿Hay

(3) Todo lo que sigue en nuestro estudio es la concepción de la historia. La de la vida queda para un próximo artículo, en el cual podría demostrarse fácilmente el derrumbe definitivo del positivismo comtiano, con todas sus proyecciones: el evolucionismo causalista de Darwin, Spencer, Haeckel, y el positivismo penal de Lombroso y Ferri, surgido del afán de buscar causas a la vida.

acaso una sucesión histórica que vaya en progresiva escala desde la prehistoria hasta una edad antigua, media, moderna y contemporánea? Spengler destruye este marco arbitrario en que se cree encerrar a la humanidad. En primer lugar, la humanidad como un conglomerado inmenso, en una línea indeterminada de progreso, es tan falsa como el concepto ptolomeico de la forma de la tierra. (4) Lo que hay son conjunto de pueblos que forman determinadas culturas. (5) Y así en este nuevo cuadro histórico, podemos incluir a la cultura maya, a la incásica, a la china, y nipona, que antes no sabíamos colocar, si en la prehistoria o en la historia contemporánea.

Las culturas son organismos metafísicos, que al igual de los naturales, nacen, crecen y mueren. “Como una planta, dice Spengler, que permanece adherida al suelo, florece una cultura, cuando un alma grande despierta de su estado primario y se desprende del eterno infantilismo humano; cuando una forma surge de lo informe; cuando algo limitado y emífero, emerge de lo perenne e ilimitado.” Y así, al igual de una planta que nace al sol de determinado suelo, con los caracteres de esa comarca, nace la cultura en un horizonte definido, con la caracterización del ambiente externo. Súbitamente brota en determinado país un nuevo sentimiento del mundo exterior, una nueva comprensión de la naturaleza, de lo realizado, de lo muerto, del espacio, que forma el símbolo primario de toda cultura. — La idea de espacio es un símbolo por cuanto *representa* el carácter del alma a la cual pertenece; y decimos primario o protoplasmático, porque condensa en sí la comprensión que un alma tiene acerca del mundo, y se halla en todos los productos de esa alma cultural: en su arquitectura, en su matemática, en su filosofía, en toda su vida material y espiritual; de ahí que podamos decir que la cultura o la poesía griega fué euclidiana, y la nuestra, multidimensional. (6)

(4) “¿La humanidad? Eso es una abstracción. Nunca ha habido más que Hombres ni habrá más que hombres”. (Goethe a Lucien, citado por Spengler). Demasiado restringido es el concepto de Goethe, porque es imposible desconocer la existencia de fenómenos sociales (Darkheim), o la conciencia social, en la concepción de Puchta como una entidad ideal y una unidad continua.

(5) No hay que confundir el significado de la palabra *cultura* dado por Spengler, y el corriente, que también usa Spengler como contrapuesto al de civilización o al de primitivismo.

(6) Fustel de Coulanges llegó en su “Ciudad Antigua” a una igual comprensión que Spengler, pero menos profunda, al concebir a todos los fenómenos de la cultura antigua como determinados por un fenómeno básico, constituido por la ignorancia acerca de la concepción de los seres (el nacer, concordante con el morir de Spengler), y en la cultura de Occidente, la ignorancia del acto de la creación universal; mientras que para Spengler es la ignorancia de lo realizado, y el afán de conocerlo y dominarlo, lo que determina las producciones culturales.

No se sabe el cómo ni el por qué nace esta alma nueva (7); sólo concebimos que viene de lo infinito, como la vida y las cosas. Pero aparece con un carácter propio, el carácter de la comarca; y así el espacio limitado y euclidiano de los greco-latinos surgió entre las pequeñas islas jónicas, bajo el sol luminoso y palpable de la Hélade; en el espacio infinito de Occidente, entre las nebulosidades y las lejanías nórdicas; el espacio recto de los egipcios, en el largo camino del Nilo; la bóveda mágica, entre las doradas arenas y cambiantes espejismos del desierto.

Ha surgido la cultura, con su nuevo concepto de espacio, que informa su propio sentimiento de mundo, con un *aquí* y un *allí* subconscientes; el *aquí*, todo lo que se siente como propio e íntimo; y el *allí*, que es lo extraño y lo externo.

Y el alma trata de explicar y de comprender aquello extraño, de conocer la íntima esencia de las cosas, con el espejismo de su felicidad. (8) Y busca de realizarse y trata de materializar sus múltiples ingentes posibilidades, igual que un hombre que se abre a la vida, quiere realizar lo que en su rincón interior presiente. (9) Empieza entonces la lucha continua e inabarcable para vencer a la materia, inscribiendo en ella su hondo sentimiento del mundo, tratando de expresar esta idea en formas materiales, cual el artífice que en el mármol o en el verso, modela en su anhelo un profundo sentir.

La cultura trata de realizarse, de materializar sus posibilidades; y entonces brota aquel lenguaje sin palabras, que es el arte, en la piedra enorme domoñada por el hombre, símbolo primario de la intuición del mundo, primera adueñación de lo externo e ignorado, del más allá. Y así aparece todo el arte y la ciencia de una cultura, como un lenguaje expresivo, hecho inconscientemente y para nadie, sin testigos y sin tesis, con el cual tratase inconscientemente de conquistar al cosmos; un lenguaje expresivo de toda una cultura, en un sentido amplísimo, y no en el corriente y restringido formulado por Croce en su *Estética*.

Todas las producciones de una cultura — determinadas para hacer com-

(7) Edgar Poe, subrayó en Eureka: *En la unidad original del ser primero, están contenidos la causa secundaria de todos los seres, y el germen de su inevitable destrucción. La vida y la muerte eternas, como provenientes de una unidad.*

(8) Ya Aristóteles dijo que el fin último de la actividad humana es la felicidad.

(9) "Soy conducido a un destino desconocido", decía Napoleón. "Tenía la conciencia de que iba a realizar algo grande", escribió Goethe. Hay sin ninguna duda, individualidades que no sienten este empuje desconocido, pero ello no obsta a la teoría.

preensible lo incomprendible — son análogas en la forma, porque forma es dirección (y dirección no es causa, sino destino, alma interior), y esta dirección es impresa por el símbolo básico de espacio a todas las producciones culturales, que por lo tanto no sólo "son" algo, sino que "significan" algo, expresan algo, es un lenguaje silencioso del alma para el alma, inmenso y amplio lenguaje cuyas palabras múltiples se denominan "símbolos", pudiéndose, pues definir al símbolo como "un rasgo de la realidad que, para un hombre con sus sentidos alerta, designa inmediata y evidentemente algo que no puede comunicarse por medio del intelecto", y todo el conjunto de símbolos forma el *macrocosmos*, o sea la imagen que de la realidad tiene un ciclo cultural. Todo lo existente, sea producido o natural, tiene un significado y es un símbolo.

Por lo tanto, si tomamos una determinada cultura en un momento dado, notaremos que todas sus manifestaciones externas son iguales: el cálculo infinitesimal, la música contrapuntística, el infinito rembrandtesco, la construcción barroca, la conquista de América, el Estado de Luis XIV, el derecho internacional, tienen todas el mismo carácter, la misma forma, son todas símbolos del sentimiento que tiene del mundo el hombre de Occidente. — Y si tomamos otra cultura en determinada etapa, notaremos la íntima semejanza existente entre todas sus manifestaciones, y si comparamos dos culturas en períodos iguales, contemplaremos la elocuente analogía que hay entre sus símbolos; por ejemplo, en la cultura apolínea (greco-latina), dentro de la época "correspondiente" a los símbolos mencionados de nuestra cultura, hallamos la geometría de Euclides, la estatua de Fidias, el fresco corpóreo, el alcázar jónico, la agora ática, el *ius civile*. — En los símbolos de la cultura de Occidente se esparce el sentimiento de infinito, que informa todo; en la apolínea, el espacio corporal y restringido (10).

La cultura, como el hombre (11), una vez que ha vivido, una vez que

(10) En el derecho civil, nótase manifiestamente esta contraposición entre ambas culturas, en el punto referente a la publicidad de los derechos reales. Ahora podemos comprender el por qué en Roma se tuviera el concepto individualista, corpóreo, de la transmisión de derechos, en donde la sociedad no juega más que un *mucho* papel; mientras que, en el derecho germánico el Estado y el cuerpo social es todo. El registro civil, que tan necesario es, en Occidente, y que en Roma no existía ni pudo existir. El *civis romanus*, tan opuesto al ciudadano universal del socialismo actual.

(11) El término medio de la vida de una cultura es de 1000 años, como el del hombre de 70. Nuestra cultura de Occidente nació en el año 1000 de nuestra era. (Creencia en el fin del mundo, los Nibelungos, etc.).

ha conocido el cosmos, que ha realizado todas sus posibilidades internas, todo su futuro, acaba indefectiblemente. Como un árbol que brota, crece, se avejenta y muere, así vive una cultura. Y como ese árbol, puede también perecer joven, puede también retoñar en otros, puede hundir su semilla en lejanas tierras; pero, haremos notar que a diferencia del árbol y del hombre que producen su semejante, la cultura que da origen a otra nunca da a luz a una semejante. Tal la apolínea, la mágica y la fáustica (greco-romana, cristiano-árabe, occidental, en la denominación de Spengler); aunque surgieron una de otra, no tuvieron ni parecido concepto básico de espacio.

“Cuando el término ha sido alcanzado, cuando la idea, la muchedumbre de las posibilidades interiores se ha cumplido y realizado exteriormente, entonces, de pronto, la cultura se *anquilosa* y muere; su sangre se coaja; sus fuerzas se agotan; se transforma en *civilización*. Esto es lo que sentimos y comprendemos en las palabras Egipticismo, Bizantinismo, Mandarinismo.” Dice Spengler, y agrega: “Y el cadáver gigantesco, tronco reseco y sin savia, puede permanecer erecto en el bosque siglos y siglos, alzando sus ramas muertas al cielo. Tal es el caso de la China, de la India, del mundo del Islam.”

Y Spengler concluye de su estudio expresando que la cultura de Occidente, nuestra cultura, se halla en el principio de su fin, en el comienzo de su decadencia, en el invierno de su vida, en lo que él llama *civilización*. ¿Cuáles son los signos de la *civilización*? — En la arquitectura, lo gigantesco (Luksoi, Pérgamo y Roma, Nueva York); en la música, lo enorme (Wagner, Liszt); en poesía, lo romántico (de Hugo a Darío) y el naturalismo (de Zola a Ibsén, Strindberg, Shaw); la pintura y escultura, a partir de Rembrandt y Miguel Ángel no existen: Watteau y Goya son tardíos y últimos retoños; el arte, por lo tanto, se convierte en perespiritualizado, cuando, por ejemplo como en el contemporáneo expresionismo, las formas se desvanecen ante el puro espíritu; o se quiere cubrir con lo grandioso en las formas la vacuidad de alma; “lo clásico consiste en la perfecta unión de la forma con el espíritu” ha dicho Simmel; es decir que las formas tienen espíritu, lo cual es indicio de honda vitalidad. El arte actual en vez de ser lenguaje del alma para el alma, el símbolo de un sentimiento, se convierte en un lenguaje para testigos.

En cuanto a la ciencia, “se disolverá en un ingente sistema de afinidades morfológicas,” en el cual se hallarán como en un crisol alquímico, la física, la geometría, el álgebra, la química, la biología, la sociología; todas las cien-

cias no serán más que una, como en su estado primario, con un interno, último e indescifrable interrogante.

La ética se convertirá en socialista, movimiento análogo al estoicismo apolíneo. La democracia reducirá a una dictadura, a un imperial absolutismo, como el imperio romano; o a una burocracia egipciaca; ya sea viniendo de lo alto como el fascismo, o del proletariado como el bolshevismo. — Lenin y Hugo Stinnes son símbolos que representan una misma cosa.

El último problema de la filosofía será el conocimiento reflexivo del macrocosmos, la morfología de la historia universal como simbolismo cosmológico, como expresión de la realidad, de algo que vive y que muere.

Y por fin retornaremos a lo primario, con los mismos interrogantes que nuestro espíritu se formulara en su edad primera, en su soñante juventud; después de haber tratado de resolver las preguntas milenarias, vuelve a su punto de partida, en una inmensa parábola; en que recorre todas sus posibilidades, notándose siempre que en el fondo hay algo irreducible e hipermetafísico, que nos conducirá a la religiosidad primera de las catedrales góticas, pero con el espíritu envejecido por una carga de diez siglos. Así encontramos en los postreros periodos de Roma el culto de Isis, de una exagerada y anticuañísima piedad. Actualmente India y China son ejemplos palpables de ello.

