

Inicial



REVISTA de la NUEVA GENERACION

ENERO

CeD

INICIAL

REVISTA DE LA NUEVA GENERACION

DIRECTOR

Homero M. Guglielmini

REDACTORES:

Roberto A. Ortelli - Roberto Smith - V. Rulz de Galarreta - Miguel A. Virasoro - Hector M. Frusta - Armando Levene - Manuel Juan Cruz - Vicente Fatone - H. Perreyra Díaz - Ricardo E. Molinari
Carlos María Onetti.

SUSCRIPCIONES:

Por tres Números... \$ 2.50 m/n.
Por seis " " " 5.00 " "
Por doce " " " 10.00 " "

EXTERIOR:

Por doce Números... \$ 5.00 e/2

INICIAL es una revista de jóvenes: en tal carácter, sólo publica colaboraciones de jóvenes, salvo cuando se trata de algún colaborador extranjero que representa novísimas orientaciones.

Las colecciones se adquieren en la Administración de la Revista.

Los Nros. 1 y 2 se hallan agotados.

Año II ENERO Nro. 9

MEXICO 2011
BUENOS AIRES
1926

INICIAL

REVISTA DE LA NUEVA GENERACION

DIRECTOR

Homero M. Guglielmini

REDACTORES:

Roberto A. Ortelli - Roberto Smith - V. Rulz de Galarreta - Miguel A. Virasoro - Hector M. Frusta - Armando Levene - Manuel Juan Cruz - Vicente Fatone - H. Perreyra Díaz - Ricardo E. Molinari
Carlos María Onetti.

SUMARIO

Ingenieros — Oswald Spengler y la Nueva Generación — Un novelista de la nueva sensibilidad: Louis Aragon — *El canto perdido*, de Pedro Miguel Obligado — *Poemas nativos*, de Fernán Silva Valdés — *Las tardes*, de Francisco López Merino.

<i>Ortega y Gasset y la Política</i>	Manuel Juan Cruz
<i>El imaginero</i>	Ricardo E. Molinari
<i>Eduardo Wilde a través de "Prometeo & Cia."</i>	Francisco Luis Bernardes
<i>Leopoldo Lugones, romancero</i>	Jorge Luis Borges
<i>El nacionalismo en la pintura argentina (La obra de Jorge Bermúdez)</i>	Jorge M. Furt
<i>Espantapájaros</i>	Luis Francisco Dieguez
<i>Esbozo de la nueva estética relativista</i>	Alberto M. Etkin

Año II.

ENERO

Nro. 9

BUENOS AIRES
1926

Ingenieros

CON Ingenieros, ha muerto un animador, un amigo de los problemas intelectuales, un inquiridor de normas para la acción y para la vida espiritual. Cualidades esas que, en su época, bastaban para constituir una personalidad estimable. No debemos rehusarnos a formular el homenaje que ellas merecen. Pero la valoración intrínseca del hombre ha sido hecha ya a raíz de su muerte; nos toca ahora situar en dos rasgos su posición dentro de la historia cultural del país en los últimos años, y estimar su ejemplaridad ante las nuevas generaciones argentinas. Esta crítica ha de ser desapasionada; eso no quiere decir que deba ser necesariamente imparcial. Nada más infecundo que la imparcialidad del cronista que no agrega a la significación puramente material del pasado, o mejor dicho a la insignificación del pasado, la elaboración de su propio espíritu, que valora, juzga y critica hombres y cosas, promoviéndolas a universal categoría. Una generación histórica que, como la nuestra, se precia de crear nuevas normas espirituales, no puede tomar los hechos del pasado más que como motivo de íntima superación, como imprescindible término dialéctico adonde apoyarse para afirmar sus propios contenidos originales.

INICIAL, pues, debe enfocar el asunto desde su mirador, enclavándolo dentro del área del pensamiento contemporáneo, contemporáneo no en el sentido histórico y contingente del vocablo, sino en su profunda acepción: pensamiento vivido, pensamiento que se siente actualizado por íntima urgencia espiritual de los nuevos hombres. Pues bien: nadie, en nuestro país y en los últimos tiempos (doble determinación, nacional y cronológica que circunscribe el suceso haciéndolo

singularmente oportuno) nadie como Ingenieros nos ha suministrado una más comprensiva síntesis de todo lo que debe ser superado, de todo lo que debe ser perentoriamente desplazado, hasta sus últimos residuos, para asimilarlo como momento negativo de una evolución más alta. En este sentido, el servicio que Ingenieros ha prestado a la cultura del país, es inestimable, y en cierto modo permanente... porque en todo lo que afirmamos, en el terreno de la cultura, va implícita una negación de la ideología representada por Ingenieros, negación sin la cual no fuera posible ninguna afirmación concreta. En la historia del espíritu, la obra de los pensadores no vale sólo por lo que de ellas puede ser afirmado, sino también por lo que de ellos cabe negar. Pocos blancos generosos habría adonde asestar el golpe en el pasado inmediato de nuestro país, si Ingenieros no hubiere proporcionado uno anchuroso y cómodo, sobre el cual ejercitar la ágil disciplina crítica que el renacimiento espiritual utiliza. Por eso, entre nosotros, es el de Ingenieros un nombre epónimo, como lo ha sido en cierto momento y en Europa, el de Spencer. Ingenieros... nombre que evoca, con simultaneidad casi mágica, innumerables modalidades espirituales, que han quedado incrustadas en su obra como permanente testimonio histórico de una mentalidad superada: psicologismo empírico, darwinismo a outrance, sociologismo, positivismo, determinismo, naturalismo... e así via. Todos ismos muy útiles para la economía de la dialéctica y que no dejan de ser aprovechados con pródiga abundancia por las nuevas generaciones. Por otra parte no ha dejado sin escrutar ningún dominio del pensamiento, lo que da a su obra, al igual del mismo Spencer, esa fisonomía enciclopédica que tanto se presta a la polémica fecunda: sociología, historia, derecho, ética, nada ha quedado sin padecer el bautismo de la mentalidad media del ochocientos, que Ingenieros representaba con tan grande fidelidad entre nosotros. Faltaba en nuestro país una formulación total y sistemática del positivismo, a la manera de Comte, de Haeckel, o de Taine. El la hizo. ¿Qué mayor mérito? Fue consecuente consigo mismo, no tricionó su íntimo imperativo intelectual, y casi nos dió un sistema. No se puede decir que la suya haya sido una filosofía; pero por lo menos, ha sido una negación coherente de la filosofía. Esas sistematizaciones son siempre necesarias, porque ponen de manifiesto la necesidad ideal de lo que niegan. El escepticismo es, en cierto modo, una aventura provechosa para el espíritu. Negaciones como esas nos hacen entrever lo que sería nuestro mundo espiritual sin una filosofía, nuestro obrar moral sin la libertad, la significación

de la vida sin la fe, en una palabra, nuestra experiencia ordinaria sin una concepción universal que la dignifique. Ingenieros tenía una personalidad moral suficientemente refinada para comprender eso, y por natural vocación de su espíritu cñóse más de una vez al estudio de los problemas generalés. Pero había contraído en su juventud, en las fuentes mismas de su cultura, un pecado original del que jamás pudo redimirse: el determinismo biológico y la concepción naturalista del mundo. Habló de la moral sin proponernos ningún fundamento ético de validez universal (Hacia una moral sin dogmas); habló de la filosofía sin comprender la universalidad y la trascendencia de sus problemas, subordinándola a la ciencia y aplicándole sus mismos métodos (hipótesis de lo inexistencial, en Propositiones sobre el Porvenir de la Filosofía); la historia de la filosofía era para él una serie de sucesos contingentes, subordinados a los fenómenos políticos, y jamás llegó a comprender su profundo significado como historia del espíritu humano en constante proceso de auto-elaboración, irreduciblemente original en sus contenidos específicos (Emilio Boutroux y la filosofía universitaria en Francia).

Ingenieros, en una palabra, representó en nuestro ambiente el auge del racionalismo cientifista del siglo pasado. Por un destino común a la mayor parte de nuestros intelectuales, le tocó desempeñar esa representación precisamente en la época en que esa ideología declinaba en el Viejo Mundo: mientras Ingenieros seguía aplicando exclusivamente a la psicología el criterio determinista y experimental, Bergson consumaba en Francia la crítica más vigorosa contra el psicologismo ortodoxo, inaugurando una revolución en esa disciplina con su idea del tiempo como duración; mientras Ingenieros seguía atrincherado en la posición agnóstica del positivismo, con alguna que otra tímida salida vergonzante, en los cuatro rumbos de Europa se encendía de nuevo la especulación filosófica; mientras seguía asignando a la ciencia el valor absoluto postulado por Renán y por Taine, los más agudos científicos afirmaban en el viejo continente la relatividad de todo conocimiento abstracto desde la matemática hasta la física. Interpretando el movimiento positivista y agnóstico en sus postrimerías. Ingenieros no escapó al peligro de ver su obra naufragar rápidamente en la marea de la reacción espiritualista. Los países tropicales de América, mientras tanto, han recogido la obra del argentino, y lo proclaman como el exponente más fiel de nuestra intelectualidad: es necesario disipar el equívoco de una vez, afir-

mando cuán lejos está Ingenieros de nuestra perspectiva ideal, a pesar de su vecindad cronológica.

Hemos dicho que Ingenieros representó en nuestro país el auge del cientifismo racionalista del siglo pasado. Con ello le asignamos una significación necesaria dentro de la historia de nuestra cultura. Sin embargo, parece ser que esto no basta para ciertos espíritus, que se manifiestan discípulos devotos y están dispuestos a aceptar sin crítica la totalidad de su ideología. Esa posición espiritual, hoy por hoy, no puede ser en nuestro país otra cosa que una hipocresía insigne. Frente a los que lo aceptan, sin discriminación alguna, creemos que una crítica valiente, como la nuestra, sirve con mayor eficacia la memoria de un hombre que hizo de su vida un apostolado de la verdad. Aceptar la ideología de Ingenieros, importa incorporarla como un lastre inactual y entorpecedor, al proceso de nuestra cultura; es sólo negándola como ella se vuelve fecunda.

A Dios gracias, tenía Ingenieros muchas otras virtudes ejemplares, además de las intelectuales. En la Universidad, tuvo una actuación docente fugaz, pero intensa, y dejó en ella un imborrable recuerdo de hombría y de elevación moral, inestimables en una época de vergonzosa descomposición política, como la nuestra; en sus ideas sociales, no hizo más que obedecer constantemente el imperativo de sus más arraigadas convicciones: desde el Ingenieros imperialista de La evolución sociológica argentina y de Al margen de la ciencia al Ingenieros comunista que conocimos últimamente, media, por cierto, una gran distancia. Pero ¿qué hombre que vive, que vive verdaderamente, no se renueva? ... Evolucionar es una ley tan necesaria en el dominio del espíritu como en el dominio de la naturaleza. No importa el cambio; lo importante es saber cómo se cambia. Y en este último sentido, el Ingenieros imperialista, y el Ingenieros comunista, respondían a la misma necesidad immanente de su conciencia. De la sinceridad apasionada de Ingenieros, al diletantismo político y social de Lugones — eterno conuerso — media una buena distancia, que honra al primero. Ambos pudieron equivocarse; pero el primero se equivocó bien, y si su comunismo doctrinario respondía a una mala interpretación de la realidad nacional, en cambio, podemos decir que era el fruto de una madurada, de una acendrada convicción personal.

Pero, en el terreno intelectual, la revisión de su doctrina ha sido hecha ampliamente. El inquietante renacimiento espiritual que se afirma impone a las nuevas generaciones un deber intelectual que ellas no pueden eludir. Corrien-

tes de renovado idealismo nos vienen desde Europa. Les toca a las nuevas generaciones de América — con la infinita capacidad virtual de su juventud, comparable a la de la incipiente cultura griega deportiva — la tarea de insuflar dentro de las formas racionalistas del nuevo idealismo, el calor y la plasticidad de su fervoroso sentimiento de la vida.

Ortega y Gasset y la política

El pensamiento de Ortega y Gasset

Las actitudes de D. José Ortega y Gasset deben ser particularmente meditaciones por el grupo de hombres jóvenes que, en repetidos instantes, lo ha elevado a magistral categoría y en esta inteligencia nos ha parecido labor fructífera la de anotar, al margen de ciertas publicaciones últimas del pensador español, reflexiones que rozan, por la índole de los problemas a que se refieren, con inquietantes aspectos de nuestra cultura. Hablamos de *Parerga Cosmopolitismo*, y, al mismo tiempo de *La reforma de la inteligencia*, artículos publicados en "Revista de Occidente" y "La Nación", respectivamente.

Afirma el autor de *España invertebrada*, la crisis del internacionalismo político y se refiere al relieve sugerente de un carácter del movimiento cultural de nuestros días: el cosmopolitismo de la inteligencia. Definido el tipo de hombre selecto adoptando el puro y estricto sentido del "askesis" griego, se hace posible una sutil distinción con respecto al temperamento dominador, pues es la vida espiritual para el primero, permanente afán de superación y, para el segundo, mero intento de dominar lo inferior. Virtud inherente al selecto es, por tanto, el deseo de contacto con los pares del mundo derivando de estos hechos, lógicamente, el interesante fenómeno posible de una masa nacional divorciada de su selecta minoría. Los grupos de selección tienen, en las épocas fecundas, creadoras, vida propia y peculiar, caracteres que desaparecen en los períodos de técnica y política, de mera propagación normativa. Y nuestra época es creadora. Ante la crisis de los preceptos que la vieja sensibilidad consi-

deró fundamentales, los hombres de la inteligencia se han aislado en la elaboración de un sistema grato al porvenir, pero no en actitud mesiánica, sino humildemente, con la profunda sospecha de que al instrumento utilizado no le corresponde adoctrinar ni dirigir lo humano hacia felices posibilidades.

Y bien; entendemos que estas meditaciones de Ortega y Gasset pueden dar lugar a peligrosos equívocos y que germinan en su intimidad, insuperables motivos de error. La idea cardinal del ensayo expuesto podría resumirse así: dadas dos realidades separables, una masa social y una selecta minoría de la inteligencia, concíbese como plausible, en ciertos momentos históricos, un total divorcio entre ambas.

Ya en 1922, Ortega y Gasset comparaba (1) el estado depresivo de la realidad española en sus aspectos industrial y político, con el creciente prestigio de su producción cultural. De ahí, y teniendo en cuenta que en la clase de los inteligentes finca la posibilidad de constituir la selecta fauna directora, legitimaba un "imperativo de intelectualidad" según el cual, no debe la inteligencia proponerse fines políticos, no debe el intelectual ser hombre de partido. El olvido de esta fundamental exigencia de la labor ideológica ha sido causa de profundos trastornos históricos. Su pleno cumplimiento produce la halagadora consecuencia de formar, en pueblos decadentes, minorías aptas para la dirección.

Menester es que anotemos ahora, en las actitudes gassetianas, ante idénticas situaciones de hecho, profundas diferencias. Cuando el pensador español redujo a política la pedagogía social, estableció que para el hombre español, las preocupaciones nacionales lo obligan a considerar como problema primero, plenario y perentorio "el de transformar la realidad social circundante". "El español necesita pues, ser, antes que nada político". En el mismo sentido, y luego de calificar el problema político como "problema de grados", según la terminología que en "Moral para intelectuales" emplea Vaz Ferreira, considerábamos nosotros, como síntoma feliz de la nueva época, la superación, por parte de los seres de referencia, de la postura teórica, pero invitábamos, al mismo tiempo, a reconocer en la estimación, las peculiaridades nacionales.

Refiriéndonos en concreto al caso español, diríamos que la realidad de la madre patria obliga a tal superación. Ante los profundos problemas por ella planteados caben concebirse como plausibles las posiciones de "creencia forza-

(1) Revista *España*. Número de Enero 14 1922.

da". Políticos y, por añadidura, pragmáticos. Tal es el íntimo significado del quijotismo unamuniano.

Dice Gasset: "Esperaría lo más alto de la clase intelectual española, si viera en ella la resolución de aceptar enérgicamente el riguroso imperativo de intelectualidad. El intelectual no puede ser en ninguna acepción, hombre de partido..." Aquí se establece una oposición entre la vida intelectual y la política, pero entendida ésta en cuanto actividad de partido, no ya en cuanto aspecto irreductible de toda labor pedagógica. Permitásenos, entonces, que establezcamos una distinción, con Unamuno, formidable político, que no es hombre de partido y desprecia el "vulgo programático", opongamos a la política de "realidades materiales" la de idealidades de civilización y, en tal sentido, dígase: "Porque toda unión tiene que ser política, ni hay manera de restañar las heridas de España ni de favorecer y acelerar el progreso de su civilización, de hacer historia, sino bajo un ideal político. No bastaría un programa de obras económicas y de progreso material y aún este programa iría a dar en política. Porque la historia de la civilización es política y sin lucha política no hay civilización posible".

Pragmatismo y política

SE trata, en estos momentos, de una reedición, bajo nuevas formas, de un viejo comentario del mismo autor. En *El espectador* meditó ya, en efecto, sobre la política y opuso a la actividad utilitaria que ejercitamos al pensar políticamente, la contemplativa de los espectadores, perspectivista y amante de la pura verdad, como se opone a una cultura de medios, una cultura de postrimerías. El autor de estas líneas ha tenido ocasión (1) de referirse a ciertas reflexiones que, con tal motivo, expuso Ortega y Gasset, considerándolas erróneas (2). En primer término y, dado que en estos tiempos, todos simpatizamos por algún lado con el pragmatismo, indicaba que era equivocado juzgar la citada

(1) *Revista de Indias*. Public. del Ateneo Universitario.

(2) ¿Cuál es el sentido de esta afirmación de Ortega y Gasset? Dice Simmel que, consistiendo el progreso de la cultura en la multiplicación de los medios para el logro de nuestros fines, la complejidad de la serie de fines hace de la vida un problema técnico en cuanto éste se refiere a la suma de medios precisos para la existencia cultivada. En

doctrina como expresión grotesca del pensar político y me remitía, adoptando definitivo argumento, a las propias meditaciones del pensador español. Posteriormente, en escritos polémicos, él mismo ha reflexionado sobre el tópico y ha intentado descargarse de lo que, por lo visto, estima grave pecado filosófico (3).

Y bien; interesa salvar la posición de un pragmatismo purificado, cuando se refiere a realidades que tenemos el deber de crear y presentir y cuya verdad; en síntesis, deriva de nuestra propia acción. Será menester, empero, aclarar conceptos. No nos referimos al pragmatismo en cuanto teoría del conocer, sino en cuanto filosofía de la acción y de la voluntad, mediante la cual legitima Ortega y Gasset la religión "ardor interior que suscita y bendice las cosechas" y valora realidades que nos obligan a crear gratos imperativos. Es decir, estimamos superior posición, la del que reivindica el valor, en la actividad práctica, de lo arracional, de la creencia, ya sea de modo absoluto, ya de modo supletorio en el extremo caso de agotamiento de la probabilidad racional, según la sutil diferencia establecida por Vaz Ferreira.

Pero en tal caso, en cuanto afirmación en la práctica del valor de la fe, de la ideal exigencia concretada en términos éticos, no admite el pragmatismo su reducción a cultura de medios. Ahora bien; ¿qué interés poseemos en esta reflexión? Admitidos los peculiares constituyentes de la práctica, no se hace posible, en primer término, la desestimación de la política en cuanto lucha por idealidades, se concibe, en esta esfera, lo distinguido y selecto, se impide la

ciertos momentos, sin embargo, al germinar un estado de desasosiego de crisis, por la falta de fines lejanos, se plantean los problemas «de postrimerías» a que alude Ortega y Gasset, consistentes en la meditación sobre el significado y objeto del todo. Ahora bien, el pragmatismo, si profundizamos su significado, reflexiona sobre postrimerías y admite la necesidad de esta reflexión. Precisamente es un consejo para los mencionados períodos de desasosiego, pues al meditar sobre el problema del fin absoluto, nos indica como mejor solución la que con más intensidad nos dinamice. No se explica de otro modo cómo el pragmatismo se complica, en la cultura contemporánea, con el misticismo individualista. Además, William James parte de una profunda, aunque discutible, reflexión epistemológica y justifica en cierto sentido su punto de vista. Ortega y Gasset, de modo más crudo, admite una doctrina según la cual lo objetivamente verdadero, al conducirnos a la vida infeliz, se convierte en falsedad.

(3) Artículos publicados en «La Nación» con motivo de ciertas apreciaciones de INICIAL.

reducción a mero utilitarismo de la filosofía de la voluntad. Ya insisteremos.

Afirmamos, en síntesis, el punto de vista pragmático, frente al error intelectualista, en que parece incurrir Ortega y Gasset al entender la política esencialmente como propagación normativa, en cuanto consideramos elementos específicos de la práctica — el interés económico, la fe, el entusiasmo, la creencia — sin admitir, por ello la errónea subordinación de lo teórico que ciertas escuelas establecen. Y bien: ¿cuáles son esos elementos? Dice Croce al investigar las relaciones entre materialismo histórico y socialismo: "Osservazione la quale, per altro, non potrà diventare azione e fatto senza una serie di complementi, che sono motivi di interesse economico non meno che etici e sentimentali, giudizi morali ed entusiasmi di fede. Per sé stessa è fredda e impotente e non basterà, p. es a muovere l'indifferente, lo scettico, il pessimista, ma servirà a mettere sull'avviso e a impegnare in una lotta lunga, se pur vana nel risulamiento finale, tutte le classi sociali che in quel processo storico scorgono la loro rovina; tranne i proletari, che desiderano la fine della loro classe. A darle avviamento positivo, a trasformarla in imperativo ideale per chi non senta la spinta cieca del interesse di clase, e non si lasce avolvere turbinosamente dalle correnti del suo tempo, occorre dunque che viaggianano la persuasione morale e la forza del sentimento" (4).

Es decir que la acción política supone la consecuencia teórica pero exige peculiares elementos. Se concibe, entonces, la limitación de la inteligencia, se descubre la posibilidad de lo selecto en los que no sienten la "spinta cieca dell'interesse" y obran por imperativos ideales, pero sobre todo, se estima como absurda, toda distinción entre épocas de mera política y épocas de exclusiva teoría, como si fuera posible, en ciertos periodos históricos, cercenar el espíritu declarándolo no solo insobornable ante las sollicitaciones del interés, sino también irreductible por la fuerza de ideales exigencias.

Insistimos en estos conceptos porque es necesario garantizar la independencia de lo que ha llamado Alomar "política idealista", para la que aristarquía y democracia son términos inseparables (5). La función gubernamental o, si se quiere, política, debe reservarse a minorías de selección, es decir, de plena conciencia. "El pueblo tiene el poder, la gracia". Más claramente: en una

(4) «Materialismo storico e Economia marxistica».

(5) «La política idealista».

sociedad ídeal, ejército y pueblo son exactamente la misma cosa. Pero los gobernantes son "la selección, la arquía". Y esto hace posible una observación sencilla: hoy no pertenecen los gobernantes a las selecciones espirituales, las que no son, de hecho, clase eminente. Cabe, en efecto, establecer dos tipos de política, a uno de los cuales son accesibles selectos calificativos. En otro momento, Ortega y Gasset los distinguió, asignando caracteres distintos al arte de gobernar y al arte de conseguir y conservar el gobierno, referente el primero a la meditación sobre el contenido de la ley y el segundo a los medios de convertir la materia en derecho positivo. Al pensador español le aparecía como inmoral la conquista del poder sin el previo establecimiento de un ideal de gobierno: "Entre nosotros se ha hecho una separación indebida de la política de acción y de la política ideal como si la una tuviera sentido huérfana de la otra. La historia contemporánea de nuestro país ha hecho patente hasta que punto de miseria puede llegar una política activa, exenta de ideal político". Y bien; la política no es, según esto, una mera tarca propagadora y trasfórmase en insuperable elemento de creación. Cabe, en su ejercicio, la existencia de lo selecto y el divorcio que, empíricamente pudo establecerse entre el intelectual reducido al ejercicio de la inteligencia, y el político, limitado al instrumental, nos resulta ahora, menos lógico y explicable. Entiéndase, entonces como único sentido de estas reflexiones que, en un plano de ideal estimación, las selectas minoría aparecen, cuando se aplican a la política activa, como dotadas de más pleno significado.

Hay, digamos finalmente, un elemento inconcebible en estas meditaciones de Gasset: una selección de hombres intelectuales cuya única actividad se concreta a la esfera de lo inteligente. Puede hablarse de la inteligencia como forma espiritual y concebirse su limitación cuando se consideren otros aspectos de la vida del espíritu, pero es absurdo establecer la existencia de grupos de hombres en que la inteligencia aparezca como exclusiva función. Una cosa es la inteligencia forma del espíritu, teóricamente aislable, y otra, el hombre intelectual, en quien se da un conjunto de actividades. Este es estimado, idealmente, como superior, cuando produce impresión de armonioso equilibrio. Yo por mi parte, creo que la nueva generación coloca en rango insuperable un tipo humano apto para la creación normativa y capaz de vivir la norma creada. ¿No hemos abandonado, en efecto, el tradicional planteamiento del problema de las relaciones entre la vida y la cultura?

Pregunto, entonces, cómo, meditándose sobre la reforma de la inteligencia, se deducen por implicancia, consejos de política para el hombre intelectual.

En síntesis, queremos indicar que no depende la práctica exclusivamente de la norma. La hipótesis de Ortega y Gasset necesita mejores justificativos: el problema no se agota con la demostración de la insuficiencia del ideario vigente. Y la prueba más cabal de este argumento; la encontramos en las íntimas contradicciones de este pensador.

En el ensayo sobre Baroja, se legitimó la postura cínica ante la crisis de la cultura contemporánea. Dado tal fenómeno se afirmaron dos formas posibles de antisocialidad: la de las "criaturas errabundas e indóciles" y la contemplativa, de los espectadores. Prescindamos de la empírica distinción entre contemplativos y volitivos y notemos que, entonces, la crisis de cultura explicaba la actitud individualista de los seres dinámicos. Ahora, en cambio, parece abarcarse como únicos elementos integrantes, una minoría selecta y una masa social que operan su confusión en el momento político. Y bien; si, considerando la teoría que en el referido ensayo se desarrolla, sostenemos que la postura de inacción es determinante de infelicidad, dentro de las últimas publicaciones, nuestra época, como todo período creativo, se definirá como triste, mala, antipática... En un sector, grupos de hombres "mirando en torno", consumidos por una infelicidad, la que consiste en pensar el objeto sin ensayar su transformación; en el otro, conjuntos de seres mediocres creyendo en un sistema indigno hecho de afirmaciones impensadas. El panorama histórico sería eternamente desconsolador: a épocas fecundas en que hombres inteligentes se imponen el riguroso imperativo de no modificar los objetos de la contemplación, sucederían períodos de política, de vida blanda, de orden espiritual, en que todo ser acepta de inmediato las normas de su mundo circundante.

Puede salirse, sin embargo, de este limitado recinto. Dice Ortega y Gasset: "Padecemos una absurda incongruencia, entre nuestra sincera intimidad y nuestros ideales. Lo que se nos ha enseñado a estimar más, no nos interesa suficientemente, y se nos ha enseñado a despreciar lo que nos interesa más fuertemente". Y si contra esta incongruencia opera el cinismo por la destrucción de los valores culturales, queda expedita la vía contemplativa para la búsqueda de nuevas normas. ¿Quiere decir esto que "nuestra sincera intimidad", "lo que nos interesa más fuertemente", la vida libertada de su prisión normativa, no nos conducen más que a una infelicidad del tipo consignado? Tengamos en

cuenta la naturaleza de los elementos referidos para responder de una manera negativa.

Ortega y Gasset ha olvidado el curso de sus reflexiones: si de dos realidades incongruentes, la vida y la cultura, destruimos la segunda con el cinismo, subsiste la primera. ¿Y cuál es el contenido de lo subsistente? "Nuestros días y nuestras horas y nuestros minutos marchan por otra vía cargados de deseos, de esperanzas, de ocupaciones, sobre las cuales no ha recaído consagración". En síntesis; el pensador español limita, en sus recientes ensayos, las consecuencias de estos deseos y de estas esperanzas, al aconsejarnos pensar el objeto y prohibirnos su transformación. Dado el carácter riguroso e imperativo de la limitación, lo que Ortega y Gasset pretende es sencillamente, consumirnos de infelicidad. A nuestro entender, una "reforma de la vida europea" que aspire a conciliar nuestra intimidad con la cultura, que desee combatir la "hipocresía de nuestro régimen moral", no puede limitarse al pensamiento de la norma, a la mirada del objeto.

Y bien; hemos permanecido hasta este momento de la meditación refiriéndonos a la posición de ciertas minorías, en épocas de crisis normativa. La peculiaridad, lo característico de los grupos selectos no se definen, pues, con la exclusiva consideración del momento contemplativo. Por otro lado, nos ha rozado un soplo de depurado pragmatismo con el desarrollo de una interesante doctrina de la felicidad en cuya virtud, la crisis de la cultura se verifica cuando sus normas y nuestras vitales exigencias dejan de constituir congruentes realidades y se determina por su radical impotencia para dinamizar.

Meditemos sobre este último párrafo. Es menester reconocer que la posición doctrinaria de Ortega y Gasset puede justificar un sistema de agudo significado pragmatista. Careciendo, en efecto, este pensador de opiniones, coherentes y correlacionadas, si tomamos estrictamente los elementos del ensayo mencionado, podremos afirmar una opinión del tipo referido. Los fines de nuestra actividad dependen de su valoración; racional: tal es el sentir concreto del intelectualismo. Pero Ortega y Gasset sostiene que el proceso de creación y estimación de las normas responde a fuerzas que no son meramente teóricas. "Desde Schopenhauer, dice Simmel, admitimos, en cierto sentido, que los fines no son otra cosa que la expresión o la organización lógica de los procesos de la voluntad". A esta corriente se afilia nuestro pensador. Ahora, apartándonos de esta manera de entender posiblemente equivocada, pero explicable,

dada la incoherencia de Ortega y Gasset, debemos admitir, por lo menos, de acuerdo con él, que la crisis de las normas se determina por su incongruencia con nuestro querer y prescindiendo de su valoración racional. Y bien; dentro de estas reflexiones ¿puede concluirse que sólo a la creación racional nos conducirá nuestra intimidad libertada?

Dentro de la doctrina del ensayo aludido, cabría establecer, en una palabra, que las épocas de decadencia son intelectualistas, porque remedian con el análisis la impotencia de sus normas. Los períodos fecundos, en cambio, libertan la vida, entregan el espíritu a la manifestación espontánea de sus tendencias, mantienen, en una palabra, el culto de lo dinámico: Los hombres nuevos, a quienes interesa este género de meditaciones, deben reflexionar, ahora, sobre un interesante problema: ¿la formación de una casta intelectual, con derechos privativos es fenómeno característico de las épocas decadentes o constituye una peculiaridad de los períodos fecundos? (6). Se ocuparán, luego, de la diferencia establecida entre minorías que lo son actuando sobre la masa y minorías refugiadas en la labor creativa.

Pedagogía social y política

EL pensamiento de Ortega y Gasset siguió en otro tiempo, distinta trayectoria. Veamos la doctrina que en "Personas, obras y cosas" se desarrolla.

(6) «Hay épocas de anemia en las que el pensamiento se hace disolvente, en que las fuerzas se agotan, y hay épocas de vitalidad en las que el optimismo renace y el gusto de vivir recobra sus derechos. Unas substituyen a otras, y reciprocamente. Ahora bien, no cabe duda de que el siglo XIX, intelectualista a rabiar, tuvo que sufrir los daños que produce la ideología. Conoció el veneno del análisis y los síntomas que presentaba: la obsesión de la antinomia entre la razón y la actividad, la percepción dolorosa de la vanidad del esfuerzo, el desvanecimiento del deseo; conoció incluso las complicaciones derivadas: el desenfreno de la sensibilidad, la rebusca de lo extraño, el gusto por lo morboso. Y para marcar bien su desprecio a la acción, quiso separar de ésta a una raza de señores que llamó «los intelectuales». La ley de fluctuación debía, pues, suscitar, de nuevo, tras la predilección por las ideas abstractas, el apetito voraz de las realidades; tras la duda y la inhibición, la alegre seguridad que se complace en el riesgo y las aventuras; tras la delicuescencia, cierta robustez de alma. Y en señal de desdén hacia el pensamiento puro, nuestros contemporáneos le oponen muy arbitrariamente, una frase de moda: la frase «hombre de acción». (Dromard: «El ensueño y la acción»).