Surgimos de lo insondable, para realizar nuestra órbita — el círculo de Vico o nuestra parábola — y volver a lo infinito. “Sobre la superficie del mundo, dice Spengler, describen las grandes culturas sus círculos majestuosos. Emergen de pronto, extienden a lo lejos sus magníficas curvas, debilitanse luego, y desaparecen. Y el espejo del agua sigue terso, solitario, adormecido.”

Tal es la vida, nacimiento y muerte de las culturas, según la concepción spengleriana.

En resumen, Spengler traza una nueva filosofía — la filosofía de la historia, opuesta a la naturaleza; — un nuevo método — el intuitivo; — un último problema filosófico — la morfología universal (que no entra dentro de las tres direcciones filosóficas de Wundt, o de las dos divisiones fundamentales de Windelband); — esto en cuanto a la parte pura de la obra de Spengler. En cuanto a la aplicada, tenemos el concepto de culturas — opuesto al de humanidad; — la vida y el destino orgánico de esas culturas — en contraposición a la causalidad darwinista y comtiana; — el estudio de todos los productos culturales como símbolos — y no como cosas en sentido de Durkheim, — símbolos que representan el sentimiento del alma cultural y

su concepción de la realidad, siendo producidos por el anhelo de comunicar este sentimiento y esta concepción, y de dominar al cosmos. — Así se funda una nueva estética, una nueva ética, una nueva filosofía de la naturaleza o sea de las ciencias, una nueva historia, una nueva fisiología, una nueva psicología. Nos da un concepto de verdad en el sentido einsteiniano: "la verdad no es objetivamente absoluta, sino objetivamente relativa." (Nótese que no es el relativismo subjetivo de antes). Spengler niega la existencia de verdades generales, definitivas, inmortales, diciendo que la cultura determina el cristal con que se mira a la realidad; y lo que es el mundo para el hombre dé una cultura, es muy diferente de lo que es para el de otra. Pero en cierto párrafo de su obra admite la existencia de valores eternos, al notar que hay algunos de una amplísima validez, y que son independientes, al parecer, por lo menos, de la cultura y del siglo a que pertenece el sujeto cognoscente; con lo cual creemos que vuelve a la sana doctrina, porque no es posible desconocer que el "hombre" siempre es el "hombre" y que existe y perdura algo idéntico e irreduciblemente humano.

Aunque Spengler diga que "lo que da importancia a una teoría es su necesidad para la vida," no quiere esto decir que se coloca en una situación pragmática. La tesis pragmática o utilitaria sostiene que el valor de una teoría es dado, por su aplicabilidad a la vida; concepto inexacto, por cuanto teoría y vida son valores diferentes y hasta contradictorios: la vida es un valor que se basta a sí mismo, cuyo conocimiento es experiencia, y cuya intuición es instinto; vida es animalidad, barbarie, primitivismo; teoría, conocimiento, cultura es precisamente todo lo contrapuesto a aquella.

Pero Spengler no dice que el valor de la teoría reside en su apreciación en la vida (lo cual estaría en contradicción con su doctrina del conocimiento como simbolismo), sino que la teoría es un producto del alma cultural, una íntima necesidad para una cultura, un símbolo que habla a su interior, y no tiene que ver nada con su utilidad inmediata y práctica. De ahí que la idea spengleriana sea profundamente antipragmática como antidealista, o para mejor decir, no es *anti* ni *pro*, sino que se halla por encima de su utilidad vital y de su necesidad racional; es sencillamente un criticismo universal, en que se toman, por ejemplo todos los valores del racionalismo desde Descartes hasta Haeckel, y se los coloca en su lugar; (12) y así con todos los demás valores, que concluyen ya de ser eternos. Puede ser ahora comprendida y

(12) Kant no es un crítico, sino un sistemático; es lo que en lenguaje jurídico se llama un codificador.

confirmada la solitaria frase de aquel profeta Nietzsche: "La transvaloración de todos los valores", que actualmente se cumple. (13) Pero en la filosofía de Spengler hay algo de eterno, y es paradójicamente el anuncio de que no hay nada eterno, universal, inmutable, en las creaciones de la razón humana. El relativismo se incorpora a aquel grupo de verdades tan generales, que por su valor universal llegan a ser algo muy profundamente humano, y que es lo que nos hace diferenciar del árbol y del mineral circundante.

La filosofía de Spengler significa la muerte del darwinismo — la evolución se reemplaza por el destino orgánico; — el fin del positivismo — la causa es dirección; — el progreso indefinido de la humanidad truécase en la vida infinita del organismo cultural: por lo tanto son falsas todas esas construcciones históricas en que se acostumbra a estudiar una institución cualquiera en línea progresiva desde sus orígenes históricos, no importando que ella pertenezca a tal o cual cultura.

Se da como última y definitiva en el mundo de Occidente. Es verdadera para nuestra cultura. — Podemos establecer que todas las filosofías que sean realmente filosofías, son verdaderas si nos colocamos en el mismo punto de vista en que se halla el filósofo que la ha enunciado.

No es metafísica, sino que estudia la vida en la realidad; ni pesimista, pues anuncia la alborada de nuevos mundos culturales. Y como dejamos dicho precedentemente, repele el pragmatismo como el idealismo vacío. Su relativismo la coloca en análoga situación histórica a la del escepticismo grecorromano.

Es una concepción genial con la cual llega Spengler a la altura inmarcescible de un Kant o de un Platón o Aristóteles, por la potencia de su pensamiento, por la audaz transvaloración que realizan, y por el estudio definitivo que hacen de lo circundante, siendo sus obras la entera expresión de los puntos de vista de toda una cultura: Kant, el sistemático; Spengler el intuitivo. Aristóteles, el realista; Platón, el idealista. Sistema y realidad; intuición e ideal.

ALBERTO M. ETKIN

(13) Decimos esto, por cesante en la nueva filosofía, la razón es reemplazada por la vida. Valores son los elementos irracionales que hay en todo elemento real: lienzo, líneas, colores, son los elementos reales de un cuadro, cuyos valores son belleza, armonía, esplendor. Los valores se sienten y se estiman; los colores y los sonidos se ven y se oyen. La justicia, el derecho, la razón, la vida, son valores. Consúltese con utilidad la obra de Ortega y Gasset citada al principio.

## Ramón Gómez de la Serna

A cualquier hombre le sucede la vida. Todos los ojos, por empedernidos de indiferencia que sean; fueron alguna vez actualidad despierta y vivaz en la contemplación de una muchacha o de un amanecer; todos en carne propia sentimos el universo y hasta los ciegos con sus manos vidantes atestiguan lo que va de un áspero nudo a una lisa baldosa. Ni siquiera en el desgarro rítmico del dormir muéstrase tacaña la vida, pues allí emplaza soñaciones también. El universo es inmediato en todos nosotros y sobre esa puntual inexistencia que es nuestro yo se deraman, en lluvia silenciosa y apretadísima, las percepciones y con menor intensidad los recuerdos.

Como hace muchas millaradas de siglos que nos acontece tal cosa, nuestra sorpresa se ha ido limando. Antes la publicamos en mitologías, en religiones, en simplificaciones metafísicas; hoy nuestro fatigado asombro de ser es un azoramiento pensativo, de hipótesis, que rebasando las menudencias del mundo aparential, no alcanza más que una visión ineficaz de conjunto. No creemos en los dioses, sino en Dios, y eso, ¿quién sabe! Aun sobrevive algún mitologista, algún devoto de pluralidad; el último y el más intenso de todos es Ramón Gómez de la Serna.

Para el mayor de los tres grandes Ramones, las cosas no son pasadizos que conducen a Dios. Se encariña con ellas, las acaricia y las requiebra, pero la satisfacción que le dan es suelta y sin prejuicio de unidad. En esa independencia de su querer estriba la esencial distinción que lo separa de Walt Whitman. También en Whitman vemos todo el vivir, también en Whitman alentó milagrosa gratitud por las macizas y palpables y de colores tan variados que son las cosas. Pero la gratitud de Walt se satisfizo con la enumeración de los objetos cuyo enfilamiento es el mundo y la del español ha escrito comentarios reidores y apasionados a la individualización de cada objeto. Bien asegurado en

la vida, Ramón ha puesto la cachazuda vehemencia de su terco mirar en cada brizna de la realidad que lo abarca.

*La Sagrada Cripta de Pombo* es el más reciente volumen de la asombrosa Enciclopedia o Libro de todas las cosas y otras muchas más, que compone Ramón. Es una intensa atestiguación del café y de la numerosa humanidad que a la vera de las mesitas de mármol se oye vivir. Vistos ya para siempre por Ramón están en esas páginas preclaras Ortega y Gasset, Gutiérrez Solara, Julio Antonio, Alberto Guillén y otras realidades grandiosas, con toda la voz que tienen, con toda su honda certidumbre de vida, Ramón los ha fijado.

De las seiscientas páginas de este libro ninguna está escrita en blanco y en ninguna cabe un bostezo.

J. L. B.

## Asociación Amigos del Arte

EL creciente desarrollo de las actividades artísticas de nuestro país, viene exigiendo la creación de sociedades y agrupaciones de tipo netamente europeo, por lo que significan de elevación cultural, así como obliga a diarios y revistas a mantener un alto nivel artístico en la selección de colaboraciones.

Al calor de ese desarrollo ha nacido la *Asociación Amigos del Arte*, que se propone cumplir un amplio programa de protección a las diversas manifestaciones artísticas de nuestro país, para lo que ya se encuentra desarrollando singular actividad. Asociación noble e inteligentemente inspirada, sus propósitos obligan al alto elogio, ya que con su actividad contribuirá a poner en evidencia valores nuevos y artistas ignorados. Asimismo, algunos de sus miembros abrigan el propósito de ofrecer su tribuna a un eminente maestro español.

INICIAL saluda, pues, la fundación de esta sociedad y espera que sus dirigentes sabrán orientarla de tal manera que no caiga en las posibilidades de un *snobismo* elegante o en la frivolidad de convocar simples reuniones sociales con un pretexto más o menos artístico. Es necesario recordar que nuestro país ofrece hoy un amplio radio de acción a quienes quieren dedicarse realmente a proteger el arte, y que hay un grupo numeroso de artistas de apreciable mérito, que tan sólo necesitan de un estímulo para elevarse.

Hasta ahora, ha realizado la *Asociación Amigos del Arte*, varios actos interesantes. De la reciente exposición de Butler nos ocupamos en otro lugar. Pero no queremos terminar estas líneas sin hacer especial referencia a la galería Llobet, expuesta en el mismo salón, y al concierto de Pierre Lucas.

## Tristeza del paisaje...

TRISTEZA del paisaje cuando tú estás ausente.  
Soledad interior que prolonga el hastío.  
¿Mi vida? Una ventana abierta a un sol poniente  
desde que uní esa tarde tu corazón al mío.

Porque sólo sé amar con llantos y tristezas,  
como amon los enfermos incurables y los  
humildes niños pálidos de marchita belleza  
para quienes existe la dulce paz de Dios.

Busco también como ellos una honda ternura,  
dormirme largamente sobre tu corazón,  
sentir que en mí renace la antigua criatura  
que abrió sus pupilas a un cielo de ilusión.

Florece en canciones, en sueños y alegrías,  
como florece el alma serena de los niños,  
en un largo contento de luminosos días,  
el corazón abierto a todos los cariños.

*Pero Dios me ha formado del alma de esas sombras  
que prolonga el ciprés en las tardes calladas.  
Yo siempre fui una vaga indecisión de sombras  
que proyectó el recuerdo de las cosas amadas.*

### El nuevo despertar

**D**E nuevo siento el corazón bañado  
por una claridad suave y tranquila;  
es como el despertar a la luz pura  
de una mañana transparente y tibia.  
La música, los libros, el paisaje,  
tienen matices nuevos, y, en mi vida,  
lo mismo que en un cuadro de Sorolla,  
la alegría del sol todo lo anima.  
Milagro del amor que transfigura  
el rostro de las cosas más sencillas,  
corazón luminoso de la lámpara  
que difunde su luz callada, íntima,  
sobre el libro de versos de un poeta  
muerto en la edad fragante, en que las rimas,  
alaban al amor con oro y lirio.  
Pienso en su frágil juventud, florida  
como un árbol, de amor y de esperanza,  
que deshojó la misteriosa brisa  
de una muerte otoñal dorada y lenta.  
Ahora sus poemas me iluminan,  
por las nocturnas sendas del silencio,  
donde el amor oculta su armonía,  
más allá de las cosas y los hombres,  
aislado en una soledad divina.