La pedagogía es ciencia que se afana por conformar los hombres según tipos ideales y se encuentra ante dos sustanciosos problemas: meditar sobre el ideal educativo y encontrar la técnica propicia para conseguir que el educando se adapte al ideal forjado. Esta tarea tendrá como objeto el hombre interior, no el biológico, en cuanto suministraremos ciencia, moral, arte, sustancias ideales cuyo contenido elabora el hombre. Es decir, que la pedagogía opera con elementos que trascienden la individualidad esforzándose por superar el yo caprichoso, salvaje e irreductible por la elaboración del mundo de la verdad, belleza y bondad universales. "La realidad concreta humana es el individuo socializado" y sobre ella trabaja el pedagogo. Resume el niño el alma de su familia, de su ciudad, de su nación y condensa aún su espíritu, el pasado íntegro de su pueblo. Nos viene de estas reflexiones la afirmación de una íntima, indestructible solidaridad humana: "el hombre como tal no es el individuo de la especie biológica, sino el individuo de la humanidad". Concretamente, el individuo humano lo es solo en cuanto contribuye a la realidad social y en cuanto es condicionado por ésta. Dedúcese que la pedagogía individualista es anticientífica: hay que educar la ciudad para educar el individuo (Platón); la casa y la plaza son establecimientos pedagógicos (Pestalozzi); la educación está socialmente condicionada y un orden humano de vida social está condicionado por una educación de los individuos conforme a ella (Nathorp). Educar es adaptar una realidad a otra mejor y, si dicho trabajo ha de ser social, la pedagogía se convierte en política, es decir, en un conjunto de doctrinas y normas que pretenden la transformación de las sociedades" (7).

Si se correlacionan, en lo posible, los argumentos de este ensayo, con los actuales, podría decirse que a los intelectuales de nuestro tiempo, sólo cabe la solución de una serie de los problemas que la pedagogía plantea, debiendo por añadidura, establecerse, como imperativo, la prohibición de entender en la segunda serie de los mismos: meditarán sobre ideales educativos pero renunciarán a forjar educandos. Y bien; solo precisamos ahora reconocer la superior jerarquía de esta segunda labor técnica. Admitida esta estimación, cabe considerar que la posibilidad de cumplimiento, integral o parcial de la obra pedagógica depende de elementos de hecho entre los cuales debe establecerse como primordial, la fisonomía histórica de cada pueblo. Pero es a este respecto, espe-

(7) Tomo esta síntesis de un artículo que publiqué en el Boletín del Partido Unión Reformista de la Facultad de Derecho.

cialmente confuso, el pensamiento del filósofo español por lo que sería útil una reconstrucción de sus principales direcciones. En "Personas, obras y cosas..." reacciona ante la realidad española legitimando la política; en la revista "España" y dado el mismo fenómeno establece el abandono de la política como imperativo de intelectualidad; ahora, en cambio, en la "Revista de Occidente", hace derivar de un examen de la realidad universal la postura aristocrática y apolítica. En el último caso, comete el error imperdonable, a mi juicio, de prescindir de la peculiaridad nacional; entre el segundo y el primero nótanse radicales diferencias, íntimas contradicciones, diversas actitudes del espíritu ante las cuales sólo se justifica un juicio sobre su respectiva adecuación u oportunidad. Anotada la contradicción, cabe solicitar del crítico el establecimiento de su preferencia. Y bien; juzgamos más adecuada, dada la angustia de ciertas invocaciones, la reacción primera. Decía Augusto Barcia: "Merecería la pena de que un hombre de mirada clara e inteligencia limpia, recto de voluntad y puro de corazón, quisiera detenerse a estudiar la realidad española, tal y como es: menuda, torcida, canija, raquíta. Tal vez la impresión exacta de este panorama hiciese reflexionar a muchos atolondrados y variar de conducta a los distraídos o indiferentes". (8).

Pero existe algo más que una mera diferencia reactiva. Esta aparece legitimada con consideraciones que implican afirmar distintos modos de entender el fenómeno político, el que concebido primero como ineludible requisito de pedagogos, se transforma ahora en sencillo elemento de propagación. De la primera postura cabría deducir inquietantes visiones de la función política que aparece así, compleja y estimable. De la segunda pueden derivarse consecuencias tan ilógicas como la desestimación de la labor rectora en cuanto imprescindible medio de encauzar energías espirituales. Y se consigna, en efecto, esta desestimación, pues en el momento político desaparece toda diferencia entre masa y minoría, es decir, no se concibe la posibilidad de lo selecto.

Teoría y Política

EN realidad, es poco rigurosa, desde cualquier punto de vista, una consideración que conduce a definir hombres desprovistos de elementos irrenun-

(8) Revista «España».

ciables de la vida espiritual. Debe, por eso, establecerse, en cada caso, si la pretendida prescindencia que se alega, no implica un acto de política, de la de realidades materiales... Porque sólo se conciben dos explicaciones: o la expuesta o la que lleve a entender seres sin capacidad reactiva ante los atentados más íntimamente irritantes. Y ya que estamos en el trance, traigamos cuentos al caso... Dado, por ejemplo, un ataque al sentimiento de la libertad, para cuya afirmación o crítica, no considero menester esperar los resultados concretos de la labor reflexiva en esta época fecunda, ha de calificarse de indecorosa e inestimable toda postura prescindente. Por lo menos, no son en tal caso, los que la adoptan, acreedores al título de almas rectoras. Pretendemos explicar con esto cierta actitud de INICIAL. "Maestro, hemos llamado a Unamuno; sí, maestro, porque es maestro más allá del libro y de la cátedra, maestro en la acción y en el peligro. ¿Cuántos, hoy, merecerán ese nombre?... (9).

Y bien; no temo hacer extensiva la filípica al hombre que, como dije al principio, ha elevado la nueva generación a magistral categoría y ha descuidado, en significativas situaciones de hecho, los deberes de su magisterio. Pero es algo más profunda la exigencia: dado, por ejemplo, un régimen de ramplonería, mentecatez, brutalidad y grosería ¿se concibe como elogiable una prescindencia fundada en "esa quisicosa que se llama la aristocracia intelectual"? (10). Sabemos que Spengler educa inquietos grupos germánicos, en un sórdido prusianismo; que Croce conquista críticas mussolinianas por sus disolventes justifi-

(9) «La juventud intelectual argentina, en esa oportunidad magnífica, afirmó para el presente y para el futuro su voluntad inmovible de defender las libertades adquiridas contra los diletantes cultos del cesorismo y los snobs políticos de las dictaduras. Fué fustigada la cobardía de los Ramiro de Maeztu, los Palacio Valdez, los Benavente, pero más elocuentemente aún, la inconsciencia de los nuestros, que, desde ya, sin sentir la garra de la tiranía, esbozan la reverencia servil de la sumisión." (Inicial número 4)

(10) En el número de Diciembre 23|22, de la Revista «España», constan las siguientes afirmaciones de Unamuno, en carta abierta dirigida «al buen amigo Azorín»: «¿Que se retire usted de la política? No, eso no se lo aconsejaré yo nunca y menos a nombre de esa quisicosa que llaman la aristocracia intelectual. No sé si el amigo Pepe Ortega y Gasset se lo aconsejará, recomendándole el primor de hacer estilo y educar así el pueblo hasta políticamente. Yo le aconsejaría más bien que se echase a la plaza, o echase a la plaza su pluma, a gritar y aún tronar — la pluma grita y truena — contra la ramplonería y la mentecatez y la brutalidad y la grosería intelectuales. Que así como se disfrazan de cuquería, suelen disfrazarse también de aristocracia».

caciones del fenómeno fascista, que Unamuno denuncia regímenes de cuquería y mentecatez, y al calificar de ideales estas actitudes políticas, no afirmamos la insuficiencia intelectual de quienes las adoptan. Agreguemos aún, que seres de este tipo no han perdido los hábitos de disciplina interior, de perfección, de amplitud, cuya pérdida, según Ortega y Gasset, es natural consecuencia de la actividad política...

Refiriéndonos, en concreto, a Ortega y Gasset: no podemos alegar que son provisionarias las afirmaciones de *España invertebrada*, y que permanecen esperando la labor creadora de los demás. Son sencillamente, afirmaciones que llevarían de un modo natural y espontáneo, a la acción, si razones, igualmente políticas, de conveniencia y oportunidad, no detuviesen el proceso. ¿Qué es, pues, en definitiva, lo que exigimos de Ortega y Gasset? En primer término, un examen teórico completado — principio de actividad política en cuanto se abarcarían puntos concretos y palpitantes — y una coherente estimación del activismo. Creo que no caben, en este punto, ridículas distinciones acerca de la provisionariedad de la propia labor. Encontramos, solamente, un conjunto de elementos de hecho admitidos como propicios para el drama político, y una realidad espiritual que se afirma en la contemplación teórica para desarrollarse en la acción. Pero Ortega y Gasset ha reaccionado y ha sido ese movimiento de su espíritu un acto político, secreto de su propia intimidad: en vez de gritar y tronar, calló... Nosotros hubiéramos preferido más espíritu de riesgo, más profunda "persuasione morale", "forza de sentimento" más intensa...

Sentido concreto de estos párrafos

RESUMAMOS, ahora, el curso de nuestras reflexiones. Por una consideración de los elementos de la práctica, afirmamos la imposibilidad de cerceamiento del espíritu, con el objeto de no someter a caracteres de rigurosa la posición prescindente de las minorías en los periodos fecundos y dejando el camino expedito para el examen de diversos y variados factores de hecho. Luego, de las propias meditaciones de nuestro pensador, deducimos que no puede ser de mera teoría, la postura aristocrática en las épocas creadoras para concluir sosteniendo que la distinción entre minorías actuantes y minorías refugiadas, no aparece rigurosamente fundada. Pero, en caso de que la realidad

de tal hipótesis se nos señale, indicamos, colocándonos en terreno estimativo, que ocupan superior jerarquía los grupos selectos, cuando se aplican a la política de ideales. Hemos aludido, finalmente, a la situación personal de Ortega y Gasset.

Pero tiene este artículo un sentido político. Si se realizan ciertos acontecimientos que espíritus como los de Jiménez de Asúa y Mario Saenz nos anuncian, va a parecer el aristocratismo, actitud de cobardía. Todos sabemos que el grupo de hombres intelectuales constituye la única realidad seductora ofrecida por nuestra madre patria. Igualmente, hemos tenido conocimiento de que patéticas insinuaciones se han elevado a ese grupo como poseedor del único remedio propicio para sacudir la modorra tradicional. Han respondido algunos selectos espíritus, selectos no por su capacidad para crear normas, sino para vivirlas y su actitud de heroísmo, de sacrificio y de lucha ha merecido los plácemes de nuestra generación. Consideramos finalidad de estos párrafos afirmar la justicia de tales elogios.

MANUEL JUAN CRUZ

El Imaginero

CUANDO mis pasos vayan
fuera del tiempo
y la esperanza
se quede ociosa,
tu dedal
me ha de servir
de mausoleo
y Catedral.
En él,
mi ánima se hallará
a gusto,
mientras
la hora que viví
no me sobresalte
en el pes
o en la mansana
si me sobrevivo.
Asistiré
a tu diálogo descontento,
donde tus cinco sentidos
fracasan,
porque tu minuto
todavía,
no me adelanta.
Viviré
en la vecindad
contagiosa
de la campana

que despabila demonios
y desanima tempestades,
en el beneficio
incipiente de las cosechas.
Todas las canturrias
han de rodar
por mis manos,
y me acongorará
para siempre
la lentitud perpleja
de tu minuterio,
que nos sigue
agregando
al abrazo
y al beso
y al desastre
de la veleta.

RICARDO E. MOLINARI

Eduardo Wilde a través de *Prometeo & Cia.*

Desinteresada acotación al humorismo

A CABO de leer un documentado libro del crítico José Agostinho, titulado *Eça de Queiroz* (Oporto, 1925). En él se estudia, con ejemplar equilibrio, la labor del humorista de *A cidades e as serras*, señalando oportunamente la pobreza de su ideología y la vesánica impiedad de su visión humorística. Me satisface de veras coincidir con Agostinho. Siempre creí — y ahora, doblemente — en la bondad de los recursos novelísticos y en el mérito de las aptitudes retóricas de Eça de Queiroz, pero siempre desconfié de su baturra sonrisa. Soy devoto de su técnica literaria, soy admirador de su prosa maciza y ajustada, soy aprobador de su maestría en la adjetivación, virtud cardinal en el arte de la expresión. (En Eça de Queiroz cada adjetivo — como Flaubert dispone — es una esposa del sustantivo, y no su querida). Ideológicamente, para un hombre de hoy, Eça de Queiroz es desolador. Bajo cualquier párrafo suyo siempre está a punto de aguzarse la malevolencia o la calumnia. Toda su obra está vertebrada por un negativo afán de desmoralización. En filosofía, el autor de *La reliquia* era un candoroso materialista; en política, un republicanote de chaleco de piqué y de cadena con leontina; en religión, un *librepensador*, es decir, un hombre que no pensaba en nada. Un poco tarde, va viejo y decepcionado, Eça de Queiroz se arrepintió y fruto de su última postura espiritual es *A cidade e as serras*, la obra más sana y más limpia que escribió. Y no se crea que la vida le fué hostil y que por tal circunstancia era enemigo de ella. La vida le fué fácil y acogedora. Muy bien lo demuestra este libro de José

Agostinho. Mimado por los gobiernos de su país, sus eminentes cargos diplomáticos siempre le depararon holgura y satisfacción. No fué hombre pobre, no fué hombre enfermo, no fué hombre de torturas metafísicas. Y sin embargo su espíritu era brutal y demoníaco. Yo he terminado la lectura de su magnífico *Primo Basílio*, casi llorando de rabia. Me indignaba su inhumanidad para con el protagonista, su hipocresía oblicua al falsearlo, su sádico regodeo al deformarlo espiritualmente. ¿Nunca tuvo usted, lector, compasión de un personaje de novela naturalista?

Eça de Queiroz no tuvo la culpa. El fué un hombre de fines del siglo XIX, y a fines del siglo XIX era muy elegante presumir de hombre escéptico, aparentar frialdad, disfrazarse de ateo, fingir displicencias de super-civilizado y usar monóculo. A pesar de todo, el yugo del romanticismo no había sido sacudido todavía. Ahora, la mala literatura decorativa a que dió curso esa carnavalesca posición ante la vida, nos hace dormir.

Eça de Queiroz era un francés muy bizantino y muy civilizado, con un lejano acento portugués. A mí me aburren los humoristas franceses del siglo pasado, máxime cuando tienen acento extranjero. No hay que olvidar que el humorismo es un producto germánico, hermano de la *enfermedad cósmica* que trajeron las razas nórdicas a las literaturas mediterráneas. Sólo comprendieron y acertaron humorísticamente los pueblos que, por fortuna, tienen aún levadura de barbarie en las venas: el pueblo ruso y el pueblo español. Norteño es el *macabrisimo* — primera manifestación del humorismo medioeval — y de oriundez norteña es la novela picaresca española. Estos son los dos únicos momentos de la historia — yo no conozco otros — en que el humorismo se erige en preocupación colectiva. El *macabrisimo* aparece con el terror que en las gentes medioevales producía el vaticinio — consignado en el *Eclesiastés* — de que en el año 1000 sonarían las trompetas del Juicio Final. El recrudescimiento de las guerras y de la lepra, por otra parte, venía a certificar la proximidad del fin del mundo, pues los textos bíblicos anticipan que el definitivo cataclismo será precedido por pestes y por calamidades bélicas. Entonces — en aquella atmósfera de tragedia — se produce un periodo de locura compensadora y se realiza el más formidable fenómeno de humorismo popular. El arte del grabado le sirve de vehículo expresivo. Los primeros temas son las *danzas macabras* y las procesiones de esqueletos de reyes y mendigos. Todavía — después de varios

siglos — nos emociona intensamente el humorismo salvaje de Holbein, el último y el más profundo cultor de aquel arte.