MANUEL H. DELHEYE.

### Fray Guillermo Butler

**L**A Asociación Amigos del Arte ha puesto a este pintor una vez más ante nuestros ojos, y la felicitamos por ello: es Butler uno de esos escasos pintores a cuyas exposiciones volvemos siempre sin tener luego motivos para arrepentirnos; suscita una admiración constantemente renovada.

Guillermo Butler es un pintor intelectual, y al mismo tiempo henchido de expresión: sus paisajes hablan. Decimos que es un pintor intelectual porque todas sus impresiones objetivas — sin excepción — pasan, antes de vertirse generosamente en la tela, por su temperamento, que las refracta, las analiza deliciosamente, prestándoles un interesante y eminente prestigio de irrealidad. Este vago prestigio de irrealidad es su color fundamental y el más egregio: el misticismo lo dejó caer sobre su paleta como lo dejara caer sobre la paleta del fra Angélico. En verdad, ningún pintor realmente artista ignora ese color inmaterial, indefinible, que es como una tonalidad de alma, una atmósfera transparente, una vibración difusa, que envuelve el cuadro y lo compenetra. Es la pintura (como todo arte) un trabajoso proceso de superación de la realidad circundante, una lucha dramática contra la inminencia gruesa de la naturalidad palpable y concreta. La jerarquía excelsa del artista estriba en esa su capacidad immanente de sublimar en lirismo — es decir, en irrealidad — la materia vulgar. Lo exterior se convierte así en un resorte de inspiración, en una sugestión de íntimas intuiciones: no es ya un modelo, sino un motivo. El artista que olvida esto, olvida la propia esencialidad de su arte. Y ninguno está sujeto a ese peligro como el pintor, porque nada más alucinante que la evidencia plástica. Los verdaderos maestros lo han comprendido así, y siempre han mezclado un poco sus colores materiales con ese otro color magistral y simbólico, que no es más que la hondura del alma, la vibración personalísima del temperamento proyectadas en la obra. Los pintores de profusa vida inte-

rior, de concentradas y profundas intuiciones, nos darán más que nadie esa sensación de irrealidad — o, para invertir el término y darle adecuado sentido, de suprema y lírica realidad interior: ese colorido lo veréis sobre todo en el Greco, en Watteau, en Carriere... Lo veréis también en Butler. Butler envuelve todos sus paisajes, en un especie de cendal que no es más que el velo que su alma interpone entre su visión del mundo y el mundo mismo. Butler ha logrado superar esa realidad exterior y ha revestido sus impresiones de un indefinible prestigio subjetivo. Las críticas que alguien ha esbozado frente a sus tolas caen, pues, por su base: se le ha echado en cara su falta de perspectiva; según eso, Butler desconocería la tercera dimensión. Lo cierto es que Butler conoce por demás esa dimensión esencial en la pintura (la verdadera dimensión de profundidad en arte) que consiste en la dimensión espiritual, la dimensión del alma y del lirismo, que muchos de nuestros pintores desconocen — vulgares copistas y serviles lacayos de la realidad circundante. No importa, entonces, que los planos, en algunos paisajes, parezcan más bien juxtapuestos unos a otros, que no alejados hacia adentro; no importa que las figuras parezcan más bien desenvueltas verticalmente en una superficie común, que no ahondadas en la planicie horizontal de una perspectiva rigurosamente fiel. No olvidemos que Butler, en un sentido elevado y no técnico, es en cierto modo impresionista, es decir, nos pinta los paisajes tales como él los ve, y no tales como ellos son en su efímera e indiferente exterioridad. No en vano aplica siempre a sus creaciones esa cuarta dimensión a que aludimos, privilegio eminente del espíritu. Tiene — cierto — el mundo exterior sus leyes ineluctables y sus ordinarias contingencias. Pero cuando ese mundo exterior se ha transvasado en lirismo y en creación estética, es decir, se ha alojado en la idea, suprema residencia de la realidad, dislocan sus leyes y subviértense sus contingencias. Hay dentro de cada artista, dispuesto en la infinitud de su alma sin confines, todo un sistema cósmico en latente ebullición, donde los astros celebran extrañas conjunciones, recorren las estrellas órbitas imposibles, y la visión interior se vierte por cauces desconocidos: los paisajes se ordenan entonces en nuevas perspectivas y se miden con nuevas dimensiones. Butler se ha internado también en ese mundo de rutilantes atmósferas interiores, y ha recogido en las resonancias de su propia alma la voz de las estrellas y el color de los prados, el rumor de los árboles y la refracción de las aguas — así como en una gruta reitérase el ruido de afuera, aunque alterado en su tonalidad. Por lo demás, Butler apela con maestría — cuando quiere — a todos los recursos de su arte. Sus evocaciones claustrales — contemplad, sobre todo sus

evocaciones de Santo Domingo — son interesantes como modelos de generosa perspectiva: allí la sensación de profundidad, de oquedad, es tan grande, que el cuadro nos invita a entrar en él, a sumergirnos en su aparente hondura como en un regazo hospitalario. Son visiones llenas de simpatía y de solicitud.

No es Butler un pintor de personajes vivos: es un pintor de ambientes y de paisajes. Por un proceso tan curioso como ordinario en muchos artistas, diríase que el alma que quita a sus personajes es la que anima a sus escenas de cosas y de ambiente. Los personajes son escasísimos en la obra de Butler. Y, cuando están, no parece sino que fueran el comentario, o, más bien dicho, la prolongación del propio ambiente en que moran. Recortados minuciosamente del cuadro de que forman parte, perderían toda significación y todo su valor, reducidos así a su deleznable individualidad. En una de las telas, puede verse un claustro inmenso: una luz crepuscular, dorada, se difumina a través de las altísimas vidrieras. Todo ello es grande, vasto, como la fe. Hay allí una quietud y una serenidad que sobrecogen el espíritu. Sólo una vaga figura se perfila en el ambiente, apenas esbozada: una monja solitaria, de hinojos, en actitud de orar. Tan sobria es la línea, que diríase el mero símbolo de una trémula presencia humana... La imagen, cuyo rostro no vemos, parece dialogar con la luz que baja del cielo y se refracta ante ella, a través de los cristales. Esa figura elemental, arrancada del cuadro, resulta insignificante: en el cuadro, se ha fundido con el ambiente como una nota en la melodía.

Es el de Butler un temperamento sencillo y diáfano, a la vez que intelectual, como hemos dicho. Pero no se sabe qué admirar más, en este bello artista: si la realización misma de su obra, o la simplicidad de medios con que la ha logrado.

H. M. G.

## Origen y formación del teatro ruso

La *Epoca incierta*. — Los romances. — La corriente religiosa. — La influencia de occidente. — El folk-lore y el teatro popular. — Las leyendas. — Las fábulas. — Características del alma eslava. — El culto de los animales. — El culto de los elementos. — Las primeras representaciones. — Occidente y Oriente. — La comedia: *You Vizin*. — El drama y la tragedia.

### II

**H**EMOS, pues, señalado, con la "*Epoca Incierta*", las primeras inquietudes del genio ruso; y, con una fugaz mención, la figura indescifrable, por así decir, de Boián, poeta que la personifica en medio de aquella sombra impenetrable que forman los siglos anteriores al cristianismo. Sólo dos grandes monumentos de esta literatura naciente van a servir de base para su ulterior desenvolvimiento: "*La Crónica de Néstor*" y "*El Relato de Igor*". La una, de mayor importancia que el otro, es también considerada como el comienzo de la historia de Rusia, por que no sólo lleva en sí documentos de una literatura indígena, sino que está ella impregnada de relatos de hechos muy anteriores al siglo X; es decir, y esto sin tratar de asignarle ninguna continuidad, es como una recopilación de fragmentos que han sobrevivido, a través de la *Epoca Incierta*, y que traen noticias de varios siglos atrás. Como ella, existen otras, pero la mayoría de los historiadores, coinciden en afirmar que la atribuida al monje Nestor, es la crónica inicial o fundamental, y que "es imposible darse una idea de la Rusia primitiva, sin haber leído enteramente este precioso documento". A nuestro juicio, la serie de recopilaciones que forman esta crónica, atribuida a Nestor, datan desde el siglo VIII y comienzos del IX; pues los primeros monjes aparecen en la historia

de Rusia, recién por el año 850, y ellos fueron los que coleccionaron estos relatos que, a su vez, tomaron sus discípulos, hasta la fundación del monasterio de Cryptes, hecha por el príncipe Iaroslav, de Kiev, y el pope Hilarión en el año 1051, donde se conservaron muchos años. El monje Nestor, aparece recién en el siglo XII, como último continuador de la crónica, pero ya en ella, se encuentran intercaladas leyendas de vidas de santos y extractos de relatos bizantinos. Es, desde luego, el primer documento de historia y literatura en Rusia.

"*El Relato de Igor*" es posterior; y nos parece muy necesaria su mención, desde que por su género constituye el primer gran romance que tiene este pueblo. Como ya hemos visto antes, aunque muy fugazmente, es de un carácter marcadamente épico, y animado de un espíritu puramente objetivo; pero revela con bastante claridad, la época de su origen. Siguiendo los pocos fragmentos que nos llegan (3), aceptamos la leyenda que envuelve a su origen, según la cual, su autor, Igor, fué uno de los prisioneros rusos que cayeron en poder de los Polovtsas, durante una funesta expedición llevada a cabo por aquellos en 1184. En este relato, Igor se lamenta de las continuas luchas en que viven los príncipes rusos.

En distintos planos, pero paralelamente a estos dos grandes romances, aparecen y se desarrollan las leyendas religiosas y las populares; aquellas se irán poco a poco incorporando a los ritos, y éstas, de otro carácter y en manos menos disciplinadas, se transformarán para adoptar, según las épocas, las formas más típicas del Folk-Lore.

El teatro, a la par de otros géneros, aprovecha ambos fenómenos; y, como en todos los países, su vida posterior dependerá de la concurrencia de estos, ahora y aparentemente, divergentes factores. Muy distante el uno del otro, el religioso es el que primero se pone de relieve, y esto no obedece más que a su propia esencia. La religión, es la que nos ha manifestado cómo nace el teatro en Rusia, aunque de una manera subjetiva; es decir que, un poderoso impulso religioso hace vislumbrar las primeras formas de Talía, en aquellos muy oscuros tiempos del medioevo eslavo.

La religión independiente, por una parte; la religión y su penetración en las masas, por otra; y las costumbres netamente populares, constituyen los tres aspectos bajo los cuales se consigue establecer el origen y formación

(3) El manuscrito que se conservaba en casa de Musine Puchkin, se perdió para siempre, durante el gran incendio que desoló a Moscú el año 1812. Existen fragmentos traducidos al francés, por Luis Leger (*La Literatura Rusa*) y por A. Rambaud (*La Rusia Épica*).

del teatro ruso. El primero vive y caracteriza la época de los romances, hasta la invasión tártara; el segundo es propio del período heroico, siglos XVI al XIX; y el tercero, el factor popular, es el único que permanece vivo, sigue paralelamente al desarrollo de los hechos históricos (naciendo antes que los primeros romances y hermanándose luego con ellos) y sobrevive hasta nuestros días, porque enriquece constantemente su caudal y se identifica como valiosa fuente que ha inspirado e inspirará a los pensadores de esas tierras.

La religión Ortodoxa-bizantina, tan llena de fastuosidades y ceremonias aparatosas, llevó a Rusia, con sus prácticas y cultos, muchas conmemoraciones análogas a las de otras religiones afines; y por ello vemos también celebrarse allí, las mismas festividades con que a la formación de los teatros de occidente, contribuyó la Iglesia Romana, por ejemplo: Los ritos contenidos en los "sacramentales", se practicaban adoptados y modificados y los "misterios" tenían sus análogos, en otra serie de cultos que en determinados días del año se celebraban.

En todos ellos se observa, lo mismo que entre nosotros, la tendencia hacia un acontecimiento mayor, del cual dependían los demás, para luego descender de aquel objeto central, hacia los menores o secundarios, y llegar a los cultos cotidianos. Estas festividades mayores son, por ejemplo: Pascua, Semana Santa, Epifanía, etc., y de ellas, o para llegar a ellas, provenían las demás celebraciones.