La novela picaresca española — que tanta influencia ha ejercido sobre los humoristas rusos — no nace de inquietudes religiosas como el macabrisimo, sino de intensas inquietudes políticas y económicas. Desangrada Castilla en la penosa aventura ultramarina y en visperas de volcarse sus tesoros americanos en las voraces arcas de los mercachifles venecianos, la sociedad española vé avvicinarse la decadencia y la descomposición. Pueblo de soldados y de aventureros, inepto para la servidumbre del arado, el castellano adopta las fulleras mañas del tibur que arriesga sus últimas monedas. Además, debido a los leoninos privilegios de los mayorazgos, los segundones desheredados — educados para la guerra más que para la vida — tuvieron que bigardear para mantener sus necesidades de decoro hidalgo. Se crea un estado social de desconfianza, de cazurrería, de simulación, en que — al decir de un amigo mio — cada español gasta dos millones de pesetas en ingenio para agenciarse dos pesetas en calderilla. Y la novela picaresca asoma, con decisiones de moraleja jesuítica, en la literatura española.

Con audaz despreocupación, casi me atrevería a decir que nuestra época se viene gestando algo que podríamos llamar: *una conciencia colectiva de humorismo*. Creó que en este indeciso instante histórico, ante nuestra indiferencia, está a punto de reiterarse el mismo fenómeno popular que — bajo las dos formas que más arriba dibujamos — se manifestó, primero, en la Edad Media y, después, en la España de Orozco, de Villarroel, de Quevedo y de Mateo Alemán. Como en aquel tormentoso momento, hoy también presentimos los ocultos amagos de un nuevo y distinto *miliario*. La guerra mundial ha traído, con su disloque vital y económico, una completa subversión de valores morales. Desde el día siguiente al armisticio, el mundo se ha entregado a una furiosa conquista de placeres y de olvidos. Estos siete años últimos han levantado siete siglos entre los millones de muertos en la guerra y nuestro embotado recuerdo. No hay tiempo para pensar en ellos. Vamos desenfrenadamente hacia una liberación o hacia una catástrofe.

La revolución rusa y esa fe casi religiosa de los hombres que la organizaron y de los hombres que la impusieron, es el último esfuerzo de la humanidad por restablecer un nuevo fetichismo: el de la justicia económica. (En el *miliario*, el fetichismo era el de la *justicia divina*). Las epidemias que la gue-

rra ha originado ayudan a reconstruir el hecho medioeval. Como en toda decadencia, nuevamente se repite el amor a la pedagogía (recuérdese los filóporte (recuérdese la pasión deportiva y circense de los romanos de la decadencia). Y, por último, el ansia de goce y de olvido, que se exterioriza en un despego instintivo por la tierra, por la Naturaleza; en el predominio de la ciudad sobre el campo; en la popularización del lujo y del vicio: Esa suma de inquietudes necesita fatalmente su compensación: *una conciencia colectiva de humorismo*. El primer síntoma fué el *dadaísmo*, la más desinteresada actitud humorística que se haya adoptado en estos días. Y al decir *dadaísmo* me refiero casi exclusivamente a Tristán Tzará y a Francis Picabia, ya que los demás corifeos, bajo el nombre de *suprrealismo*, pretenden razonar y codificar lo que en un principio fué nihilismo intuitivo y espontáneo. La desgracia es que se haya querido explicar el *dadaísmo* y que se le haya incluido seriamente hasta en los manuales de historia literaria. *Dadá* no fué nada. *Dadá* fué un estupefaciente más, para olvidar. *Dadá* fué la primera cristalización de una *conciencia colectiva de humorismo*, que irá cobrando nuevas formas, seguramente.

Ya sé que toda esa farrogosa argumentación que he intentado, para despertar, en el lector, la sospecha de que acaso sea el *dadaísmo* una resultante humorística y unánime de la edad en que vivimos, es de cuño netamente spengleriano. ¡Cómo acierta Spengler, sin embargo!

Observo, después de esta digresión de dos páginas, que se ha descarriado mi intención. A pesar de ello he creído dar a entender que el verdadero humorismo nace de íntimos desequilibrios religiosos, económicos o morales de una época. Y que el humorismo de Ega de Queiroz — como arquetipo del que se cultivó en Francia en el siglo anterior, con Anatole France a la cabeza — era falso, desde el momento que obedecía a una premeditada e interesada manera intelectual y no a una disposición anímica espontánea o a un reclamo del pueblo.

Eduardo Wilde a mi entender

NUESTRA historia literaria ha sido parca en humoristas por el simple hecho de que nuestra historia nacional como pueblo es muy corta todavía. Solo

las naciones viejas, zarandeadas por la vida, tienen humoristas. El humorismo es producto de largas experiencias de dolor y únicamente los hombres provecos las conocen. Humorismo hay en la sonrisa dolorosamente benévola de un anciano, pero no en la risa eufórica de un niño. Bajo cualquier expresión humorística siempre creí oír una confesión de impotencia o de debilidad o de arrepentimiento.

Nosotros estamos atravesando todavía un ciclo que en Europa ya se ha cerrado: el ciclo de la formación de una cultura. El humorismo no se manifiesta, casi nunca, en los periodos de cultura sino en los de civilización. Y la cultura es la juventud de una sociedad, así como la civilización es su vejez. Hay, pues, una razón biológica que nos impide expresar un humorismo genuinamente nuestro, un humorismo autóctono.

Hasta ahora solo conozco dos verdaderos humoristas argentinos: Arturo Cancela y Macedonio Fernández. Al decir Arturo Cancela me constriñó a su relato *Una semana de holgorio*, donde este escritor ha sabido dar realidad artística al estado de humorismo popular que sucedió a un conato revolucionario de Buenos Aires. Su éxito inmediato es una prueba suficiente de la habilidad del literato al conseguir apresar lo que estaba en la conciencia de toda la ciudad. Y en humorismo — como en ningún género artístico — el éxito popular nunca fué menoscabo sino ratificación de su eficacia. Macedonio Fernández — menos conocido de lo que se debiera — es humorista por disposición espiritual. Solo conozco una vocación parecida a la suya: la del autor de *Los sueños*. Como Quevedo, Macedonio Fernández no deforma la realidad — la más elemental triquiñuela humorística — sino que se construye una realidad a su gusto y desenvuelve sus recursos de acuerdo a ella. Es conceptista — no culterano ¡eh! — por necesidad expresiva y por deber de lealtad a su tortuosa visión. Analizando cualesquiera de sus escritos, se presencia inmediatamente una revulsión de los conceptos de tiempo y espacio, como ante las quevedianas *Zahurdas de Plutón*. La perspectiva ha sido violentada y los juegos dialécticos que origina dicha circunstancia son los que determinan su sustancioso hecho humorístico. Su novela *El reciénvenido* — a no ser que Macedonio Fernández, por exceso de humorismo, no se avenga a publicarla — constituirá el primer intento de humorismo intuitivo de que se tenga memoria en nuestra literatura.

He apuntado los nombres de dos humoristas argentinos: Cancela y Ma-

cedonio. Aquél ha realizado su obra por imperativo popular y éste por disposición espiritual: las dos únicas formas de humorismo que aceptó, como anteriormente he declarado.

Eduardo Wilde — ya era hora de empezar a decir algo a su respecto — es otra cosa. Más que un legítimo espectáculo de humorismo, su obra nos ofrece una lección de felicidad eufórica y pueril. Como toda la labor de los hombres que colaboraron en nuestra organización nacional, la de Eduardo Wilde se resiente de dolencias de improvisación. Acaso nos sea simpática por este mismo defecto. No es la suya una obra de profesional. Es una bella obra de amoroso.

Médico y político, absorbido por preocupaciones inherentes a su carrera y a su posición, Eduardo Wilde tuvo voluntad, tiempo y cariño para escribir "Prometeo y Cia", uno de los libros más prietos y más maduros de que podemos enorgullecernos justamente. Me asombra, francamente, esa época de nuestra vida nacional en que, no obstante la hostilidad del ambiente y la necesidad de sus esfuerzos y de su atención hacia problemas vitales y urgentes, casi incompatibles con el ejercicio de las letras, hombres como Sarmiento, como Mitre, como Mansilla y como Wilde poseyeran ánimo y humor suficientes para dedicarse a la pura especulación literaria.

El humorismo de Eduardo Wilde me trae armoniosas y jocundas reminiscencias rabelesianas. Emanan de su prosa un saludable calor de humanidad. Su repertorio ideológico y sentimental está nutrido de realidades optimistas y noblemente aleccionadoras. Y no es que Wilde se haya propuesto desarrollar con su trabajo artístico, un sentencioso programa moralizador. Si hay algún humorismo específicamente desinteresado es el de nuestro escritor.

¿Por qué Wilde me recuerda a Rabelais? Porque el humorismo de Rabelais es el de una cultura en formación, el de una nación en actitud idílica ante el milagro de la vida y del paisaje. Si hubiera alguna época análoga en nuestra historia, sería la que siguió a la unificación nacional, cuando las afluencias inmigratorias y los problemas obreros que ellas plantearon no habían sacudido todavía el sueño tranquilo de la sociedad criolla. El periodo rabelesiano de la cultura francesa respondió — en distinto escenario y con distinta escenografía — a un fenómeno parecido. Rabelais no fué más que su intérprete, aprovechando para ello la rica tradición que algunos rapsodas galos habían ido acumulando, y que consistía en fabulaciones populares y en poemas orgiásticos.

Muchos de estos poemas están concebidos en disposición ideográfica, semejante a la que informa los *Caligramas* de Guillermo Apollinaire. Algunos troveros galos, que cantaban rudimentariamente los placeres del amor y del vino, imprimían a sus versos forma de tonel. (Este hecho — como también el de que ciertos líricos franciscanos del siglo XII dibujaran sus poemas en forma de ojiva o de cruz — demostrará a algunos poetas modernos que aún hacen caligramas, con pueriles pretensiones de audacia, lo anacrónico y vulgar de su preocupación).

El humorismo de Eduardo Wilde — de ley genuinamente nórdica — es afectivo y retozón. No es secreción de recónditas taras espirituales, — sino de una simpatía humana hacia las cosas y de una facultad de dominio y de triunfo sobre ellas. Preocupaciones de amante más que de crítico. Este respeto de Wilde por lo consumado y la inexistencia del elemento pasional — tomado este último vocablo en su acepción egoísta, no en su acepción general — denotan su sólida calidad intelectual. Hoy, al menos, las virtudes fundamentales a que aspira todo intelectual son las de respeto e imparcialidad por los hechos. Estos son fenómenos y, como tales, obedecen a una fatalidad causal, que hay que estudiar serenamente y eludiendo toda pasión banderiza y todo partidismo apriorístico. Para estimar una perspectiva es mejor excluirse de ella, mirarla desde planos ajenos a ella. Los románticos no comprendieron la bondad de este postulado y por eso intervenían sentimentalmente hasta en los problemas cuyo análisis exige mayor intensidad de raciocinio y mayor abandono de prejuicios sentimentales.

Cada vez estamos más cerca de Wilde, porque nunca como ahora se ha comprendido con tanta simpatía la resignación cariñosa ante las cosas y la aceptación inteligente de la vida. Por eso y, acaso por otros aspectos de su espíritu — que en seguida trataremos de destacar — Eduardo Wilde es un escritor actual, fácilmente conformable a la sensibilidad de los hombres de la nueva generación argentina.

Prometeo & Cia.

HACE poco tiempo, desde las columnas de "La Nación", un novelista crítico — refiriéndose a algunos jóvenes escritores argentinos — el afán de exhumar algunos principios retóricos de la literatura española del siglo

de Oro, aconsejando su repudio y reclamando la implantación del estilo directo. Aquí empieza nuestra cardinal oposición a dicho novelista y a los escritores de su credo.

Cuando las nuevas estéticas predicán la indirección verbal obedecen a una voluntad renovadora que está en la conciencia de cualquier hombre moderno, voluntad renovadora que — en el caso que ahora nos interesa — debe ejercitarse sobre el instrumento expresivo, sobre el idioma. Después de un trabajo secular, las palabras han ido perdiendo su primitiva significación conceptual para adquirir vagos y desdibujados contornos abstractos. Los menesteres inferiores a que se ven sometidas, les empañan su sagrado prestigio: Entonces se crea, como contrapeso, lo que se ha dado en llamar: un *lenguaje poético*. En la poesía española, Juan de Mena fué el primer fundador de esta especie de desagravio al lenguaje, mancillado por los trovadores populares.

Un factor de renovación idiomática es la metáfora, elemental herramienta para conseguir la indirección expresiva. La metáfora conmueve — al lesionar la secreta vivencia de las palabras — la soterraña raíz del idioma. La metáfora — con su enérgico dinamismo — desentumece las articulaciones tradicionalmente envaradas de los vocablos y les restituye su perdida movilidad. Y el concepto pristino de ellos se levanta, como un Lázaro resurrecto. Frente a la necesidad actual de expresar nuestro inédito sentimiento de la realidad circundante, la metáfora vuelve a exigir un lugar culminante entre los recursos de interpretación literaria.

Eduardo Wilde, en nuestro país, fué de los primeros en comprender esta necesidad. Una preocupación metafórica ocupa toda su obra. Yo creo que *Prometeo y Cia.* es uno de los más bellos almárgos de metáforas que hay en la literatura argentina. Tanto es así, que, en Eduardo Wilde, las condiciones del escritor son muy superiores a las del humorista. Los relatos: *La primera noche de cementerio* — tan bien trabado en la concepción como en la realización —, *Medicina operatoria*, *Pablo y Virginia* — donde se ridiculiza magistralmente el célebre folletín romántico, — *Triste existencia*, etc., prueban tal aseveración.

El autor de *Prometeo y Cia.*, repito, es un escritor actual, como todos los escritores personales, como lo son Quevedo y Góngora en España, como lo es Ronsard en Francia, como lo es Petrarca en Italia, siempre guardando las oportunas distancias, y por no citar sino unos cuantos nombres al azar.

La estimación de la nueva generación por Eduardo Wilde se debe a una

coincidencia de espíritu y de propósitos estéticos. Los jóvenes artistas, como él, tienen una visión optimista de la vida y un desinterés de amantes más que de apóstoles. Y, técnicamente, también. Amor al símbolo, a la metáfora, al prestigio verbal, a la expresión directa.

Disculpa Hipócrita

TERMINO esta exégesis convencido de sus defectos de improvisación periodística, de su confusión y de sus aburridoras proporciones.

Quien haya sobrevivido a su lectura, sospeche — si mis argumentos no atinaran a demostrarle la bondad literaria de Eduardo Wilde — que, a lo mejor, el humorista soy yo.