De un carácter profundamente solemne, bajo las naves de los templos engalanados de manera adecuada, las ceremonias guardan una marcada afinidad con las de nuestra religión y con las de la antigua Grecia; la disposición del coro, los distintos pasajes y detalles, los mismos sacerdotes, únicos dirigentes e intérpretes de estos cultos, nos recuerdan nítidamente muchas de las farsas originales de nuestro drama y de la antigua tragedia Griega.

Pero, el espíritu bizantino ha dejado un sello inconfundible, y la fastuosidad riñe con el alma del pueblo creyente. Algo de esto, sin duda, ha originado las grandes luchas que datan desde la época de Pedro el Grande, por la supresión del Patriarcado moscovita. Los patriarcas rusos, en efecto, dependían de los patriarcas Griegos de Bizancio, sobre todo materialmente desde que contribuían con su tributo a su sostenimiento. De estas luchas por la independencia de la Iglesia nacional, son aquellos célebres "nueve puntos" que publicaran los clérigos rusos, como base, para la proclamación de su libertad, y de una importancia capital para el desarrollo posterior de los ritos que van a impresionar profundamente el alma popular.

Estos nueve puntos consiguieron las diferencias de los dogmas rusos y griegos, más o menos así:

1° "La confesión griega exigía en honor de la Trinidad, un triple *Aléluya*; según la doctrina rusa, el *Aléluya* no debe decirse más que dos veces en honor de la noble naturaleza de Cristo". — 2° "Los griegos, en honor de la Trinidad, hacían el signo de la cruz con los dos primeros dedos de la mano derecha:— los rusos no llevan más que el índice y el dedo del medio, bajando el pulgar y los demás dedos hacia la palma de la mano, por considerar el pulgar, el anular y el pequeño como símbolos de la Trinidad, en tanto que el índice y el dedo medio representan las dos Naturalezas de Cristo". — 3° "Los griegos sacaban sus procesiones en torno de las iglesias, en sentido contrario a la dirección del Sol; los rusos en la misma dirección del Sol". — 4° "Se prohíbe afeitarse a los rusos, al contrario de los griegos en señal de que fueron creados a la imagen de Dios Padre". — 5° "Los griegos, en su confesión de fe dicen: *Cuyo reino es eterno*, y el misal ruso dice: *Cuyo reino será eterno*". — 6° "Los griegos sólo exponían un pan sobre el altar; los rusos exponen siete". — 7° "Los griegos en sus oraciones decían: *Jesucristo, Dios Nuestro*; los rusos: *Jesucristo hijo de Dios*". — 8° "Los griegos escribían el nombre de Jesús: *Jissos*; los rusos lo escriben *Jssos*". — 9° "Los rusos no admiten más cruz que la de nueve puntas y consideran las de cuatro o seis puntas como latinas, y por consiguiente, heréticas". (4).

No obstante dar estas nueve cláusulas un carácter marcadamente nacional, la afinidad religiosa, como ya hemos señalado, subsiste; las farsas que se celebraban llevaron pues su valioso aporte al teatro, que lo tomó y transformó, andando el tiempo, como propio. Así, la procesión, que en una festividad religiosa es una de las farsas más generalizadas, los rusos la efectúan saliendo del templo, en derredor de él, dentro del atrio y en la misma dirección del Sol. Seguidos de los fieles, los clérigos vestidos sin pompa, y con la cabeza descubierta, salen llevando por símbolos la cruz de nueve puntas (sin el Cristo), y un estandarte del que penden las ofrendas; marchan en la dirección indicada hasta llegar a otra puerta de acceso al templo; allí se detienen y efectúan la ceremonia, consistente en inclinaciones profundas y rogativas diversas; luego vuelven al interior de la iglesia donde oficiaban la misa correspondiente.

Pero en un pueblo como el ruso que ha tenido tantas luchas y pertur-

(4) E. Gómez Carrillo: *La Rusia actual*, pág. 36.

baciones, no pudieron verse con regularidad estas ceremonias; pues, a medida que transcurren los años y sufre las terribles invasiones, las guerras intestinas, el yugo mongol, la interminable plaga de enfermedades, miseria y hambre; el despotismo de sus tiranos, etc.; la predisposición religiosa cambia de carácter y la vida se torna diferente, empezando a notarse la realización del fenómeno que antes hemos señalado como segunda faz de este proceso, y que, como veremos más adelante, influyó poderosamente en todas las manifestaciones posteriores de la literatura.

La historia de Rusia comienza desde este momento a jugar un papel importantísimo; sus hechos capitales dejan páginas innumerables de dolor, y, como consecuencia lógica, una sensación de espanto y de penumbra va a grabarse para siempre en todo lo que el alma de esas gentes nos ha de brindar después.

Las inclinaciones místicas, fueran simples supersticiones, dogmas o creencias, ganan terreno a grandes pasos; y en el alma del pueblo, un fenómeno psicológico toma las proporciones de rasgo nacional. El Movimiento, Vida y Pensamiento de la Trinidad cristiana, que las gentes de Rusia habían conocido con el nombre común de Religión, lo vivían ahora, por la ausencia de la paz, como parias espectrales recorriendo la inmensidad de la estepa; lo vivían en el *nom possumus* de un carácter; lo vivían en su recogimiento y en la transparencia de su metafísica; y el Sol, el Fuego y el Viento, sus más caros agentes; se espiritualizaban como un eco de aquella Trinidad, y se erguían por la superstición, como únicos objetos de culto!

El alma despertaba bajo una nueva faz, y el símbolo de la idea metafísica fué llevado y adorado en el hogar; las ceremonias y los cultos se hicieron acaso secretos e íntimamente, domésticos (5); y luego, cuando los vagabundos, los bien llamados soñadores del pueblo ruso, en su peregrinar descubrieron el secreto, no fué necesario más que dar forma a aquel vínculo natural; y, por afinidad o convención, nacieron las sectas, por una parte, y por otra los hombres se identificaron en sus cultos y los llevaron al altar común; se levantaron y se adoptaron las nuevas iglesias (6), con

(5) De aquí, la costumbre tan particular de los rusos, de tener en todas partes un sitio preferido para el ícono.

(6) En muchas partes, estos altares comunes no fueron Iglesias propiamente dichas, sino simplemente casas en las que, en común, se celebraban los cultos. De otro modo tampoco, no se explicaría cómo se aceptaba, y se hizo una práctica después, el hecho de que nos habla Máximo Gorki, de instalar Teatros en Iglesias, o a la inversa. (*Lo que yo pienso del pueblo ruso*, pág. 12).

sus nuevas farsas, y con un número determinado de hombres que dirigían y otros que presenciaban; vuelven las festividades "del estado doméstico a la publicidad", pero con un espíritu diferente; nos hallamos también en presencia de nuevos actores y nuevos espectadores; pero la realidad nos dice que es el teatro en embrión que lucha por nacer, y que como el otro, morirá en plena gestación, porque la vida le será nefasta, desde que las cosas inconscientemente lo rechazan. La nueva faz de este fenómeno sólo ha contribuido a robustecer su aletargado antecesor que, por su carácter puramente religioso y su norma exclusiva dentro de los antiguos templos, llevó las farsas al dintel solemne de la tragedia, donde quedaron latentes a la espera de mejores días.

Por eso, este aspecto del teatro ruso no va a surgir inmediatamente; recién lo veremos en los siglos XVIII y XIX, con Von Vizin, Kapniak, Griboiedor, Puchkin, Gogol, Goncharof, Saltikov, Gorki y Andreiev, es decir, cuando la esperanza y la fe van conmoviendo los ámbitos profundos, y, paulatinamente, surgen todas las imágenes del pasado, demostrando que ellas fueron las fuerzas ocultas que velaron constantemente y rigieron los destinos de un pueblo!

Este teatro en formación, que por dos veces hubo de nacer, quedó aletargado junto al alma rusa. Cuando en Moscú y Petesburgo se fundaron los primeros tablados, bajo el reinado de Pedro el Grande, fué para llevar a él obras extranjeras; importado y adaptado el arte de Talía fué no obstante, asimilado poco a poco; y de tiempo en tiempo, aparecen en él los rasgos típicos del medio, para transformarlo, muy luego, y hacerlo propio. Sólo en lejanas aldeas, donde la influencia de Occidente fué completamente nula, puede esta característica observarse hasta la evidencia; porque mientras Von Vizin, en el siglo XVIII, con sus dos obras *El Brigadier* y *El Menor*, criticaba con una aguda ironía, muy rusa por cierto, la vida de la gente burguesa y la legislación de Pedro el Grande, en las ciudades lejanas, los señores feudales tenían pequeñas compañías, o simplemente grupos de actores, que representaban en las veladas de invierno, farsas originales, comedias muchas de ellas, de autores desconocidos y con caracteres tan rigurosamente propios, que ellos mismos, cuando conocieron el teatro de las grandes ciudades, tuvieron el orgullo de afirmar que este no era teatro, que el verdadero era el de ellos. De estas obras, sólo podríamos mencionar: *Palaika* y *Mirochka rivales*, *Iván Kúpala*, *Kedrú*, *el glotón* y *San Nicolás* y *San Casiano* (7); los libretos, manuscritos, han pasado

(7) "San Nicolás y San Casiano", nombre que tiene su origen en una leyenda reli-

de generación en generación, hasta el siglo XVIII, en que los coleccionistas y estudiosos del *Folk-Lore* ruso los revelaron y ordenaron. Otros se han perdido para siempre o permanecen aún ignorados. Bástenos agregar que, el mismo Dostoyewski decía: "Tenemos, en efecto, en las ciudades y gobiernos arrinconadas muchas de estas comedias, que creo son desconocidas y jamás se han impreso, pero que han aparecido en el momento oportuno para hacer el gasto del teatro popular"... y más adelante agrega: "... porque los antiguos propietarios y los señores moscovitas tenían sus propios teatros, en los cuales representaban sus siervos". (8).

(Continuará).

HORACIO FERREYRA DÍAZ

giosa muy popular en Rusia. Su difusión y conocimiento por tan extenso país, hizo que su forma se modificara grandemente, y, en muchas partes, las versiones que de ella se conocieron, fueron muy distintas a la original; así se explica, pues, el hecho de que San Nicolás y San Casiano llegasen, también, a ser personajes de teatro. Más adelante, al ocuparnos del *Folk-Lore*, haremos de volver sobre este punto.

(8) F. Dostoyewski, *La casa de los muertos*; pág. 212.

## Héctor M. Trusta

SIN alardes, sin el ruido bronceado que ya presta la incorporación de algún valor que antes fuera escandalosa pompa en pluma de poetas enrolados bajo novísimas banderías poéticas, Trusta ha construido éste su primer libro, de preciosa serenidad y delicado sentimiento.

Libro doloroso y amargo en el desvarío de una pasión trunca, y reposado en la filosófica serenidad que sobreviene a toda crisis sentimental, *El Mirto Quebrado* es, en su primordial valor, exposición de un temperamento que se vuelca en todas sus impresiones con variado acierto. Libro conmovido siempre, a través de él insistimos en ver una imagen del autor y queremos ubicarla en la serenidad meditativa de un parque de auspicioso silencio. Porque es necesario decirlo: el libro de Trusta —a despecho de durezas— mantiene una leve emoción en todas sus páginas que a menudo toma solidez, digámoslo así, porque Trusta no es solamente lírico: matiza sus versos con la vaga evidencia de una profunda meditación y nos muestra siempre la posibilidad de realizaciones perfectas: siempre hay un sentimiento grande y bello que se percibe claramente y nos conquista con simpática fraqueza, sentimiento que es serenamente meditado, y realizado con toda dedicación.

El libro está dividido en tres partes, así dispuestas: *Las voces*, *El anillo de Horus* y *La noche de Walpurgis*, terminado en un verso titulado *Florecimiento*. Para analizarlo, empero, creemos necesario recorrerlo en forma inversa. *La Noche de Walpurgis* comprende cuatro poesías de clara forma y extraña emoción y *El anillo de Horus* es un conjunto de poesías amargas y vigorosas, en que ya se muestra la inquietud profunda que ha de manifestarse ampliamente en *Las Voces*.

*El anillo de Horus* muestra a Trusta como un doloroso romántico conducido

a una gran amargura por un desengaño. El dolor que inquieta su espíritu le hace concebir poesías en las que una forma casi siempre precisa y clara recoge un sentimiento que es fruto de la profundización de un momento emotivo.

Véanse, por ejemplo, éstos trozos de su poesía: *Hermano en la soledad*:

Añoso parque secular y adusto  
donde la urdimbra de las hierbas crece  
hasta borrar las caprichosas cesas  
de tus senderos: el silencio ha mucho

Llamó a tu puerta de batido herraje  
para volverte de sonriente en hosco  
susto sombrío donde cada tronco  
parece un fraile macilento y grave.

.....  
Tu historia es mía, tu dolor penetro.  
Tuyo un secreto y otro secreto mío.  
Causas distintas pero el mal el mismo;  
la misma pena en soledad tejiendo...

Es esta una composición diríase puramente lírica, en la que el sentimiento del ambiente fluye espontáneo y sereno. Otras tiene Irusta en esta misma parte de su libro, en que consigue notables expresiones plásticas como la que transcribimos de su poesía *Dolor*:

Dolor, líbrico monstruo que gozas el incubo  
con las humanas huescas: que asientas tus rodillas  
sobre el vientre combado de la humana figura  
mientras líneas tu boca torcida de lascivia,  
sobre el pecho impoluto que se ahonda y que gime  
bajo el jadear nervioso de tu torpe embestida.

.....  
Padre protervo que usas la guadaña que siega  
y a flor de labios cambias en mueca la sonrisa.  
Omnipresente eterno, como la propia sombra  
en todo sitio muestras tu presencia agresiva.

Claridad de conceptos, bella exposición, plasticidad, emoción: estas son las cualidades que hallamos en esta parte del libro, aunque hayan composiciones endebles y alguna vulgar como *Avatar*, en que se hace desusado alarde de conocimientos de historia.

En *Las voces* se evidencia una gran unidad de pensamiento. Confesamos que

la primera lectura que hicieramos de esta parte, nos disgustó. Leída luego con mayor serenidad, advertimos valores muy estimables, cierto que flanqueados por algunas expresiones deficientes, versos vulgares e ideas ya harto debatidas. Así, la primera composición: *La voz del verbo creador* — dos cuartetas — es el viejo concepto del poeta-oráculo, de la intuición divina del artista. La segunda — *La voz del alma contemplativa* — expresa en versos de bello sabor clásico, un lindísimo pensamiento, como advertirá el lector:

Y fué la voz del alma: Temió volverme vieja  
si al pretérito añado la carga del futuro:  
que viendo en el mañana cómo el ayer se aleja  
he de hallarme propinqua del gran imperio oscuro.

.....  
Antelo apoderarme del momento que hesita  
en la imprecisa fuga de su estremecimiento;  
eternizar el ritmo que en su seno palpita  
y vivir lo inmutable de Dios cada momento.

Ya en la tercera composición, que quisiera ser de las más importantes: *Habla el alma*, se pretende el interés por la idea filosófica contenida, ya que la forma es deficiente, pues que abunda en expresiones inútiles, pareados flojos y realizaciones vulgares. Con respecto a tal propósito, debemos asentar que el tema, si aún propicio y discutible en pesada prosa filosófica, en versos ha sido ampliamente tratado y a menudo con la misma interpretación que en esta poesía de Irusta: la angustia del alma que no sabe donde termina su peregrinaje y le recuerda al cuerpo la bondad de su destino que es trocarse en polvo insensible, y ante la inevitable separación le ofrece una despedida cordial.

Y *dijo el cuerpo* es, en cambio, una cálida y eficaz defensa diríamos biológica del cuerpo. En versos a menudo buenísimos y con emoción, Irusta quiere puntualizar lo que las emociones tienen de rudimentariamente biológico y recuerda que el alma suele ser también un simple espejismo del cuerpo. Así, en tal composición, hace decir por el cuerpo al alma en su propia defensa:

Yo no he sido el esclavo del placer y el dolor  
y de tus pretensiones un torpe servidor  
que ha vivido y que véase, que no tendrá otro mérito  
que haber sido, mañana, tu refugio pretérito.

.....  
Sin mí fueras la vana refundición etérea;  
yo fui con mi menguada condición de materia

la razón obligada de tu virtualidad:  
por ser mezquina forma te di profundidad.

En sí misma la muerte no es un mal que me aterra.  
Mi dolor es pensar que me guardará la tierra,  
que dado un otro paso llegaré a la inacción,  
que para mí la muerte es suprema negación.

Herrnana: tú no sabes del mal en que me abismo  
de saber que no hay nada más allá de mí mismo,  
y del temor constante de oír esa llamada  
que me imponga la vacua soledad de la nada.

Hay en esta composición pensamiento y conceptos, y yo hallo que está escrita con emoción. Y para no seguir este examen, digamos que en las composiciones que restan en esta parte del libro, las hay buenas como: *Las dos voces*, *El llamado inefable*, *La voz del recuerdo*, *En voz baja al alma*; hay alguna vulgar como *La voz panteísta* y *Diálogo*; y, en general, puede exigírsele a Iruستا, para lo sucesivo, una mayor compenetración poética del pensamiento y más prolijidad en el cuidado de la forma.

Por todo lo que va dicho, pensamos que es Iruستا uno de los buenos valores que se añaden a la briosa juventud argentina y esperamos de él un segundo libro que, hecho con mayor serenidad y dedicación, lo imponga en forma más definitiva a la atención de la crítica. En resumen: estamos ante un buen primer libro.

ROBERTO A. ORTELLI.

## La misión de nuestro enviado al Brasil

### Nuestro plan de acción anti-armamentista.

Marcos Schwarz — el entusiasta y activo muchacho, que desde este número es nuestro compañero de tareas — nos cuenta brevemente, en la carta que reproducimos más abajo, el resultado de su viaje al Brasil, donde fuera representando a INICIAL y al Centro de Estudiantes de Derecho.

En Río de Janeiro, Schwarz fué cordialmente recibido y agasajado por los universitarios y escritores locales, quienes se reunieron en magna asamblea para escuchar las palabras y los mensajes de que era portador nuestro enviado. No puede dejar de halagarnos el éxito obtenido por Schwarz representándonos, ya que su envío a Río de Janeiro constituía el primer acto de un amplio plan de propaganda ibero-americana y anti-armamentista que INICIAL se propone realizar mediante el envío de delegaciones similares a todas las ciudades importantes de América. En la hora incierta que atraviesa América, mientras en todos los países se advierte la acción solapada y siniestra de los corredores de armamentos, y cuando en E.E. UU. se crea conveniente una movilización de las fuerzas de guerra, acaso para mostrar al mundo su capacidad mortífera, INICIAL cree que es un deber de la juventud afirmar una vez más que en el Nuevo Mundo no hay ni puede haber motivos de odio y de guerras; que es necesario afirmar ante el mundo que un nuevo estado de conciencia gravita en las nuevas generaciones americanas, desechando toda posibilidad de conflictos armados; que existe una estrecha solidaridad entre todos los núcleos de jóvenes de los países de América y que día a día sentimos angustiosamente la necesidad de conocernos y de amarnos, en franca oposición a lo que realizan personas guiadas por intereses incontesables: fomentar el mutuo desconocimiento para alentar el odio.

Para continuar ese plan de acción, en breve partirá para Montevideo nuestro amigo Norberto A. Frontini, quien ha de representarnos ante la juventud universitaria y cultural del Uruguay, con toda la amplitud neces-

saría para su misión. Confiamos en que la inteligencia y el entusiasmo de nuestro amigo Frontini lo conducirán a un completo éxito en las conferencias que pronuncie ante la juventud uruguaya, y esperamos que él será recibido de acuerdo con la importancia de la misión que va a cumplir.

Nos dice Schwarz en su carta:

“Amigos de Inicial”:

“Llego de Río de Janeiro con un optimismo y un entusiasmo que, sinceramente, me faltó en cierto modo cuando partí de Buenos Aires: no en balde más de una misión parecida a la mía conquistó triunfos que luego el tiempo se encargó de demostrar como eran de efímeros y hasta contraproducentes.

Sin embargo, y no obstante el éxito de mi misión, es menester les exprese serenamente mis opiniones sobre la confraternidad sudamericana y antiarmamentismo — objeto fundamental de mi visita — ya que el exceso de entusiasmo pudiera ocasionar el estado de embriaguez (embriaguez del triunfo según acertada expresión de Xenius) que enturbia el pensamiento haciéndolo negativo.

Sereno, pues, paso a exponer el resultado de la misión que ustedes tuvieron la delicadeza de encomendarme.

Volver de Río sin referirse previamente a su naturaleza es un pecado que difícilmente me perdonarían mis amigos de esa maravillosa ciudad. Un pueblo que posee una naturaleza tan variada, un mar de un color tan intenso y un cielo tan armoniosamente puro, merece tener una juventud idealista, digna de las mayores empresas. Y Río de Janeiro tiene esa juventud. No solamente fuerte e idealista, sino sana y generosamente impulsada hacia una política renovadora y pacifista.

Claro está que en el poco tiempo que permanecí junto a ella, fué difícil, por no decir imposible, formarme idea exacta de su orientación espiritual, de sus inquietudes y de sus aspiraciones; pero, puedo asegurarles que en las diversas oportunidades en que tuve ocasión de auscultar el corazón de la gente joven, jamás divergimos en la apreciación de los valores y responsabilidades concernientes a la nueva generación.

Más aún, espíritus noblemente inspirados como el de Coelho Branco y Albuquerque Mella — paladines ambos de la nueva ideología — y en otro orden de actividades Povina Cavalcanti, merecen mi admiración y mi respeto por el calor y la sinceridad con que defienden sus ideales.

Resultábame altamente halagador oír de labios de jóvenes, en una Facultad como la de Derecho, dirigida por un espíritu conservador en su ideo-

logía, aunque superior en su mentalidad, el grito de ¡viva la revolución de Córdoba! con que coronaron la lectura de los mensajes de que yo era portador, y pensé entonces en la comprensión y el cariño que demuestran por nuestro problema universitario y en cierto modo social.

¿No tuvo, acaso, la revolución del 18 una repercusión social tan intensa o mayor que universitaria?

A mi juicio, la nueva generación brasilera, a igual que la nuestra, adolece de la misma carencia de maestros. Los espíritus generosos existen, sin duda, pero en forma aislada: no se manifiestan agrupaciones con ideología determinada, como en nuestro ambiente, por cuya causa, no siéndoles posible unificar sus fuerzas, les está vedado objetivar un programa concreto.

La característica de la educación de esta juventud es profundamente sentimental, lo que promueve a que la producción sea casi exclusivamente literaria.

Esta circunstancia los aleja de la preocupación por los problemas que son para nosotros de fundamental trascendencia, y que produjo el divorcio, como se sabe, de las dos generaciones.

Pero tengo la firme convicción que Brasil, por su privilegiada situación geográfica, por razones climatéricas y por esa fe que palpita en el corazón de su juventud, está llamado a ser centro de una gran corriente espiritual que irradiará por toda América.

La emoción que el mensaje — leído ante magna asamblea de universitarios e intelectuales, — produjo, la espontánea reciprocidad del afecto manifestado en vuestro mensaje, y la simpatía con que contemplan nuestros problemas y nuestras inquietudes, indúcenme a creer que entre ambas juventudes existirá día a día un mayor vínculo de solidaridad.

Descartado el problema siniestro del armamentismo, dado el repudio que a tal idea profesa la juventud, es menester que nos dediquemos, de acuerdo a los móviles fundamentales de la Revista INICIAL, a propender a un acercamiento más íntimo en pro de un mayor ideal de humanidad”.

Saludo a ustedes cordialmente,

MARCOS SCHWARZ.”

### **Nuestro mensaje a la juventud del Brasil**

El mensaje que Schwarz leyó ante la juventud universitaria y cultural de Río de Janeiro, es el siguiente:

“Amigos del Brasil:

“La juventud argentina viene ante vosotros por este mensaje de INICIAL, para reafirmar una vez más su fe en la fraternidad de los pueblos de América y su creencia en la

fuerza cohesión espiritual de los que en la tribuna periodística, en la cátedra universitaria o en el Parlamento, laboran devotadamente con el supremo anhelo de hallar un sendero firme y cordial para todos los hombres del Nuevo Mundo.