FRANCISCO LUIS BERNARDEZ

Oswald Spengler y la nueva generación

OSWALD Spengler, puede ser considerado desde cierto punto de vista, como el Spencer del siglo XX. La misma superficialidad indisciplinada que le hace abarcar en manera sumaria todos los problemas de la cultura, sin penetrarlos. La misma absoluta carencia de sobriedad mental, de continencia selectiva; ayudada por una innegable potencia sistematizadora, que les permite reducir, con la mayor buena fe, la heterogeneidad de la cultura, a dos o tres grandes síntesis mentales. Especialmente es fácil reconocer a Spengler, ese don especial que poseía Spencer en sumo grado y que labró su *fama universal*, de reducir los grandes problemas, lógicos, del espíritu a una expresión intuitiva: las concepciones más elevadas del pensamiento se mediocrizaban en la mente de Spencer, que carecía de un sentimiento profundo de la tradición filosófica. Desde este punto de vista hay que confesar que Spengler le es decididamente inferior; pero en cambio posee todas las condiciones que hacen de un filósofo un pensador popular. Al ideólogo alemán del siglo XX, como al inglés del XIX, les falta básicamente, íntima tensión emocional hacia las fuertes abstracciones del pensamiento puro. En esto estriba el secreto de su fácil popularidad. Para la masa seudoculta de hoy no hay más filosofía posible que la de Spengler, como hace cincuenta años no había más filósofo que mereciera el nombre de tal, que su similar Spencer; seguramente porque era su filosofía la única posible para su contextura mental. Si pudiéramos comparar a Spencer con Voltaire, por la cantidad de su pensamiento en el sentido de la superficialidad; Spengler vendría a ser, por su superficialidad en la dimensión de la profundidad, más certeramente, el Víctor Hugo de la filosofía. Los pri-

meros aquilatan francamente la sensación de moverse en la superficie de las cosas; los segundos engañan profundidad con intuiciones vagas e imprecisas; presentando fundamental propensión al hinchamiento de valores en sí innegables, pero limitados. De Víctor Hugo, tiene Spengler, a más de una misma ingenua pretensión profética, una interior similitud de estilo ideológico: el pensamiento por antítesis, que es, valga el paradojismo aparente, la verdadera dialéctica de la intuición. Spengler puede ser considerado así, como el último de los grandes románticos de la filosofía, con mayor exactitud que cualquiera de los que se ha dado en llamar románticos de gran estilo: pues de éstos únicamente Schelling, puede estimarse íntegramente como tal; Fichte sustenta una ideología que nos atrevemos a calificar de ampliamente pragmática; y Hegel, representa, sin disputa, la avanzada más poderosa del racionalismo greigo hasta el centro mismo de la nebulosa germana. Por otra parte, el solo hecho de que la única filosofía capaz de desplazar a Spencer de nuestro ambiente espiritual haya sido el relativismo spenglereano, nos pone inmediatamente en guardia; revela por lo menos una identidad de altura ideológica, que no dice nada en su favor. Filosofía de grandes masas y para las grandes masas. Así como hay aún, anquilosado profesores de filosofía que lamentan la "irrespetuosidad de las nuevas generaciones que anhelan quitar el cetro de la filosofía de la tumba de Spencer"; la pereza mental que caracteriza nuestra tradición, ha de encontrar en la obra spenglereana, la nueva *summa* ideológica que los libre de todo esfuerzo creador profundo; suministrándole el planteamiento y resolución de problemas espirituales... por desgracia, abstractos en absoluto, por su lejanía a nuestra sensibilidad, de toda vida immanente. Nuestra cultura no ha hecho así más que sustituir la vieja visión utilitarista de las filosofías inglesas, por la perspectiva romántica del germanismo; pero no ha sabido aún, a pesar de todos los contenidos fundamentales que la determinan, encontrar su verdadero centro de gravedad dentro de la sólida y clara corriente del racionalismo greco-latino.

La obra de Spengler, marca por otra parte, mal de su grado, el momento en que la mentalidad alemana, busca renovar sus contenidos interiores en el utilitarismo inglés; como la cultura latina buscara en los románticos, mediante una insuflación de la mística fáustica, exaltar lo más hondo de sus contenidos vitales. Pero el practicismo sajón representa un estado espiritual negativo, que nosotros estamos superando recién, a duras penas; superación que

define especialmente la actitud antagónica de la nueva sensibilidad frente al positivismo estrecho que arraigó en tradición la, para nuestra alta cultura, bien aciaga generación del 82. Nada entonces menos apropiado a nuestro momento espiritual, que el momento evolutivo de la cultura europea, tal como se desprende de la interpretación más o menos arbitraria que de ella hace Spengler. En realidad todo el *ideal práctico futuro* de la filosofía spengleriana, se acuerda a maravilla, a la realidad recientemente pasada del positivismo del ochocientos y del activismo yanqui. Esto revela, a la par que la absurdidad de toda pretensión profética, que desmienten los hechos, una paradójica pobreza imaginativa en este *genial filósofo de imaginación*.

Aun hoy, voces autorizadas, postulan toda posibilidad filosófica original entre nosotros, "solo según los contenidos vivientes del positivismo que constituyen nuestra tradición" (1). Nada más diametralmente opuesto al verdadero sentir de la nueva mentalidad. No como supeditación, ni aun como superación, sino como contraposición fundamental al positivismo, ha definido ésta, desde el primer momento su actitud frente al problema de la cultura. El positivismo, y especialmente en su interpretación argentina, no siendo forma imperfecta de filosofía, sino *negación de sus valores esenciales*, rehuye toda superación fecundadora. Una filosofía debe ser expresión de inquietudes y exigencias espirituales, no de exigencias prácticas, políticas o sociales. Entre nosotros ha sido así: técnica social, economía o declamación demagógica, nunca verdadera filosofía. Evidenciando el error básico de los que la sustentan como emanación inmediata del vivir pragmático, que es la forma inferior de la vida. Antes al contrario, creemos que esta sujeción a factores infraespirituales, es lo que ha hecho imposible, hasta ahora, toda floración ideológica elevada en nuestro medio; y que toda creación filosófica verdadera, entrañaría un repudio a la orientación tan endeblemente creadora, carente de todo vuelo especulativo, de nuestra filosofía tradicional. Esta nueva filosofía espiritualista, no podrá, es cierto, "arraigar en el sentimiento nacional", tan profundamente sacudido por fines prácticos; pero ninguna filosofía, siendo elevación mental, abstracción selectiva, y más aún básicamente superación al vivir espontáneo, arraiga nunca en ningún sentimiento nacional; es sólo una minoría, una *élite* la que la vive y hace suya. Siendo la filosofía fruto de selección, de altiplanicie ideológi-

(1) Alejandro Korn: Nuevas bases. Rev. Valoraciones, No. 7.

ca, solo espíritus aristocrátizados en las más duras disciplinas mentales logran alcanzar sus altitudes.

Por primera vez se perfila en nuestra historia espiritual una generación con suficiente intensidad de vida interior como para sentirse determinada hacia un ideal de cultura desinteresada; insinuándose los primeros atisbos de un pensamiento metafísico y religioso original. Y una gran inquietud creadora, una voluntad exaltada, que buscan concretarse en la expresión íntima, aparecen en el campo de nuestra cultura. De aquí el sentimiento de discontinuidad violenta que define su actitud inicial con respecto a las generaciones que le precedieron, y el ritmo un poco anárquico de su iniciación. Pero entretanto ella sabe que lo esencial es desarrollar su yo íntimo y profundo, enriqueciendo los contenidos potenciales de su sensibilidad; y el heroísmo inicial de las grandes actitudes se sustituye paulatinamente por el heroísmo de las grandes disciplinas.

Cada grupo humano, cada generación histórica, reconoce, en efecto, una constante de instintos y emociones espirituales que realizar; lo que define entonces su personalidad, es más bien la *ascesis* disciplinaria a que sujeta su realización. El problema de la originalidad, perdiendo su matiz superficial, deviene un problema de carácter preferentemente ético. Bucear la norma profunda, la idea immanente, la disciplina creadora, que dinamice hasta los más oscuros resortes de nuestra sensibilidad, he aquí, creemos, el problema del estilo, y el problema a la vez, de toda expresión y de toda realización. La frase con que Buffón interpretara tan maravillosamente la sensibilidad del romanticismo, exige aquí una salvedad que la modifica fundamentalmente: "el estilo es el hombre", *entiéndase como expresión de su yo espontáneo; pero* hemos llegado a un estado de espíritu en que el imperativo categórico de la nueva sensibilidad pudiera concretarse en este aforismo antagónico: *el estilo es la disciplina del hombre.*

Nada se impone entonces, con mayor apremio, a la vitalidad de nuestra naciente cultura, como una fundamental recompenetración de los dinamismos creadores de la nueva sensibilidad en los dinamismos latentes de la tradición latina. Tensión aguda hacia un clasicismo apasionado y múltiple, que comienza a definir, dentro de América, la sensibilidad argentina, en oposición a la profusa vacuidad característica del tropicalismo sensiblero. Por eso quisiéramos lanzar al

fondo mismo de la nueva generación este problema capital: ¿Cuáles son las condiciones en que se da toda cultura superior?

El espectáculo del Renacimiento, que llena el momento juvenil de Europa, con la vitalidad exuberante de su profunda sensibilidad panteísta, de genial resonancia estética, y su tradición helénica; define maravillosamente nuestra posición frente al problema de la cultura. El proceso evolutivo y la jerarquía de los valores espirituales europeos cambian fundamentalmente con el punto de vista geográfico desde el que se los considere. La moda, o la presión predominante, en estos últimos tiempos, de la ideología teutónica, tienden a darnos una aquilatación esencialmente septentrional de la cultura. Es problema fundamental para las nuevas generaciones, que anhelan, la integral realización de sus contenidos potenciales, el de una violenta reencauzación de su sensibilidad superior dentro del núcleo más importante de su tradición racial. La inquietud fáustica hacia lo infinito, es quizás, más que genéricamente característica de la mentalidad europea, específica del alma germana; a la que se opone diametralmente la serena exaltación intelectualista de la sensibilidad greco-latina. La obra de Spengler, no solo, no es entonces, como pretende, una interpretación *objetiva* de la realidad histórica; sino que ni siquiera responde a una perspectiva *ampliamente europea* de la misma. La sensibilidad mediterránea pudiendo atesorarse más bien, como una inclinación fundamental hacia un hondo *racionalismo arraigado en la vida.*

Pero el Renacimiento puede definirse como una *avidez integral del espíritu.* Y es como realización de aptitudes integrales que la nueva sensibilidad se plantea hoy el problema de la cultura. Vivir es pensar, tanto como actuar y como sentir; siendo el pensamiento la forma más profunda y real de la vida. De aquí que debemos repudiar la discordancia forzada que el romanticismo ha pretendido cavar en la esencia de lo biológico, hasta dar al término *vida*, todo el profundo contenido racional que encierra. Las épocas de mayor vitalidad inconsciente son también aquella en que los frutos del espíritu maduran con mayor espontaneidad y riqueza. Una voracidad interior de acciones y sensaciones nuevas, se acompaña siempre de una más grande aptitud de abstracción y generalización que las profundicen y amplifiquen. La idea, considerada en su realidad más sustancial, es el fin último de la vida. Y toda corriente espiritual, una síntesis dinámica de la vida y la idea. Esto define la posición militante de la nueva generación frente al problema de la cultura. Su rica poten-

cia vital al exaltarse en la impetuosidad de sus entusiasmos íntimos, comprende que todo entusiasmo, toda exaltación ciega, amenaza permanecer estéril sin la disciplina que lo encauce y dinamice; como una disciplina profunda basta por sí sola a despertar latentes energías. Disciplinar entonces la aptitud virtual, la fuerza creadora, la exaltación ansiosa; organizar la heterogénea informalidad de sus íntimas impulsiones espirituales, según normas intrínsecas que las vitalicen sin mutilarlas; he aquí la tarea preliminar a la *nueva sensibilidad*. Una enorme fuerza de expansión se debate en la profundidad de sus contenidos cósmicos. De ahí la necesidad, ya propiciada, de una etapa deportiva de la vida profunda, de gimnasia mental, de esa íntima austeridad ascética y disciplinaria, única capaz de crear la atmósfera espiritual propicia al genio, que es ya una imploración de nuestro ambiente; como el ascetismo religioso crea con su voluntad ahincada, esa rala atmósfera de exaltación vital que es propicia a los Dioses.

M. A. V.

Leopoldo Lugones, Romancero

MUY casi nadie, muy frangollón, muy ripioso, se nos evidencia don Leopoldo Lugones en este libro, pero eso último es lo de menos. Que el verso esté bien o mal hecho ¿qué importa? Los mejores sonetos castellanos que me han desvelado el fervor, los que mis labios han llevado en la soledad (el de Enrique Banchs al espejo, el *retorno fugas* de Juan Ramón Jiménez, y ese dolorosísimo de Lope, sobre Jesucristo que se pasa las noches del invierno esperándolo en vano) también sufren de ripios. Los parnasianos (malos carpinteadores y joyeros, metidos a poetas) hablan de sonetos perfectos, pero yo no los he visto en ningún lugar. Además ¿qué es eso de perfección? Un redondel es forma perfecta y al ratito de mirarlo, ya nos aburre. Puede aseverarse también que con el sistema de Lugones son fatales los ripios. Si un poeta rima en *ía* o en *aba*, hay centenares de palabras que se le ofrecen para rematar una estrofa y el ripio es ripio vergonzante. En cambio, si rima en *ul* como Lugones, tiene que azular algo en seguida para disponer de un azul o armar un viaje para que le dejen llevar baúl u otras indignidades. Asimismo, el que rima en *arde* contrae esta ridícula obligación: *Yo no sé lo que les diré, pero me comprometo a pensar un rato en el brasero* (arde) *y otro en las cinco y media* (tarde) *y otro en alguna compadrada* (alarde) *y otro en un flojo-nazo* (cobarde). Así lo presintieron los clásicos, y si alguna vez rimaron *baúl* y *azul* o *calostro* y *rostro*, fué en composiciones en broma, donde esas rimas irri-

sorias caen bien. Lugones lo hace en serio. A ver, amigos ¿qué les parece esta preciosura?

*Ilusión que las alas tiende
En un frágil moño de tul
Y al corazón sensible prende
Su insidioso alfiler azul.*

Esta cuarteta es la última carta de la baraja y es pésima, no solamente por los ripios que sobrelleva, sino por su miseria espiritual, por lo insignificativo de su alma. Esta cuarteta indecisa, pavota y frívola es resumen del *Romancero*. El pecado deste libro está en el no ser: en el ser casi libro en blanco, modestamente espolvoreado de lirios, moños, sedas, rosas y fuentes y otras consecuencias vistosas de la jardinería y la sastrería. De los talleres de corte y confección, mejor dicho. Yo apunté alguna vez que la Rosaleda, con su cisnerío y sus pabellones, era el único verso rubenista que persistía en Buenos Aires; hoy confieso mi error. La tribu de Rubén aun está vivita y coleando como luna nueva en pileta y este *Romancero* es la prueba de ello. Prueba irreparable y penosa.

Lo he leído con buena voluntad y puedo declarar que salvo la primera y la última *kásida* y alguno de los *lieder*, nada hay en él que no sea reedición de las equivocaciones inmemoriales de la Poesía, de esas rendijas por donde se le trasluce la muerte. Las cosas más sencillas y claras no las entiende y al mismo sol tiene que orificarlo y cambia en perlas el trinar de los pájaros y dice de una pobre rana nochera que es *una tecla de cristal del piano de la luna*. Me alegran las metáforas que ennoblecen, pero no éstas que todo lo rebajan a cachivache.

El *Romancero* es muy de su autor. Don Leopoldo se ha pasado los libros entregado a ejercicios de ventriloquía y puede afirmarse que ninguna tarea intelectual le es extraña, salvo la de inventar (no hay una idea que sea de él; no hay un solo paisaje en el universo que por derecho de conquista sea suyo. No ha mirado ninguna cosa con ojos de eternidad). Hoy, ya bien arrimado a la gloria y ya en descanso del tesonero ejercicio de ser un genio permanente, ha querido hablar con voz propia y se la hemos escuchado en el *Romancero* y nos ha dicho su nadería. ¡Qué vergüenza para sus fieles, qué humillación!

JORGE LUIS BORGES

El nacionalismo en la pintura Argentina

La obra de Jorge Bermudez

LO más peculiar de las creaciones gauchescas o de las cosas que los gauchos asimilan, se basa en una maravillosa facultad receptiva para fijar en la memoria los matices menos accesibles de su visión. Así, con lo negativo espiritual que entraña, se explica una comprensión reducida a las formas mismas, que nos da el origen de ese carácter sensual: fundamento de las observaciones y la ciencia suyas y fuente nutriz de todo su arte.

Si, por otro lado, una tradición nuestra hubiera contemplado como modelo creador la belleza más grande y más llena de sugerencias en su ambiente, sin duda las tallas de indios o de gauchos mostrarían hoy su juventud triunfante; y así un íntimo lazo de principios vincularía la obra del artista con las creaciones populares: en una misma predilección formal alimentariase a la par el arte anónimo, más humilde, viviente con los tipos mismos, y la labor culta, refinada por las ideas. Recordando la escultura, una de las primeras expresiones estéticas del hombre, he contemplado frecuentemente en los ranchos de nuestra tierra, figuras tan armoniosas como las estampas de donceles griegos. Su gracia efébrica, triunfante en los divinos mármoles, señorea en muchos cuerpos juveniles y, para mayor correspondencia, esa hermosura es casi siempre masculina, igual que en la familia helénica. Sobre su natural belleza, despojada de toda ficción, parece que la vecindad multicolor de las serranías o la infinita, de la pampa, hubiesen detenido su serenidad en esos rostros, serenidad que recubre matices tan diferentes y fugitivos como la cambiante policromía de los crepúsculos en las llanuras o los valles. Y esta quietud física de la naturaleza al reflejarse en ellos amengua tanto las asperezas de su rusticidad que, en co-

nociéndolos, no se extraña la ágil gracia de sus bailes ni el tono melancólico — único rasgo espiritual de carácter — que domina en su poesía. Porque en estos hombres en los cuales es total el dominio de los sentidos, en los cuales las ideas del amor y de la muerte desvanecen su espiritualidad bajo el goce pasajero y la indiferencia, hay, sin embargo, un sentimiento puro que es el alma de una mayoría de canciones: una tristeza taimada y honda de la cual surge aquella melancolía y que acaso se explique por su atavismo indígena y la influencia del ambiente.

Pocos artistas nuestros han recogido esa psicología de los tipos campesinos; algunos prefirieron adoptar posiciones más o menos originales para disimular su desconocimiento del motivo o su inhabilidad técnica. El nacionalismo está mucho menos en el asunto en sí, mero título a veces de una obra, que en la interpretación bien honda de caracteres locales con una manera propia. ¿Cuántos pintores podrían seguir creyéndose argentinos si se pusieran a tratar asuntos desvinculados a nuestra tierra? Su arraigo localista es tan endeble que ese número sería muy exiguo. Y aquí la razón de toda arbitrariedad está más en un desmedido culto por la moda que en el vigor independiente del talento. En literatura, por ejemplo, sin haber existido un clasicismo puro, arraigado, vino después un débil romanticismo y ahora entre los impresionistas, algunos invocan una tradición guachesca, tan desconocida que muchos creen haberla descubierto. Porque junto con esas distintas escuelas el sentimiento estético de patria, considerado bajo una faz estudiosa y comprensiva, no asomó nunca. Se dejaba agostarse en su fuente, por su renovación continua, el venero de tradiciones, de poesías, de danzas y de músicas, mientras se declamaba sobre ello; hoy la labor es más ardua que como pudo serlo antes: es menester no sólo ya recoger las versiones sino trabajar para tratar de reconstruirlas acercándolas a su pureza primitiva y trabajar con materiales bastardeados para formar una colección orgánica. Esta tarea ingrata no es seguida, precisamente, por muchos de aquellos que hoy pregonan nacionalismos, y de ahí proviene la oposición íntima que se alza entre su obra y lo que desean fijar.

Es necesario sentir el carácter mismo del personaje y no la ilusión forjada por el propio pensamiento. En la trama sutilísima del espíritu gauchesco muchas causas convierten a formar inclinaciones definidas que la mirada perspicaz descubre bajo la impassibilidad de su naturaleza. Así, podría creérselo indiferente para todo lo que lo rodea, teniendo, en vez, la más delicada afinación

sensorial, modalidad acentuada por aquella negación idealista, y en otro terreno, por esa vida suya, solitaria frente a la naturaleza en la cual aprende a entender las palabras del silencio vinculadas a su pensamiento por un mismo taciturno lazo. Es esa voz, que tiene matices tan distintos porque es el propio corazón que los engendra, la maestra de esos hombres. Viviendo en la contemplación de ese escenario, todo en ellos se torna más sensible por la vastedad y la quietud circundantes y hasta diríase que su armonía envuelve los cuerpos en una gracia de proporciones equilibrada con las bellezas de su regazo agreste. De ahí nace aquel apego por los matices de las cosas, carácter que precisamente es fundamental en los cuadros de Bermúdez y por eso ha de ser señalado como un ejemplo de comprensión. Pues, aunque parezca oponerse una modalidad íntima a la representación de atributos puramente superficiales, empero, toda sensación humana imprime en el espíritu su huella más o menos indeleble y esta se refleja en un rostro con traza quizás más honda que la de algo cordial o intelectual.

El placer huyente es la realidad de la vida que señorea, angustiante, en esos hombres enamorados del gozo fugitivo. Y esa amarga linfa discurre en todas las figuras de sus lienzos, dejando sobre el júbilo, dominante a veces en un tema, su humilde pero arraigada inquietud; es la misma angustia de los versos de Lucrecio:

Quoniam medio
de fonte leporum
surgit amari aliquid quod in ipsis floribus angat.

Ahora bien, si pasamos a recordar las características visuales de las estampas, vemos convertir a ellas el color de las matras y ponchos lugareños, el arte de la alfarería indígena con sus dibujos serpentiformes o draconianos y en el paisaje la tonalidad fosca de las serranías catamarqueñas. Por otro lado corren con estas cosas de estirpe nativa los detalles de otra influencia. "La reminiscencia española es en algunos casos bien clara — escribe Rojas (1) — aunque es una reminiscencia de tradiciones étnicas persistente en la realidad de los modelos americanos, y, al interpretarlos, parece natural que el artista haya coin-

(1) *Exposición de Jorge Bermúdez. Catálogo. Prólogo de Ricardo Rojas. Buenos Aires, 1923, pág. 11.*

cidido, con conciencia técnica y por sinceridad personal con la tradición estética de España, tal como ella presenta la interpretación de sus tipos raciales, desde Zurbarán y Velázquez hasta Goya y Zuloaga. Coincidir por semejante armonía de verdad y de belleza no es imitar, sin embargo, sobre todo cuando hay en la obra de Bermúdez tan sostenido acento de amor por sus modelos autóctonos y de fidelidad a su ideal artístico". Señaladas así las dos corrientes que informan a esta obra y los caracteres generales que sustenta, recordemos algunos de esos trabajos que quedarán sin duda como alto esfuerzo de su generación. Hay entre ellos, endebles; otros con una influencia demasiado avasallante de ciertos españoles, pero fijémonos sólo en una serie: la última que aquí expuso, para encontrar sus producciones más vigorosas.

Con ser sus telas las que más se aproximan a una interpretación de sus modelos, es tan arraigado en nuestra tierra el olvido de la pura belleza, que ni en este caso el artista ha querido elegir entre tantos tipos que, sin duda, desfilaran ante su vista, aquellos que encarnan más perfectamente ese equilibrio corporal que sólo en el milagro del hombre puede realizarse. "Quienes solo ponen su atención en la belleza del sexo femenino — escribía Winckelmann — y no se conmueven ante las bellezas del nuestro, no poseen un sentimiento ingénuo y vivaz de la hermosura" (1). Y en las figuras masculinas, sobre todo, se nota la ausencia de una preocupación en tal sentido, junto también a otro detalle que de esto se deriva: Bermúdez ha pintado con tanto empeño y amor las imágenes juveniles como las adultas o seniles. Recuerdo a propósito de esto también al helenista germano, el que solía admirar en marineros o pescadores casi desnudos, en su Italia, un reflejo de hermosura antigua, escribía: "La unidad material que podríamos llamar lineal inclínase más a representar esa edad del hombre, en la cual parece que tuviera su sede la hermosura, es decir, la juventud". Y añadía, hablando de sus líneas encaminadas a una sola gracia formal: "Sin embargo, en su convergencia discurren tan serenamente que pueden semejarse a la superficie del mar en calma, que aunque se mueve de continuo diríase que está sin cesar tranquilo" (2). Pero precisamente este sentido pagano de las obras de arte, no ha llegado con su pristina pureza hasta noso-

(1) *Opere di G. G. Winckelmann. Prima Edizione Italiana Completa, Tomo VI, Prato, MDCCCXXX, 535.*

(2) *Ibid.*, IV, 126-128.

tros. En las estatuas griegas, si el admirador no lo desea, no ve ningún complicado simbolismo: su expresión se mantiene con la victoria de sus formas; es la concluida simplicidad que en siglos posteriores solo se encuentra dentro del renacimiento en muy contadas obras, como la Gioconda de Leonardo. Mas esta exclusión de maneras para fundir en un molde semejantes creaciones, sólo se explica dentro de una cultura encauzada en tal sentido. Así si los cuadros de Bermúdez ostentan un hermosura humana, se debe menos a la preocupación del artífice que al fondo armonioso de la raza misma.

En Catamarca Bermúdez ha recogido sus modelos gauchescos. Pero el localismo nada significa reduciéndolo a ese lugar; si se excluyen los detalles particulares de color o de ambiente: el tipo es el mismo que en las demás provincias, exceptuando los de ciertas modalidades distintas en las pampas bonaerenses y en el litoral correntino. Su comunidad de rasgos y de costumbres no cambia fuera de esto, a menos que penetremos demasiado en las serranías del norte; pues entonces el gaucho ya es reemplazado por el coya, pastor o arriero, que se aleja del tipo clásico, morador de las llanuras exclusivamente, durante largo tiempo. Con aquél declina la robustez física de los paisanos meridionales y por la coca, mascada sin cesar en acullicos, parece anesthesiarse todo rasgo impulsivo.

Veamos ahora, algunos de los cuadros. Sobre un fondo de casas blancas alineadas sobre callejas angulares: panorama asoleado que se dilata hasta la línea de sierras que circundan el valle Catamarqueño; sobre ese fondo, vibrante de luz, dos muchachos se detienen al amparo de una sombra. *Camino del mercado*, el varón, que cabalga sobre el burro, apoya su rostro en la mano y el brazo en la cabezada de la montura, perdiendo su cuerpo tras las árganas que desbordan racimos; la hermana junto a la cabeza reposante del animal, retiene sobre su pecho una gallina con su plumaje encrespado y lustroso. Tras el grupo, en ambos lados, algo de fronda hace converger sobre ese primer plano cierto reparo umbroso, en tanto que detrás álzase ardiente la luz, encendiendo el caserío, los caminos y la plaza bajo macizos de nubes que coronan las montañas. Mientras el rucio descansa, lleno de tranquila mansedumbre, el paisano, algo inclinado hacia delante, mira sin ver y diríase que sueña despreocupado de toda vecindad; la muchacha fija en otro horizonte su idea interior. Pero esa diversidad de posiciones espirituales está vinculada por una misma melancolía y recubierta con una misma expresión de voluptuosa quie-

tud. Se imaginan perfumes de hierbas silvestres, de mentas, de poleos, entre las plantas vecinas y los canastos que desbordan vides y parece discurrir por medio de todas las cosas un estremecimiento de vida apenas ahogado por la paz solariega.

El hombre, en esa tela muestra más patente que la mujer su estirpe americana, aunque ella se ve mejor dibujada. Pero, por sobre la técnica, la emoción del conjunto está resuelta: las figuras tienen una armonía de color y de rasgos que las aleja mucho de las de la primera época donde no hay habilidad en el artista, ni selección, o al menos interpretación de sus modelos. Porque la diferencia entre la serie última y los cuadros anteriores es muy grande, tanto que en presencia de estos pudo negarse la sugestión de una mejora; la realidad fué, sin embargo, otra, pues este conjunto no solo logra hacer olvidar los trabajos endebles, sino afirmar para el porvenir una de las expresiones más altas de un momento.

El *Muchacho de Belén* — hoy en poder de la señorita Victoria Aguirre — es el cuadro más completo de Bermúdez por la intensidad de su vigor emocional y el equilibrio con que está compuesto. En el crepúsculo vespertino el sol cae tras el valle, poniendo matices violáceos y purpúreos en las serranías y en los campos de piedra tachoneados con arbustos. Ante este paisaje, lúminosamente sereno, el muchacho espera, apoyando en sus rodillas el bote figulino que las dos manos retienen, entrelazadas. La estampa proyéctase con tonos más cálidos sobre el fondo claro, pero casi se ignora si esa claridad es luz de una amanecer o de una tarde, aunque pueda afirmarse que es en realidad uno de esos momentos de medias tintas transitorias: hay en el ambiente ese estremecimiento de las esperanzas que en la hora vespertina caen con el día y con la lumbre y también el júbilo de las ilusiones que se levantan con la aurora. El rostro bronceado, bajo las alas anchas del chambergo alzado en la frente hasta dejar ver el cabello tiene la impassibilidad característica, pero su emoción es tan honda que insinúa todo el mundo que puede evocar para quien penetre en en el secreto de los ojos negros, profundos como el horizonte pampeano, de la boca fina, voluptuosa. Momentos de ensueño, de goce o de dolor, aunque transitorios, han dejado su huella en el espejo de esas facciones que la luz espiritual no redime de flaquezas; pero sobre todo se cierce en lo más profundo de la mirada, en el más sutil rasgo fisonómico, el vínculo de la amargura en las desdichas con la pesadumbre dejada por el placer huyente; y esta cien-

cia de la tristeza nutre toda su melancolía. Los músculos de acero en la piel de bronce adivinanse cimbreados bajo el poncho que lo recubre casi por completo; sólo su brazo izquierdo muestra hasta más arriba del codo la camisa blanca. La mano que estrecha el ánfora está tan bien dibujada como el botijo y como cualquier detalle desde el listado rojo del poncho hasta el pañuelo que le asoma por la boca envolviéndole su cuello. Es, en fin, un conjunto armoniosamente completo.

Una tarde, también en Catamarca, veía pasar por una calleja cierto muchacho cabalgando en un burro; era ya a la oración, acaso, volviase para las sierras después de haber bajado con su mercancía hasta la ciudad: en sus alforjas asomaban telas con guardas rojas, finas y violentas, simples y complicadas. Sobre la frente requintaba su chambergo y hasta el pecho abriasele la camisa. Me detuve a mirarlo pasar; de no ser el mismo de Belén se le parecía mucho: como en la tela, los ojos negros soñaban, llegando su mirar hasta la lejanía de sierras; como en la tela, llevaba esa belleza de proporciones, pero más patente aún porque hasta la cintura, ceñida con rastra de cuero, la camisa blanca era todo su vestido en vez del poncho del retrato. Marchaba distraído, inmutable. Al verlo recordé la indicación del Vinci en su *Tratado*, sobre ese acrecentamiento de gracia y de dulzura en los rostros que el contemplaba con el atardecer en sus calles ciudadanas. Y pensé, mientras el paisano se alejaba, cuánto había de él en el cuadro y en este cuanto faltaba o encerraba del muchacho. Porque el caudal sugestivo de una cosa relaciona su fecundidad según la educación mental y espiritual del que la mira. La melancólica placidez dominaba en el hombre y en el trasunto del artista y bajo ese cendal se había puesto en la tela la diversa emoción de instantes sucedáneos y fugaces, fundida en una emoción variada y sola. Y esto encierra el secreto de todo lo que entraña de perdurable al concentrar dentro de su unidad la urdimbre de muchos estados cordiales.