"Nuestra revista que es órgano de la Nueva Generación, apareció en momentos de dudas y prevenciones malignas que hacían prever el desarrollo de una política de insidias internacionales, dirigida por fuerzas extrañas e intereses inconfesables. En esos momentos dedicamos un extenso Editorial para señalar un pronunciado asterisco en esta cuestión, y hoy venimos ante vosotros para expresaros nuevamente nuestro pensamiento. Dijimos en aquella oportunidad, luego de estudiar minuciosamente los detalles:

"No negamos, pues, la fatalidad dramática y humana de la guerra. Pero afirmamos que el problema de la guerra no se ha planteado en Sur América, y, que, por tanto, no puede existir el problema de los armamentos. Los factores naturales que desencadenaron la epopeya Troyea, no existen aquí. La misma facultad de expansión biológica informa la mayor parte de las guerras, desde la púnicas hasta la reciente anglo-alemana. Aquí, todo nos une y nada nos separa.

"Y decimos también:

"Lo monstruoso del caso es, precisamente, la ausencia de odios internacionales en Sur América, única justificación posible de la paz armada. Los jóvenes seríamos los primeros en propiciar los más fantásticos planes de preparación militar, si sintiéramos en nuestro corazón una profunda animosidad contra los vecinos. En ese caso, el armamento sería un episodio idílico, la guerra no cauce natural de nuestros sentimientos concentrados, la lucha una necesidad vital, con plena justificación biológica. Pero todos los elementos que contribuyen a la formación de estrechos vínculos materiales y espirituales, se conjuran, precisamente, para crear un hermanazgo sólido entre las dos potencias atlánticas de la América del Sur: comunidad de raza y hasta de tradición; esa peculiar atmósfera que Deauz señala como el factor básico de la nacionalidad misma. Recuerdos poderosos nos asaltan, cuando evocamos las hondas impresiones que imprime en el ánimo ese país hermano, lleno de prestigios legendarios y brillantes. Nada puede sublevarnos tanto como el pensamiento de que alguna vez hemos de ver un enemigo en ese pueblo opulento, que une a la caballería lusitana, un espíritu salvaje, genuinamente americano."

"Este es, amigos del Brasil, el pensamiento de la juventud Argentina, y venimos a ofrecérselo en vuestra patria para que lo meditéis hondamente y para que nos acompañéis en el ideal de fraternidad que es guía de nuestra obra. Recordad que los pueblos tienden a organizarse sobre nuevos principios, y que en estas mismas tierras Don José de Vascoscelos expuso sus admirables conceptos sobre las fuerzas morales que arrancando de lo más remoto e íntimo de las nacionalidades, han de señalar a las nuevas generaciones derroteros inconfundibles para la reorganización del mundo.

"Solidaridad es lo que os pedimos, amigos nuestros, solidaridad y comprensión en esta hora de incertidumbre en que se hace más que nunca necesaria la unión de la juventud para impedir toda extraña intromisión y todo posible equívoco en las relaciones de estos pueblos hermanos.

"Y es en tal inteligencia que os enviamos nuestro cordial saludo y la afirmación rotunda de nuestra fe en vuestro generoso esfuerzo, que ya sabemos habréis de dedicar a esta obra en la que ya se halla empeñada la juventud argentina que se reune en torno a la revista INICIAL."

## Gobernar es poblar...

"La Prensa" de esta capital, intentó fraguar un escándalo periodístico aprovechando ciertas noticias más o menos tendenciosas, aparecidas en diarios de Checo-Eslovaquia, por las cuales insistió en que en aquel país se hacía propaganda anti-argentina. Ladislav Satr, representante de diversas revistas de la vanguardia intelectual checa y corresponsal del diario "Tribuna" de Praga, requirió al diario citado, luego de haberlo hecho al Consulado de su país, a fin de que se le permitiera rebatir esa información y hallase no sólo con una negativa, sino también con una amenaza de ser expulsado del país si persistía en la idea. Esta enormidad no alcanzó a intimidar a Satr, quien se dirigió a "La Nación" con el mismo objeto, hallando nuevamente la rotunda negativa. Podría servir este caso para demostrar en qué forma se organiza y defiende la mentira en nuestro país, donde puede atacarse a toda una colectividad negando la defensa a cualquier miembro de la misma.

Pero lo más grave de todo esto es que lo que escandalizó a los señores de "La Prensa" no se debe, como ellos creían, a una extraña propaganda, sino a los mismísimos deseos del señor Ministro de Agricultura, Dr. Tomás Le Bretón, como lo demuestra el señor Satr en el artículo que publicamos a continuación. Si, señores de "La Prensa": contrariamente a nuestra Constitución, a nuestras necesidades

*de país agrícola explotado, y a los consejos de los padres de nuestra nacionalidad, el señor Ministro de Agricultura, en nombre de la suprema autoridad del país, declara que la República Argentina no tiene interés por la inmigración.*

*Gobernar es poblar...*

"Amigos de la Revista "Inicial":

El diario "La Prensa", de ésta capital, acaba de publicar algunos artículos refiriéndose a la inmigración Checo-Eslovaca en la R. Argentina. Para aclarar algunos puntos me dirigí a ese diario en busca de hospitalidad y se me negó en la misma forma que en "La Nación". Ahora espero de la gentileza de Vds. me permitan utilizar las páginas de "Inicial" para hablar de este asunto que, a mi criterio, no carece de importancia ya que evidencia normas de gobierno del actual P. E.

Me limitaré a demostrar que la considerable disminución de inmigrantes checo-eslovacos está plenamente justificada y obedece a un deseo expresado por el Señor Ministro de Agricultura. Y para apoyar dicha afirmación, mencionaré las declaraciones formuladas por el Dr. Le Bretón durante la entrevista que celebramos en el mes de Mayo del año ppdo., declaraciones que fueron ratificadas hoy mismo por el señor Jefe del departamento de inmigración del ministerio nombrado.

Cuando arribé a esta ciudad, mis compatriotas inmigraban en gran cantidad. Y como la situación de los mismos era crítica en este país donde no existía una protección real, me dispuse a trabajar por ellos. Ya se conocían los trámites del gobierno de Canadá para atravesar la inmigración de mi país: les prometía tierras, empréstito para la compra de semillas, maquinaria y animales de tracción y exoneración completa de impuestos durante varios años. Por consiguiente, era preciso saber cual era la posición del gobierno argentino. Pedí, pues, una entrevista al ministro de Agricultura. Expuse al Dr. Le Bretón, abiertamente, la situación de mis compatriotas, lo enteré de los esfuerzos hechos por el Canadá y le pregunté, finalmente, si el gobierno argentino podría adoptar una actitud similar a fin de conservar inalterable la inmigración. A todo esto, el Dr. Le Bretón contestó que, a su pesar, no podía responder afirmativamente. Indicóme que tenía en preparación un proyecto de ley de colonización, que sometería en breve al voto de las Cámaras. Mientras tanto, la Argentina, según dijo el señor ministro, no sólo no tendría interés en conservar la

inmigración, sino que ni siquiera podría desearla tan numerosa. Me afirmó que conocía muy bien la situación en que se hallaban todos esos miles de inmigrantes que venían de Europa, y dijo que la situación mala porque atravesaban se debía, hasta cierto punto, a su propia culpa, porque en su gran mayoría se quedaban en ésta capital, originando así una competencia en la que salían ganando los aventureros. Admitió, sin embargo, que si muchos permanecían aquí era debido únicamente a las grandes dificultades con que se tropieza para trasladarse al interior del país, ya que esto, para los inmigrantes, se halla completamente desorganizado.

En consecuencia, el señor Ministro de Agricultura dijo que no quedaba otra cosa que interrumpir la propaganda y a tal efecto, como amablemente me lo demostró luego con documentos, ya se han hecho pasos en ese sentido. Así, el Dr. Le Bretón me indicó que el cónsul argentino en los Balkanes fué revocado telegráficamente por hacer excesiva propaganda y el cónsul en Praga recibiría orden de interrumpir toda la actividad en Checo-Eslovaquia.

Como corresponsal del diario "Tribuna" de Praga, indiqué al señor ministro que debía transmitir esa entrevista a mi diario y el Dr. Le Bretón me pidió que dijera todo lo que aquí digo, prometiendo avisarme cuando dispusieran reiniciar la propaganda.

Hasta hoy no he recibido ninguna noticia del señor Ministro. Y ahora bien: ¿Hay algo sorprendente en el hecho de que los emigrantes checo-eslovacos se dirigieran hacia el Canadá, que demuestra interés por ellos y dejaran de venir a la Argentina que los desamparaba? ¿Y no puede el ministerio checo-eslovaco calificar de "desfavorable" la situación de este país cuando el mismo ministro argentino lo reconoce así y no muestra interés por remediarlo?"

LADISLAO SATR

Corresponsal de "Tribuna", Diario independiente de Praga.

## Revista de Revistas

### Revista de Occidente.

Director: José Ortega y Gasset. Madrid.

EN carta dirigida a Ortega y Gasset, le manifestábamos lo siguiente:

«Tememos que su generosa visión de esta juventud cisatlántica, sufra, en parte, un espejismo engañoso a través de la distancia. Los mejores temperamentos jóvenes que tenemos suelen frustrarse en la vida limitada y ociosa de las tertulias de café, de los concursos herméticos y de estériles rivalidades literarias. La acción intelectual gravita en un sentido circular y egocéntrico, desconociendo ese fecundo esfuerzo tangencial que rompe el círculo y se vuelca afuera, para clavarse en los corazones como una saeta generosamente disparada hacia las estrellas. Algo de esto hemos querido hacer en INICIAL. Y el momento es magnífico para intentar el ensayo. Está alboreando en Europa y América — como usted a cada paso lo afirma — una nueva sensibilidad, un nuevo tipo de cultura, con sus sistemas de ideas en política, en arte y filosofía, netamente originales. La «Revista de Occidente», surgida al mismo tiempo que INICIAL, cristaliza también del otro lado del Atlántico, esa manera de ver el actual momento histórico. Nuevos hechos, nuevas ideas... Hubiérase dicho un acuerdo tácito de la juventud argentina con los hombres de pensamiento de España, para lanzar simultáneamente el mismo grito

de alerta transcontinental, salvadas, desde luego, las diferencias del caso en orden al valor intrínseco de ambas iniciativas. La «Revista de Occidente», es el fruto maduro de una discreta y larga meditación, emprendida por hombres de talento y cultura completa... mientras que INICIAL, es la expresión de un fervoroso entusiasmo juvenil, lanzado a los cuatro vientos, con la candorosa ingenuidad del sembrador que no repara tanto en la aristocracia de la semilla, cuanto en la noble significación del gesto. Pero en ambas, palpita la misma ansiedad de quien se encuentra en el umbral de un templo desconocido, pues que ambas presienten el advenimiento de un nuevo milagro en la historia de la humanidad. Nuevos hechos, nuevas ideas... La «Revista de Occidente» e INICIAL, han surgido de una común inspiración, y realizan así, un acorde perfecto a través de la distancia, incorporándose a esa vaga armonía que en Europa y América entona el trazo fúnebre de una cultura que muere y la música augural de una cultura que nace».

Tal es el concepto que siempre hemos tenido de esta eminente publicación. En el mismo instante en que llegaba el primer número a nuestras manos, surgía INICIAL, inspirada en parecidos principios y respondiendo a la misma necesidad de sinceración colectiva. La comentamos, pues, aquí con cierto gesto de fraternal simpatía, ya que

ambas han sido concebidas en el seno de comunes aspiraciones. Es la *Revista de Occidente*, una afirmación de optimismo y de salud de una cultura en aparente disolución, y que algunos han creído ver ya abismada en la más irreparable de las decadencias. Un espíritu travieso, en una joven revista de vanguardia española, formuló una crítica maturosa a la iniciativa de Ortega y Gasset, jugando la *Revista de Occidente*, como un apéndice de apengamiento en boga... Pero — evidentemente — no se cató en esa oportunidad la verdadera significación y el verdadero contenido del gesto: es la *Revista de Occidente*, al contrario, un esfuerzo más para levantar la pesada lámpara de pesimismo que sofoca las conciencias europeas. Y para completar el simbolismo de la anécdota, diríamos que ella ha surgido, a propósito, en los confines occidentales de Europa, enderezando la mirada, desde los fiesteros del viejo continente y de la vieja cultura, hacia esta América fecunda que se abre ante su perspectiva como una vasta esperanza.