Pero el cuadro hace añorar siempre una belleza formal más alta, a pesar de ser espiritualmente tan perfecto. Es que no se logran borrar de la memoria las imágenes retenidas a lo largo de los senderos provincianos y ellas afirman a menudo que toda su victoria está en esa preeminencia estética. La gracia "sonrisa de la línea, alma de la forma, fisonomía espiritual de la materia" — como la definían los Goncourt — tiene en ellos variadísimos matices que solo puede reflejar quien se incline a observarlas con un intenso amor y una cul-

tura orientada en el estudio de artes determinados, como el griego; por ejemplo, el arte más sensorial en sus formas y a la vez más inmateral en sus expresiones. En la primera época de Bermúdez, nada, precisamente, nos señala el traslado de esa inclinación a su modo de ver; esta serie última de trabajos se muestra, como decía, desvinculada de las anteriores, pudiéndose sólo explicarla por una firme vocación artística y la fuerza influenciadora de los hombres y del ambiente. Porque no es posible olvidar la parte fundamental que tiene sobre una obra el impulso afectivo hacia un lugar o una persona. La simpatía, razonablemente negada por Croce como escuela, tiene en lo particular una fuerza creatriz en las obras de arte: aunque las impresiones de tipos o lugares distintos se fundan en la creación nueva del artifice, determinado recuerdo anima siempre esa labor. Así en el *Muchacho de Belén* hay matices expresivos de varios muchachos o de uno mismo observado en varias ocasiones. Una estampa completa como ella solo allí puede obtenerse, fijando la impresión del fugitivo instante donde, como un fayo, la emoción traspasa la figura. Son esas emociones, contempladas al peregrinar por nuestra tierra, las que suelo evocar junto a un libro, una música o un cuadro nacionalistas. Es una pauta para juzgar; por veces la obra palidece y su debilidad estructural se me torna una evidencia, otras veces siento llegar a ella su convergencia ensamblada en una trama con apariencias nuevas.

Mas, cuánto talento es necesario para recoger esa recóndita armonía de un movimiento, de una actitud o de una idea... Recuerdo que una noche, sentado en el poyo de un rancho bajo el alero, en rueda de peones, un muchacho poníase a narrar consejas, oídas en otras ruedas, a la vera de otros fogones. Eran cuentos de hombres transformados en bestias por ocultos hechizos, de salamancas encontradas en el silencio de las noches, de amores muertos en la desventura, de apariciones increíbles. Su alma supersticiosa envolvía con firme creencia los relatos, y, al contarlos fulguraba con lumbres extrañas su mirada oscura. Muchas veces pudo evocarlos en sus andanzas solitarias y creer en su verdad: ya en la incertidumbre de los crepúsculos cuando en la selva apretada, ignorando lo que viene trás de un recodo del sendero, la fronda parece estremecerse sola o cuando, costeano una quebrada, las penumbras del valle, abajo, fingen quimeras en el abismo; ya en el alba, cuando todas las cosas adquieren la misma transparencia del relente que las cubre... Esa vez era ya tarde, algunos gallos cantaban en la media noche; la rueda se había ido re-

duciendo a un pequeño grupo de paisanos, tomando mate junto al narrador. Pero él había callado y ahora cada uno conversaba con su decir claro, pintoresco. Un muchacho, a mi lado, habíase dormido: poco a poco llegó a quedar con la cabeza echada atrás sobre las jergas. No quise que lo despertaran: la luz de un velón, colocado en la pared, daba precisamente sobre su rostro, inmobilizado en una expresión de perfecta serenidad; los ojos entornados finjan retener en el rostro, aumentando su vigor, la presentida emoción de su mirada. Esa figura yacente era imagen de la noche; inspiraba en su taciturna calma, ensueños y temores, pasiones e inquietudes de la tierra, y había también en ella como reflejo del sensorial arrobamiento nocturno, un acariciante hechizo labrado acaso por la viril juventud o la armonía corpórea. La cabeza reposaba ante el fondo blanco del respaldar; la camisa entreabierta mostraba el desnudo cuello y en él extendíanse las venas latentes con su vida. Así, agitada por el respirar y estremecida por la sangre, señoreaba en ese cuerpo una plácida belleza: se la podía figurar y perseguir bajo el género de colores y el chiripá negro, sujetado a la cintura por plateado tirador y envolviendo sus miembros con elegancia antigua. Pero en él resplandecía algo más que el halago de su gracia sensual: recordando los recientes cantos y relatos el rostro se encendía con su emoción pareciendo transfigurarse por ese mundo de su mitología rústica. El candil ya se iba consumiendo: después de algunos destellos intermitentes comenzó a apagarse y entonces la luna, bastante baja, dibujó bajo el alero sombras de pilares, aclarando hasta la pared. Con esta luz el durmiente nimbóse con un fulgor menos material; todas las asperezas de su fisonomía campesina desaparecían bajo los rasgos resaltantes del perfil purísimo y en el cuerpo las líneas de sus miembros no se lograban ya señalar dentro de la fina, tendida estampa. Así, por fin, se espiritualizaba, triunfante en su mutismo... Y en torno, todo era quietud y la sola voz oída era ese chirriar de grillos en las noches estivales, que llega envuelto con el húmedo perfume de flores silvestres, de yuyos macerados...

Pienso ahora en la sensibilidad sutil que es menester para trasladar, por ejemplo, tal imagen a un lienzo con su palpación variada, indefinible; y comprendo el valor de algunas telas de Bermúdez al encontrar en ellas un eco de esa emoción étnica. Ella trasciende de algunos cuadros suyos y es señal de que el genio de la raza indiana detiene en esas figuras un reflejo de su expresión más íntima y se nota su ascenso hacia ese sentido comparando este último

cuadro con el *Pastorcito*, por ejemplo, cuyo busto se repite en el *Niño del huaco*. En el pastor, de pié con su chifle en una mano y un bote bajo el otro brazo, hay una dulzura acentuadísima, pero al mismo tiempo algo de indeciso en su fisonomía, algo de azoramiento en vez de inquietud. Si se recuerda que es casi un niño, acaso se tenga la causa de tal fluctuante vaguedad: no está en los años en que llegan los sentimientos a definirse; pero, con todo, pudiera creerse en una penetración no realizada de manera tan honda como en el de Belén, que es, revestida con belleza, una síntesis emocional del alma campesina.

JORGE M. FURT

Espantapájaros

ES el más humilde peón de la chacra,
el inofensivo, mudo espantapájaros;
no fuma, no bebe, no juega a la taba,
no molesta a nadie pues ni tiene cama,
sólo él duerme al raso...

Su cuerpo está hecho de una cruz de palo;
el pajizo que usa tiene rota el ala;
en lugar de piernas, de cabeza y manos
le han puesto manojos ressecos de paja.
que tiró por viejo la dueña de casa.

De noche parece que tiene un sudario
mas por las mañanas
se asemeja a un asta
mostrando a los cielos su bandera blanca.

Cuando lo pusieron en medio del campo
presintió su vida triste y solitaria;
quiso hacerse amigo de todos los pájaros;
y a cuantos veía contento llamaba
agitando trémulo su mano de paja...

No tenía padres... no tenía hermanos...
Ni un amigo sólo su tristeza hallaba:
Ni un hombre, ni un árbol, ni un buey, ni un caballo.
Nadie lo quería porque no era nada.

Qué noches más tristes, más hondas, más largas,
las noches de insomnio del espantapájaros!
Silenciosamente salía de la chacra
y bajo los astros
vagaba... vagaba
solo por los campos.

Los amaneceres lo hallaban llorando:
"Oh, qué absurda y cómica era su desgracia:
él era un muñeco, un fantoche trágico,
con cabeza y piernas y manos de paja".

Y a campo traviesa, pisando la helada
se volvía lento, triste, resignado.

El gallo amarillo cuando despertaba
de su gallinero salía muy despacio
y al ver que en la noche se había escapado
el espantapájaros
gritaba alarmando
a todas las gentes que dormían en las casas.

Y el pobre fantoche que estaba aún lejano
al oír el grito traidor de alarma
corría y corría por medio del campo
como corre un rengu, y cuando llegaba
maltrecho, sudando,
se ponía en el centro de la huerta odiada
y como un borracho
volvía a su tarea de agitar las manos,
las manos de paja...

Un día, los pájaros ya no le temieron:
una audaz urraca
se posó un su hombro de palo
y de un picotazo
le "aujereó" la cara...

Y el viento, de lluvia borracho,
un día le pegó en la espalda
tirándolo encima de unas remolachas...

Hoy está muy viejo...—¡La vida llevada!—
Todavía es el mismo fantoche del campo:
no fuma, no bebe, no juega a la taba,
no molesta a nadie pues ni tiene cama,
sólo él duerme al raso.

En la alta noche, furtivo, se escapa
y llorando penas se va, solitario...
Hay quien asegura que lo vió llorando
junto a una cruz blanca...
La cruz de una tumba perdida en el campo.

LUIS FRANCISCO DIEGUEZ

Del libro en prensa ESPANTAPAJAROS - Sociedad de Publicaciones El Inca

Un novelista de la nueva sensibilidad

Louis Aragón: *Anicet ou le panorama*

LA moderna literatura sugiere en general el espectáculo de una sensibilidad en discordancia con su medio. De aquí ese tipo nuevo de escritor para quienes, contrariamente a lo que sucedía a Gautier, el mundo exterior no existe como tal. Louis de Aragón es, desde este punto de vista, uno de los más interesantes escritores franceses de vanguardia. Ninguno como él ha sabido reducir la objetividad de su externo a una gama de percepciones puras, lo más arbitrariamente puras, desadheridas de toda ganga convencional, intelectual o moral; ni utilizado tan hondo en el sentido absoluto de las acciones humanas, despojadas de su reductividad racional, hasta ese grado de clarividencia intuitiva, en que los motivos psicológicos, y aun las mismas excitaciones primarias del medio ambiente, devienen solo el pretexto, más o menos inmediato, pero nunca determinante, en la realización del repertorio limitado de movimientos y actitudes que forman la esencia del *ser*.

La novela habría podido definirse, en efecto, hasta ahora, como la epopeya de los sentimientos burgueses. Todas sus mezquinas pasiones, absurdos cuidados, sus penas, sus alegrías, sus goces, sus dolores, han encontrado en ella una atención y un interés que aparece, para todo espíritu libre, desproporcionado a su importancia. Aragón, reacciona violentamente contra la seriedad pesada con que el novelista ha venido utilizando en las pequeñas intrigas de sus héroes, ahondando en la superficialidad de sus instintos primarios, o en una arbitraria lógica de motivos. De aquí la posición violenta de ironía que caracteriza, más que nada, el contenido de su sensibilidad. Colocado en ese punto

de vista superior en que las acciones y los sentimientos pierden la trascendencia ficticia con que la revisten los intereses humanos, el yo creador deviene para él, la única realidad absoluta, alrededor de la cual gira la fenomenología de lo externo. Este subjetivismo agresivo que lo hermana a interesantes espíritus de la época, encauzándolo a la par dentro de las corrientes más fundamentales de las novísimas estéticas — el dadaísmo y el superrealismo lo aquilatan como a uno de sus más originales representantes — ; y un anárquico racionalismo exaltado, creador, que quisiera hacer de la realidad el teclado viviente de una informe sensibilidad panyoista, y de sus hondas disciplinas interiores: hacen de Louis Aragón, un exponente típico de esa profunda desarmonía de la nueva sensibilidad con su medio, que viene trasminando el sentido total de la realidad; y que ha encontrado, antes que en la filosofía, en la literatura de vanguardia, una primera concreción expresiva, incompleta, pero ya de bien rico contenido especulativo.

La crítica en general no ha sabido revelar aún, todo el hondo contenido, más precisamente, toda la profunda inquietud filosófica que encierran las nuevas doctrinas estéticas. Nunca el problema metafísico de la realidad ha logrado despertar en otro movimiento espiritual alguno, una exaltación semejante. Nunca como ahora la realidad misma se ha presentado más que como un *hecho* como un *problema* básico de la sensibilidad. Toda la novela de Proust, por ejemplo, indudablemente el novelista más representativo de la época, aparece uniformada por esta preocupación constante. Se ha admirado en él la riqueza, minuciosidad y penetración del análisis; su potencia reconstructiva de la realidad, que nos da de ella una visión eternamente renovada; pero sin aquilatar su oculta trascendencia gnoseológica. Proust da, sin embargo, inmediatamente, la impresión de una sensibilidad exuberante que rebasa su medio. Los materiales con que va construyendo su obra, son sólo en una mínima parte, solicitados a su externo. Los datos de la realidad como *elementos primarios de la experiencia*, no tienen para él contenido alguno absoluto. Allí donde la visión común cree haber agotado el análisis, su espíritu insaciable ahinca en ensayar nuevas disociaciones, hasta que la realidad "universal" que lo rodea se sustituye por una realidad nueva, creada subterráneamente, e íntimamente personal. Proust, ama de preferencia, calmar su sed de percepciones en la onda perenne de su espíritu: su análisis no descansa hasta que el dato simple, objetivo de la realidad se ha transformado en un complejo dinamismo espiri-

tual. Su posición frente a las sugerencias del mundo exterior, es, así, la de una *inconformidad espontánea*, que le hace agotar todos los puntos de vista, todas las situaciones, hasta que a fuerza de individualizar en los objetos que lo rodean, termina por disolverlos en sus propias sensaciones. Pero si Proust, cae en el subjetivismo a fuerza de ahondar en la objetividad de las cosas; Aragón se planta inmediatamente en el centro de su yo creador, desde el que maneja su universo fenoménico con la incausalidad más arbitraria. Lo *real* no es en el fondo, para su sensibilidad, otra cosa que una costumbre de la percepción, como el prejuicio es una *costumbre* del razonamiento; y el mismo principio fundamental de "causalidad", una norma especulativa cualquiera, de validez convencional. De aquí que se aplique concienzudamente a disocean las acciones humanas de toda motivación lógica, buscando desentrañar, en cambio, ese "fatalismo oculto, irracional" que las determina. Desmecanizando así básicamente la realidad, que parece ordenarse ahora, según la arbitraria escenografía de los sueños, y de acuerdo a dinanismos subconscientes, cuya reivindicación como realidad sustancial, ha sido una de las conquistas más gráficas en promisiones de las nuevas corrientes literarias.

Juan Epstein divide, en su interesante estudio sobre la "Poésie d'aujourd'hui", el pensamiento en: pensamiento frase y pensamiento asociación, que se equivalen, más o menos exactamente, con la memoria orgánica y la memoria pura de Bergson, y con la conciencia y subconciencia freudiana. La prosa de Aragón, se mueve decididamente según los ritmos intensos del pensamiento asociación. La lógica estricta de razonar superior desaparece en ella para ser suplantada por movimientos profundos de logicidad intuitiva. De aquí su parentesco inmediato con Rimbaud, en quien la presión del subconsciente se hacía sentir con intensidades sísmicas. Crear era, para Rimbaud, aprehender la emoción estética en el momento en que se *conciencializa*, conservando aun su libertad incondicional. En este sentido puede considerarse como el maestro indiscutible del lirismo de vanguardia.