El número once, — último que nos ha llegado — contiene la conclusión de *Las Reflexiones de Centenario*, del director, sobre Kant. Pocas veces ha sido diseccionado el pensamiento kantiano — en sus aspectos más generales — con tal rigor de análisis y a la vez con un espíritu tan nuestro — es decir tan latino, tan moderno. De la filosofía de Kant, ha hecho Ortega y Gasset en ese artículo, un problema de sensibilidad. Desde el mismo punto de vista lo enfocábamos nosotros cuando — en modestísima síntesis — lo discutimos en nuestro editorial *Kant y la Juventud*, del quinto número. Afirma Ortega y Gasset, que el pensamiento kantiano, está ya fuera del radio de nuestra época y de nuestra sensibilidad. Es, para las nuevas generaciones, un episodio intelectual que no forma parte ya de la vida misma del individuo, al márgen de nuestra sinceridad y de nuestra intimidad.

Es, en suma, la *Revista de Occidente*, una nota moderna en el ambiente español.

### Valoraciones.

Director: Carlos A. Amaya.

La Plata. Núm. 8.

ESTE último número está magníficamente editado. Lo inaugura una divagación filosófica en tono menor — así podríamos calificarla — de Alejandro Korn; sigue luego un artículo de Carlos Astrada, sobre *El Nuevo Esteticismo*, que coincide con nuestros propios puntos de vista al respecto, y contribuye a dar a la *Revista* el acento de juventud y novedad que le corresponde; otro de Carlos Sánchez Viamonte, interesante, aunque un poco fuera de época sus reflexiones sobre el sufragio y la democracia; erudito el de Arturo Marasso, sobre Píndaro, y muy informativo el que trata de la pintura en Méjico; llenas de ingenuo entusiasmo las páginas sobre *El Secreto Idealismo*, de nuestro colaborador Eduardo Ripa. No queremos omitir en esta breve reseña las reflexiones sobre el dilettantismo de Benjamín Taborga, tal vez lo más sugestivo y original de todo el número. La nota sobre el destierro de Unamuno, vibrante y oportuna; y nos complace señalar el interés que para la nueva generación revisten las cartas cambiadas entre Romain Rolland y Vasconcelos, que también se publican en *Valoraciones*.

Pero antes de cerrar estas líneas, queremos formular una crítica leal a la revista amiga: surgida la iniciativa de su publicación de un interesante grupo de muchachos platenses, que admiramos por su fervor intelectual, desearíamos ver a esta *Revista* más henchida del cálido espíritu renovador que la inspira. El tono académico que adopta a las veces la revista, le sienta mal y traiciona el simpático esfuerzo inicial que la diera a luz.

Desearíamos ver en *Valoraciones* más alarde combativo, más ansiedad por lo nuevo;

desearíamos — sobretudo — verla aligerada de ese pequeño lastre académico y universitario que desbarata su impulso esencial hacia los vuelos atrevidos: un poquito más, en fin, de esa temeraria *indignatio* que decía Juvenal, resorte de la elocuencia y sello de juventud. Estamos viviendo una época en que los legionarios de las nuevas generaciones deben entrar en liza tacucando alto y haciendo sonar las armas. *Valoraciones*, no nos da lo bastante esa impresión de apolínea frescura y de entusiasta belicosidad que debe caracterizar lo joven. Se preocupa demasiado poco del urgente y premioso presente que nos ciñe, y demasiado de problemas menudos que no pueden apasionar a la juventud. No nos expicamos, por ejemplo, la presencia, en *Valoraciones*, de tal cual polémica bizantina sobre quisicosas y monudencias gramaticales...

Por lo demás, *Valoraciones* está hecha con talento, y honra, en el país y en el extranjero, a la juventud argentina. Pero la leeríamos con más gusto si tuviera todas las virtudes y todos los defectos de la espontaneidad juvenil.

Un caluroso aplauso para el selecto grupo *Renovación* y para el joven director de *Valoraciones*, y asimismo una cordial invitación para que ésta cambie un poco de tono en lo sucesivo.

### Revista Jurídica y de Ciencias Sociales.

Publicación del Centro Estudiantes de Derecho. — Director: Armando Levene.

No acostumbramos ocuparnos de revistas tradicionales, que, como ésta del Centro Estudiantes de Derecho no suelen tener mayor significación para la juventud, encarradas casi siempre con un limitado criterio profesional o ceñidas por lo común a las exigencias de una asfixiante especialización del sugestivo fenómeno de transvaloración científica. Abandonamos esa enojosa tarea de

recapitulación bibliográfica a las publicaciones académicas, que, por cierto, no escasean en nuestro ambiente. Pero, en sus últimos números, la Revista Jurídica y de Ciencias Sociales, ha cambiado de fisonomía, y casi nos atreveríamos a afirmar que se ha convertido en un órgano más de la nueva generación, y viene a incorporarse con paso liviano a la apretada falange renovadora. Recogemos este pequeño episodio como un documento más del sugestivo fenómeno de transvaloración que se está operando en todos los terrenos. Para la mentalidad del joven *studiosus juris*, de nuestro país, esa transvaloración se está operando también en el campo de sus disciplinas escolares: sino, abramos para comprobarlo, el último número de la Revista del Centro de Estudiantes, y veremos que en el cuerpo del sumario, predominan los trabajos de orden filosófico, doctrinario y literario, sobre los de estricta especialización jurídica. Asimismo, se dicen palabras como éstas: *Entendemos que una publicación como la nuestra, debe contemplar integralmente el problema de la cultura, abarcándolo en el conjunto de los aspectos afines a la vocación que supone el estudio del Derecho.* Con este programa, la revista ha dado un gran paso, y se ha puesto a tono del actual momento. Se habla mucho, en efecto, en la Facultad de Derecho, de *nueva generación*. La fórmula asusta en un ambiente misonésta como lo es ese, en que los profesores parecen hieratizarse en la actitud intemporal de íconos inviolables, y repiten todas las mañanas, con ritual pertinacia, la palabra sacramental de la ley. La nueva generación, ha entrado también en la vida universitaria, y su bandera en ese terreno, es la Reforma. La Reforma, que no es transitorio episodio electoral, sino espiritual legión de ideales y aspiraciones; que no es traviesa turbulencia de estudiantina rebelde, sino reflexiva y honda labor definidora. Y el prestigio de la reforma, y ese su especial carácter de fenómeno de cul-

tura, lo afirman tareas como las que importa la Revista del Centro, abierta a todas las inquietudes, preocupada por todos los problemas del momento, que nos habla de Ortega y Gasset como de un maestro y otea con ansiedad la perspectiva del porvenir.

El último número de la Revista del Centro Estudiantes de Derecho, nos ofrece una nutrida y enjundiosa lectura. Tres artículos de conocidos especialistas integran el homenaje a Kant; la dirección ha creído oportuno — tibia ironía — desvirtuar en parte el sentido demasiado afirmativo del homenaje, reproduciendo en la primera página, a guisa de pórtico, varios fragmentos de las *Reflexiones de Centenario*, de Ortega y Gasset, aparecidas en la *Revista de Occidente*. El artículo de Mariano de Vedia y Mitre — la Crisis del Estado — y el discurso de Florantino Sanguinetti, pronunciado al inaugurarse la cátedra de Derecho Político, son un índice fiel de la nueva orientación que se está insinuando en el ambiente intelectual de la Facultad de Derecho.

En suma, invocamos los dos últimos números de la *Revista Jurídica y de Ciencias Sociales*, como un precioso modelo a seguir por las publicaciones similares de otros centros de estudiantes.

### Demain.

Director: Raymond Scholier — Paris — Núm. 1.

¡ Ahí aquí una nueva revista que consulta a maravilla la actual sensibilidad francesa. No es una publicación de jóvenes, — Maeterlinck, Soudry, Mauriac, colaboran en ella — no define tampoco una actitud intelectual netamente original, ni agita con criterio novedoso los problemas del momento. Pero, a pesar de todo, registramos aquí su aparición, porque ella nos prueba que los tiempos de

*La Phalange* y de las publicaciones de *États* anteriores a la guerra, han transcurrido definitivamente para Francia. *Demain*, acusa una posición menos literaria, menos *snob*, menos cerebral que la asumida por los *Hommes de lettres* de la pre-guerra. Evidentemente, se está operando una intensa reacción en esa sentido. No por eso deja de ser París la Bizancio de Occidente, hiperestesiada de anflisis, enervada de civilización, cuna del elegante *diletantismo* modernísimo. No podemos esperar que nada conmovedor ni entrañablemente nuevo pueda venirnos desde allí. *Demain* lo prueba. La *cille hemiere* de Hugo, de Verlaine, nos causó la impresión de estas bellas mujeres que, después de un sensacional pasadizo galante, entran en una vejez refinada y llana de esperanzas; deslumbradoras, elegantes, adornadas con los más seductores artificios y los más engañosos afeites, procuran fingir el gesto de la juventud. París coquetea aún con el resto del mundo; suscita aquí y allí galanterías respetuosas, pero nadie ya la corteja con verdadero amor. En sus buenos tiempos, la pieante aventura parnesiana y simbolista engendró en América un fruto exquisito, Darío y su generación. Pero hoy... hoy, la juventud americana enciende su atención hacia otros rumbos, especialmente hacia la vida rusa, fuente inagotable de posibilidades estéticas... Y, lo que es más sugestivo aún, empiezan a contemplarse ella misma.

No deja de ser digno de señalarse el hecho de que una revista como *Demain* — de especialización literaria y artística, y publicada en París, ciudad donde precisamente el profesionalismo literario ha asumido caracteres más decisivos — incluya, de acuerdo con el nuevo criterio integral que se tiene de la vida y del arte, una serie de secciones que abarcan todos los problemas y todas las manifestaciones, hasta aquellas aparentemente más desleznable. Las secciones sobre la vida mundana, las modas, la política electoral, la política internacional, los problemas fi-

nancieros, el cinematógrafo y los deportes, nos llaman la atención en una revista esencialmente *intelectual*, que ostenta nombres como los de Barthou, Bourget, Duhamel, la condesa de Noailles, etc. . . . *Parécenos que, decididamente nuestra época ama y comprende, al fin, el ideal del hombre completo*, dicho en alguna parte de la Revista. ¡En buena hora! ¿Lograrán superar los franceses ese exclusivismo literario e intelectual que los ha caracterizado hasta antes de la guerra? ¿Desaparecerá — ¡al fin! — el *homme de lettres*, el intelectual ególatra y despreciativo, símbolo de una civilización en decadencia? Entresacamos de la sección deportes los siguientes párrafos: “El problema, hoy, no se plantea como hace veinticinco años. Había entonces crisis de la inteligencia. Hoy, hay crisis de carácter. La guerra no ha remediado nada. Era demasiado extraordinaria: el mismo que se siente héroe cuando combate por su vida, se vuelve carne de gallina cuando ha desceñido la espada; y el hombre debe apreciarse según su valor en tiempo de paz. Decimos que la crisis es más grande ahora que hace veinticinco años: 1.º — porque en Francia, país intelectual, toda crisis de la inteligencia será superada; 2.º — porque un pueblo, si bien puede morir por exceso de inteligencia, jamás puede morir por

falta de la misma, y en cambio parece siempre por falta de carácter; 3.º — porque la crisis del carácter está subrayada aquí por una crisis de moralidad. Creemos, con ingenuo empirismo, — empirismo saturado de oxígeno y humedecido de campo — que el deporte puede ser una escuela de carácter. Digámoslo con más precisión, una escuela de virilidad.”

“Resulta imposible ser un buen jugador de football sin haber demostrado cualidades útiles para la vida social: constancia, coraje, audacia, disciplina, decisión, compañorismo, espíritu de simplificación, indiferencia ante lo que se llama el ridículo, etc.; excelente estado corporal, que no prueba, pero que es necesario para poder alojar un alma sana. Las malas hierbas crecen en la tierra pobre, y temo quizá menos a un malvado que a un loco. No quiero decir con esto que debe despreciarse al enfermo, sino que debemos conformarnos a la naturaleza, considerando la enfermedad como un defecto del cual nada bueno puede resultar. Ese amor por lo normal tiene gran precio en nuestra época, en la que no hay uno sólo de los maestros intelectuales elegidos por los mundanos, que no sufra de alguna insuficiencia fisiológica”.

## Notas de Redacción

### Una carta de Unamuno.

**R**ICARDO Rojas ha recibido una carta de Unamuno, fechada en Fuerteventura, en que el ilustre maestro español, manifiesta en términos calorosos su agradecimiento a los organizadores del homenaje promovido por INICIAL con ocasión de su destierro. Como se recordará, usó de la palabra en aquel acto, realizado conjuntamente con el Centro Estudiantes de Derecho y otras instituciones adherentes, el autor de la *Historia de la Literatura Argentina*. La publicación del texto de la carta no sería, quizá, procedente en las actuales circunstancias. La reservamos para mejor oportunidad. Unamuno, en ella, expresa sentimientos de elogio y de aliento para la juventud argentina.

### Americanismo práctico.

**D**ENTRO de pocos días partirá para Montevideo, nuestro amigo Norberto A. Frontini, llevando la representación de INICIAL, en cumplimiento del plan de propaganda inter-americana y anti-armamentista, que nos proponemos cumplir, y cuyo primer paso fué dado con todo éxito por nuestro compañero Schwarz, en su viaje al Brasil, según se detalla en otro lugar.

Frontini lleva amplias facultades para el desempeño de su misión y esperamos de su actividad e inteligencia que conduzca a buen término nuestros propósitos, que son los de la juventud argentina. No dudamos que la entusiasta juventud universitaria y cultural de la otra ciudad del Plata, ha de oír las conferencias de Frontini con todo el interés que merece el tópico a desarrollar, y esperamos de ella un apoyo decidido y eficaz para la campaña que

urge hacer en América, contra los espíritus mezquinos y los intereses innobles, y frente a la absurda posibilidad de un conflicto armado, entre naciones que no pueden sentirse alejadas por ninguna razón valedera.

#### Un aplauso merecido.

**I**NICIAL felicita a los consejeros estudiantiles de la Facultad de Derecho, por su valiente actitud ante la extraña determinación del Consejo Superior Universitario, al conceder el título de doctor *honoris causa*, al joven Humberto de Saboya.

#### Sobre algunas transcripciones.

**L**AS revistas y periódicos, dentro y fuera del país, que han transcritto editoriales o artículos de INICIAL — distinción que agradecemos vivamente — han indicado, la mayor parte de las veces, su procedencia original. Sin embargo, en algunos casos han incurrido en omisiones que desearíamos fueran rectificadas, en homenaje a la honestidad periodística. Tal ha ocurrido con el diario "El Orden", que aparece en la ciudad de Tucumán, y que citamos a título de ejemplo, nada más. Esa importante publicación ha transcritto, íntegros, algunos editoriales de nuestra revista: entre otros, y en la primera página de la sección semanal literaria, *La Nueva Mentalidad de Occidente*, que publicamos en el cuarto número. Sería conveniente que esas omisiones terminaran.

#### Roberto H. Ortelli.

**D**E regreso de su gira por el interior de la República, ha vuelto a ocupar su puesto en la Redacción de esta revista el señor Roberto A. Ortelli.

No todo es humo...  
fumando Cigarrillos

43

Tomando parte en el **4.º Gran Concurso** estos le proporcionan la probabilidad de ganar una de las **24** casas, uno de los **12** automóviles Durant, o algunos de los otros muchos valiosos objetos que se otorgan como premio.

Por cada 100 marquillas vacías recibirán

UN CUPÓN

SORTEOS MENSUALES

Of. de Canje - Callao y Sarmiento - Bs. Aires.

S. A. Piccardo y Cía. Lda.

## Ferrocarriles del Estado

Los Turistas, Comerciantes, Hacendados, Agricultores e Industriales en general deben utilizar los servicios ferroviarios de las líneas del Estado, que les proporcionarán el máximo de economía y comodidad para realizar los viajes.

Los trenes de pasajeros y transportes recorren las mejores zonas de la producción y el comercio nacional. Los excursionistas y hombres de estudio y de negocio podrán admirar los más hermosos paisajes de la República, viajando en los coches de turismo, esmeradamente atendidos y con todo el confort moderno. Desde el famoso Lago Nahuel Huapi hasta la Quiaca en la frontera de Bolivia, la ruta pintoresca satisface el espíritu y anhelo de todos los viajeros.

Adquiera o subscribese a la Revista Nacionalista **RIEL Y FOMENTO**, que aparece el 20 de cada mes. Su carácter gráfico, instructivo y literario proporcionará al lector gratas emociones de interés y de belleza.

Por datos e informes dirigirse a la  
ADMINISTRACIÓN GENERAL.  
PERÚ 672 — Buenos Aires

— Por Decreto del P. E. de la Nación la —

**COMPANÍA** ITALO-ARGENTINA DE **ROMA**  
SEGUROS GENERALES

ESTÁ AUTORIZADA, DE ACUERDO CON  
LA LEY 9688 PARA EMITIR **POLIZAS**

— POR LOS —  
**ACCIDENTES DEL TRABAJO**

Unión T. 2533, Avda. Bmé. MITRE 460, Bs. Aires  
Director General: **JUAN CHECCHI**

**N·G·I·**

AGENTE GENERAL  
**ITALIA - AMERICA**

Sociedad Argentina de Emp. Marítimas  
Florida esq. Lavalle - Bs. Aires

SUD AMÉRICA EXPRESS

Giulio Cesare - Pssa. Mafalda - Re Vittorio - Duca d'Aosta - Duca degli Abruzzi

LÍNEA POSTAL

Taurina, Europa, Indiana, Palermo, Napoli

Clase de Injo, Primera, Segunda, Clase única, Segunda económica, Tercera con y sin camarote

SERVICIOS RAPIDÍSIMOS CON

Brasil, Barcelona, Nápoles, Génova y Puertos del Oriente



**Lottemoser**

UNICO IMPORTADOR  
DE LAS AFAMADAS  
MARCAS DE PIANOS

**MASON & HAMLEN  
CHICKERING  
CHAPPELL  
BOSENDORFER  
SPRUNCK**

etc., etc.

Doy facilidades de pago y  
una liberal concesión por pia-  
nos usados en cambio.

**RIVADAVIA 853**



**Alfredo L. Palacios  
y Carlos N. Caminos**  
ABOGADOS

**VIAMONTE 1533**

De 15 a 18 U. T. 4901, Juncal

\*\*\*\*\*  
**Farmacia Americana**  
\*\*\*\*\*

ANÁLISIS Y ESTERILIZACIONES

ESMERADO SERVICIO EN RECETAS

**LAVALLE 2700**

U. T. 3247, MITRE

\*\*\*\*\*  
**Revista de Filosofía**  
\*\*\*\*\*

CULTURA, CIENCIAS, EDUCACIÓN

PUBLICACIÓN BIMESTRAL

DIRIGIDA POR

**José Ingenieros y Anibal Ponce**

Suscripción anual \$ 10 m/argentina

Exterior „ „ 5 oro

Direc. y Adm. VIAMONTE 776 - Bs. Aires

\*\*\*\*\*  
**FARMACIA INGLESA SMITH**  
\*\*\*\*\*

**SMITH Y ALADIO**

**CORRIENTES 1342**

Pedidos telefónicos

U. T. 35 - LIBERTAD 1362

**ZENIT** REVUE INTERNATIONALE  
ZENITISTE  
ET DE L'ART NOUVEAU

Directeur LIOUBOMIR MITZITCH

BELGRADE (Serbie) 42 Knez Mihailova 42

LA REVUE parait cha e  
toutes les Serbes et toutes les autres gran-  
des nations — sans l'esprit zenitiste.

LA REVUE est seule de tout le monde,  
qui publie les manuscrits inédits et originaux  
en toutes les langues du globe.

Les MANUSCRITS ne sont pas retournés.

Les HONORAIRES ne sont pas payés

TOUT DROITS sont réservés pour tous  
les pays.

TOUT le concernant de ZENIT et de  
mouvement zenitiste doit être adressée ex-  
clusivement à — ZENIT, M. LIOUBOMIR

MITZITCH, BELGRADE, 42, MIHAILOVA 42.

ABONNEMENT d'un an pour tous les  
pays étrangers 30 Francs. Pris du numéro

5 Frs.

ON ANNONCE en toutes les langues,  
parce-qu'on lit ZENIT dans tous les pays  
de tous les continents.

**POUR VOIR: Zenit - Galerie de l'art**  
► nouveau Internationale.

**Cooperativa Artística Lda.**

**CORRIENTES 641**

**Reproducciones de Obras Clásicas**

**GRABADOS - MARCOS**

**OBJETOS DE ARTE**

**ARTE ANTIGUO Y MODERNO**

**ARTÍCULOS GENERALES PARA**

**ARTISTAS Y AFICIONADOS**

**VALORACIONES**

**Revista de humanidades, Crítica  
y Polémica**

Editada por el grupo de Estudiantes

**RENOVACION de La Plata**

Director: CARLOS AMÉRICO AMAYA

Número suelto \$ 1.-

Suscripción anual „ 5.-

Redacción Calle 56 N.º 989

Admin.: Editorial RENOVACION

Calle 57 N.º 404

EN EUROPA CENTRAL, se cru-  
zan y mezclan las novísimas ten-  
dencias del arte: Francia y Rusia,  
Alemania e Italia canjean las últi-  
mas expresiones del arte.

**DISK, Revista Internacional edi-  
tada en Praga, por la nueva gene-  
ración,** presta atención a todas esas  
tendencias en su origen y sus deri-  
vaciones e influencias en los diver-  
sos países que las adaptaron a su  
espíritu. Las colaboraciones extran-  
jeras suele publicarse en su idioma  
original para que conserven valo-  
res que seguramente perderían en  
la traducción.

Toda correspondencia al Secreta-  
rio General

CARLOS TEIGE

Cerná ul. C. 12ª.

Praga (II)

Checo-Eslovaquia

## INSTITUTO ITALO - ARGENTINO

DE SEGUROS GENERALES (S. A.)

**SAN MARTÍN 322**

**BUENOS AIRES**

**Incendio - Marítimos - Vida - Automóviles**

**Infonunios - Accidentes del Trabajo**

Es garantía de la importancia, solidez y honorabilidad de esta Compañía el hecho de tener la exclusividad de la reaseguración de las siguientes poderosas instituciones:

**Instituto Nazionale delle Assicurazioni del Regno d'Italia**

**Unione Italiana di Riassicurazioni di Roma**

Formada por el Instituto Nacional de Seguros del Reino de Italia y 76 Compañías Italianas

**Assicurazioni Generali di Venezia**

## ALFAR

REVISTA DE LITERATURA Y ARTE

QUE SE EDITA EN ESPAÑA

COLABORADORES

Ramón Gómez de la Serna

Miguel de Unamuno

Antonio Machado

Emile Malespine

Francisco Luis Bernardes

Eduardo Barrios

DIBUJANTES

Barradas, Bore, Norah Borges,

Alberto, Julio Prieto.

Suscripción anual \$ 5.00

Número suelto „ 0.50

Pedidos a la Administración de INICIAL

AV DE MAYO 634 (3er. PISO)

## Colegio Internacional de Olivos

(Premiado con medalla de oro en la Exposición Universal de San Francisco de California)

DIRECTOR: FRANCISCO CHELÍA

Alumnos Pupilos, Medio Pupilos y Externos. - Enseñanza Secundaria y Primaria. - Incorporado al Colegio Nacional. - Se preparan Alumnos durante las vacaciones.

Este Colegio, considerado uno de los más perfectos internados de Sud América, está admirablemente ubicado sobre las barrancas de Olivos, en una extensión de cuatro manzanas, con vista al río. Amplios jardines, campo de FOOTBALL, canchas de pelota, etc. Dormitorios, comedores y clases construidas según las más modernas y mejores disposiciones al respecto. Gabinetes de física, química e historia natural.

A dos cuadras de las Estaciones de OLIVOS (F. C. C. A.)

J. BORGES (F. C. B. A. y R.)

Número del Teléfono 90, Olivos

## A Vd. que es escritor,

y que indudablemente piensa publicar un libro, le interesa saber que podemos ofrecerle **los precios mas convenientes que puedan serle propuestos en plaza.**

Tome nota de nuestra dirección y solicitenos presupuestos para la impresión de **libros, revistas, papel de cartas, sobres timbrados, etc., etc.,** y se los enviaremos inmediatamente, sin compromiso alguno de su parte.

## Ediciones

## Publicidad

## Impresiones

**J. E. & R. SMITH**

Avda de MAYO 634

BUENOS AIRES

CeD InCl