Louis Aragón ha logrado rodear a sus personajes de una atmósfera extraña de irrealidad, que se aquilata bien pronto como la perspectiva lógica de sus acciones; lo que le permite ejecutar con sus héroes los temas más arbitrarios, y, hasta irritantes, para el lector no prevenido favorablemente por el irresistible encanto de su prosa. Prosista admirable, en efecto, como Rimbaud era poeta, por intuición. El supremo hallazgo de la frase bella, de la metáfora

infinita, que de tarde en tarde, compensa al estilista en sus afanes y rebuscas, se da en él con espontaneidad que admira y asiduidad que desconcierta. Un sentimiento natural de la prosa descriptiva: (*Le seuils du coeur*), y un talento originalísimo de narrador: (*La soirée chez Mirabelle*), le hacen sortear las más grandes dificultades técnicas con cierta inconsciencia genial. Aragón procede con su realidad como pudiera proceder un prestidigitador con sus juegos de ingenio; sujetando sus sensaciones, y su realidad no es más que un torrente de sensaciones, a procesos deformadores metódicos, que le permiten extraer de ellas un contenido insospechado, o un sentido psicológico profundo: (*Arthur—leyenda más o menos histórica de la vida espiritual de Arthur Rimbaud*); sometiendo la espontaneidad del mundo exterior a complicados esquemas mentales; deleitándose en los trucos y trasposiciones más audaces, en los que se evidencia un ahincado intento de acimatar en la novela algunas de las interesantes conquistas escenográficas del teatro futurista. Aragón sabe mover el ambiente a medida que su personaje se desplaza; no es, entonces, aquel, una cosa muerta sino la parte complementaria y más eficaz del actor: (*Anicet chez l'homme pauvre; Mirabelle ou le dialogue interrompu*). Su tendencia a evadirse del significado moral y anecdótico de las acciones humanas, para no conservar de ellas otro contenido que el de materia de arte, lo relaciona al cubismo, y en general a la pintura novísima, que anhela despojar el elemento plástico de toda significación que lo rebase, como extraña al arte. Vuelta inesperada hacia un esteticismo puro, que dice mucho en favor de un resurgimiento fundamental del concepto absoluto de la Belleza, y más aún en favor de la nueva sensibilidad que lo propicia. La infiltración del sentimentalismo en el arte, efectuada subterráneamente, al amparo de la penetración paulatina del individualismo germano en las formas clásicas de la cultura, ha venido disociando, día a día, los conceptos primitivamente unánimes de arte y belleza. Lo verdadero con el realismo; lo expresivo, lo característico con el idealismo; el yo anecdótico con el romanticismo — nunca el concepto puro de la belleza en sí — han polarizado sucesivamente los ideales estéticos. Requiere en verdad, toda una tradición de cultura y disciplinas interiores su intimamiento a nuestra sensibilidad; una máxima aptitud de superación espiritual a los sentimientos extraños, que ineludiblemente se le adhieren. Pero cuando una obra de arte: un cuadro, una melodía han logrado darnos, indiferentemente a todo otro contenido, a toda otra asociación de ideas, esa oscura emoción específica que trae

consigno la percepción de la belleza, ha realizado admirablemente todo su contenido potencial. El arte se califica por esos pequeños *atishbos geniales de técnica*, que rebasan la técnica. La perfección sutil de una línea, de un sonido melódico, de un verso, de una estrofa, bastan a dar como la obra más compleja, esa expresión absoluta del arte. La pintura moderna, como la nueva literatura, y en general todo el arte contemporáneo, se uniforman en un mismo ideal absoluto, que se traduce en su inquietud por "ir derecho a lo esencial". Y la plástica pura como el lirismo puro cumplen teóricamente una suprema purificación del arte de todo psicologismo sentimental. La anécdota de Protógenes y Apeles que comenta Apollinaire, es decisiva al respecto; iluminándonos sobre el verdadero sentido cósmico de la belleza que tenían los antiguos. En este sentido deben interpretarse las nuevas corrientes estéticas como una cruzada contra el sensualismo. Aragón pone a prueba toda su exuberante sensibilidad filosófica para evadir su yo creador de todo embotamiento sentimental; esfuerzo de purificación que lo sitúa en el centro mismo de la nueva sensibilidad — antirromántica en su esencia; no sólo en su significado militante de vanguardia, sino aun en el más amplio que determina siempre toda corriente vital poderosa. Por este rebasamiento de la sensibilidad creadora subyacente a las manifestaciones parciales que la definen y concretan, es que resulta también profundamente lógico y verdadero, que el que más admirablemente ha logrado concretar las inquietudes teóricas de la nueva sensibilidad, haya sido un pensador y un poeta que aparece, a primera vista, en contraposición fundamental con ella: Paul Valery, que ha sabido hermanar, en forma definitiva, las hondas impulsiones subconscientes de un yo *bien actual* a las más ricas disciplinas de un clasicismo fervoroso y viviente.

El canto perdido

de P. M. Obligado

PEDRO Miguel Obligado es un poeta de serio y merecido prestigio. Sus tres libros de versos le han conquistado una nombradía poco común, debida, sin duda, a la potencialidad afectiva de sus poemas.

Poeta de delicada sensibilidad, espíritu aristocrático, hondo corazón: eso nos parece Pedro Miguel Obligado. Su posibilidad en la evocación emocional de anécdotas y paisajes, es verdaderamente notable. Por lo demás, sus versos juegan en una íntima armonía espiritual y cantan en un lenguaje de perfecta musicalidad, por más que los temas y la sensibilidad a veces estén fuera de nuestros gustos comunes.

Es indudable que, enfocados sus libros desde un determinado ángulo visual, Obligado es pasible de severas críticas, refiriéndose éstas, naturalmente, a modalidades que están al margen de los valores artísticos. Pero al crítico, hoy, no le interesa ese comentario de menudencias marginales: comprueba el merecido prestigio del poeta, y avanza.

En cuanto al libro que ahora comentamos, puede afirmarse, inicialmente, que confirma el elogioso juicio que el poeta merece. Es más: Pedro Miguel Obligado ha comprendido verdaderamente lo característico del poema en prosa y por eso su libro, nacido de un concepto superior, ofrece particularidades y valores propios, exclusivos, al margen de la obra anterior del poeta.

Opinamos con Obligado que el poema en prosa no es una poesía frustrada,

sino, contrariamente, un tema cuya peculiar modalidad no admite restricciones pitagóricas ni tiranías de rimas, aunque no por eso escape a rigurosas normas estéticas. El poema en prosa tiene exigencias particularísimas y es, a nuestro criterio, más dificultoso que los versos. Explicase esto por cuanto debiendo vencer todas las dificultades del verso, carece de los recursos que este género ofrece: la música de la rima, entre otros.

Por la delicada fantasía, por la invariable música, por la emoción y por la realización integral de varios poemas, Pedro Miguel Obligado ha conseguido con este libro dar una nota sostenida de emocionada belleza y ha reivindicado, entre nosotros, los valores que pertenecen al poema en prosa.

El poema que inicia y da nombre al volumen, nos parece acabado ejemplar del género. La emoción, la fantasía, la música, la humanidad, todos los valores básicos de la poesía se evidencian en ese breve y admirable poema:

El pobre canto andaba perdido por el mundo, en busca de un corazón.

comienza el poema, poniéndonos en contacto con la sensibilidad del poeta y con su fantasía. Ese pobre canto que busca un corazón, es una imagen llena de sugerencias que tiembla en la emoción de cada palabra. Pero la clara concepción del poeta se ensancha:

¡Era un vuelo sonoro que no quería desaparecer, un anhelo intenso que se alzaba para no morir, o una tristeza que viajaba para oxidarse! Lo cierto es que deseaba repercutir en un corazón.

Nosotros quisiéramos insistir en la calidad exclusiva, de poema en prosa, que tienen los de Obligado. Aquí, en el país, se ha llamado poema en prosa, a verdaderas poesías frustradas y a anécdotas mal desarrolladas. Estos poemas de Obligado son como los buenos de Oscar Wilde. A menudo nos recuerdan la delicadeza, la emoción y la belleza de *El ruiseñor y la rosa*. Las imágenes de Obligado son de emocionada belleza y la sensibilidad del buen artista vibra en cada idea y en cada palabra.

Callemos la inevitable fatalidad de algunos poemas flojos, de dudosa calidad emocional y la presencia repetida de un espíritu anticuado. Callémoslo, en homenaje a lo mucho bueno que este libro encierra.

R. A. O.

Esbozo de la nueva estética Relativista

"En el día de hoy nosotros no tenemos ni derecho ni tiempo de ser místicos: tenemos necesidad de gente que se sumerja en la vida y que con poderosa acción realice algo nuevo, ya que algo nuevo se aproxima, yo lo siento".

Otto Braun.

(Diario, octubre 29 de 1909).

Función de la vida. Su principio, medio y fin. - El conocer.

EN el arte débese distinguir la creación artística de la creación crítica. Antes de proseguir y de hundirnos en las entrañas del tema para desgarrar sus profundidades, diremos que todas las distinciones que establecemos y estableceremos no son sutilezas escolásticas o análisis — síntesis racionalísticas, sino que nacen y surgen de la vida misma, del mundo y de la vida esparcida en el mundo: la materia es una, el todo es uno, la esencia, lo interior, lo inalcanzable no es más que uno; multiforme es la forma, el mundo, lo externo, lo realizable; y establecer estas distintas formas, estos distingos vitales, cadencias de la intuición soberana, tal es la misión profunda del conquistador.

Pues bien; distinguimos en la vida tres situaciones básicas y fundamentales, tres planos vitales: abajo, la vida animal; en el centro, la vida intelectual; por encima, la vida ética. La primera función humana es llenar la necesidad animal, pues en el fondo y última vislumbre, no somos nada más que animales; la segunda es realizar la necesidad espiritual, es poner al espíritu, al alma vigilante y afanosa, frente al mundo, frente al cosmos inmenso que nos rodea,

del cual somos parte, para captarlo, formarlo, domarlo: la comprensión del mundo y su adueñación, tal es la segunda función vital del *homo*; por último, no debemos pararnos aquí, pues si el fin de la vida animal es satisfacer la necesidad animal (principio — *Grundlage* — de la vida), el fin de la función del espíritu no puede estar en sí mismo, no puede, no debe, no tiene que ser, que hagamos filosofía por filosofía, arte por arte, ciencia por ciencia: estos son períodos racionales, y en los nuestros, o mejor, en todos, el anhelo del alma de alcanzar al mundo, no se para en sí mismo, sino que es hecho *para* algo, para algo que Sócrates y Platón el idealista creyeron que era puramente el bien *to eu* (*eu-éjein, eu-prátein*: *bene beataque vivere* de los latinos); para algo que el realista Aristóteles colocaba más allá del bien, y que era la felicidad *eudamonia* — el fin último no es el bien, éste es un simple medio para alcanzar la felicidad, que por tanto es la superación, la resultante del *eu-éjein* y *eu-prátein* socráticos (1) —; para algo que el hombre relativista de la cultura de Occidente coloca, transvalorando los valores, más allá del bien y más allá de la felicidad: en la vida *ton bios*. Y ésta es para nosotros la función ética de la vida: llenar, realizar la vida misma. El medio para ello es la función espiritual, siendo la animal su fundamento. Por esto — para nuestro momento histórico, así como lo fué también para Nietzsche, vidente filósofo que es de ahora — vida implica una superación y llega a la categoría de fin. El objeto de la ciencia es el conocer; el fin de la ciencia es el vivir (2).

Mi propósito en este ensayo no es el investigar las normas prácticas y las normas éticas de la vida. Detengámonos solamente en el núcleo central: en el conocimiento y la adueñación del mundo por el espíritu humano. El hombre frente al mundo trata de conquistarlo — ya sabemos *para* qué; ahora veamos el cómo. Pues no creo que haya más de cuatro formas, modos o vías: la religión,

(1) *eu-éjein*, bien-estar; *eu-prátein*, bien-obrar.

(2) No se nos tome por pragmáticos, pues el pragmático dice que todo es hecho para *utilidad* de la vida. Nosotros descartamos el término y decimos: que todo es hecho por la vida en función de la cultura, para llenar la vida y la cultura. La síntesis *cultura* es lo que nos separa del *bergsonismo*, y el tácito reemplazo de la palabra *utilidad* por las de *necesidad cultural*, derivada de un *destino orgánico*, es lo que nos distingue del pragmatismo. Por lo demás, es muy fácil ser bergsoniano y muy cómodo el pragmatismo; Spengler es muchísimo más profundo que ambas escuelas racionalistas distraídas, mal que les pese.

el arte, la ciencia, la filosofía. Con la religión se lo domina conociéndolo espiritualmente; con el arte, espiritual y realmente; con la ciencia, realmente; con la filosofía, reflexivamente. En la religión el alma se coloca enfrente del mundo, y crea *sin nada* del mundo, *su* mundo. En el arte, crea *con* el espíritu y *con* el mundo, *su* mundo. En la ciencia, crea *con* el mundo, *su* mundo. En la filosofía, crea *con todo* lo creado por la religión, el arte y la ciencia, *su* mundo.

Pero aquí está la gran cuestión, la gran cuestión que nosotros, los hombres escépticos del Occidente, contestamos puesta la mirada en los siglos huidos, en lo presente y en lo venidero: ¿Es posible esta adueñación del mundo por el alma, este conocimiento de todo lo que es; es posible que la verdad tenga un valor absoluto, que nuestro conocimiento represente a la verdad, que nuestra alma pueda limitar, medir, conquistar al cosmos? Con la ciencia, con la filosofía, con la religión, con el arte, tratamos de realizar el recóndito anhelo; ¿es esto posible? Ahí están las ruinas sedentes de las muertas culturas, que con la amarillenta rigidez de lo muerto, de lo seco, de lo exhausto, nos hablan en su silencio desolado y trágico, del fracaso del hombre enfrente de la gran esfinge, muchas veces milenaria, insondable, inalcanzable. El agnóstico renunciamento, solamente queda para las almas estrujadas de las grandes decadencias, almas que se arrojan en el seno acariciante y somnoliento del misticismo puramente irreal, primera y última forma del conocer, infancia-vejez del alma, porque yacen ya sin posibilidades interiores las fibras extenuadas del hombre de los últimos *nirvanas*. ¿Y qué es nuestra alma? Acaso ella sea Dios mismo, cual intuyera Edgar Poe. Algo creador del todo y que ignora su propia creación, y que no puede confundirse con la creación más que en el momento divino del retorno a la Unidad. (E. A. Poe, *Eureka*, formidable intuición de un espíritu religioso, artístico, científico y filosófico, que *aun* está quizás más allá de nosotros).

El conocimiento por el arte. La crítica o filosofía del arte

ESTABLECIDAS así esquemáticamente las bases fundamentales de la vida y del conocer, reflexionemos sobre la creación artística. Esta, como ya dejamos dicho, es una forma del conocimiento. Se produce la creación artística

cuando un espíritu creador se halla delante del mundo y siente el anhelo de conocerlo, de resolverlo. El alma se despierta, siente en su interior los problemas de la época, de la vida, del espíritu, y los soluciona. ¿En qué forma? El alma religiosa, por la religión; el alma artista, por el arte. De ahí la profunda e íntima relación existente entre religión, arte, ciencia y filosofía. El artista es el conocedor, que para conocer, crea formas artísticas.

Por tanto el arte se debe plantear como un problema del contenido y de la forma. Estos son los dos puntos de vista excelsos a que hemos llegado en nuestra cultura, que abrazan en su perspectiva los antiguos puntos de mira de la belleza, de la realidad, de la bondad del arte. Colocarse en aquellas situaciones terminales es el papel del filósofo esteta y del crítico de arte: el filósofo dará los puntos de mira, las bases, y el crítico dirigirá las visuales, las apreciaciones, ponderará los resultados y los reunirá con las demás formas vitales del conocer, y los arrimará al calor de la cultura. Tal es la misión del crítico de arte.

Permítasenos una digresión, que quizás no sea tal, y retomemos la frase primera con que comenzamos estas líneas: en el arte débese distinguir la creación artística de la creación crítica. La función de la crítica integral es esencialmente creadora — como son creadoras las demás ramas de la filosofía, pues la crítica es también filosofía, dentro del concepto extenso que hemos dado más arriba, — sólo que la crítica no crea *directamente* del mundo, como el arte, sino *reflexivamente*. Crítica en un sentido lato es la filosofía del arte, y restringidamente es la aplicación de esta filosofía en la apreciación del arte.

Tal es la función creadora de la crítica propiamente llamada: comprender la sublime grandeza del momento, cual dice Pedroso. Colocarse en el punto de vista del contenido y de la forma, y de ahí comprender el "momento" de la obra creadora. Lo que ella resuelve y cómo resuelve. Ha de tener un *punto de apoyo* y una *espiná dorsal*, quería Nietzsche.

"Con la potencia de la mirada filosófico-histórica, juzgando en todas las cuestiones esenciales sin hacerse una careta con la objetividad", diremos con las palabras del primer relativista de Occidente — ya no se limitará la crítica integral en ser fragmentaria, en ser una crítica impresionista como la de Saint Victor, una crítica historicocausalista como la de Saint Beuve, formal como en Menéndez y Pelayo, fustigante como en Quevedo y cual dicen los antiguos de Zoilo, una biográfico-psicológica como la de Croce, patológica como en los Lombrosianos, apreciativa como en los cronistas de los diarios (aprecian hasta el

papel y la imprenta), viendo en todo alegorías, como en muchos. No son estas críticas en función creadora, y a pesar de las figuras mencionadas, algunas de ellas muy grandes, su crítica es falsa o excesivamente restringida desde el punto de vista humano y cultural en el cual nos colocamos. Quizá Carlyle, en su soberbia visión del Dante, ha mirado como nosotros queremos.

El problema del contenido.

EL arte es un problema del contenido y de la forma de la obra artística, volvemos a expresarlo.

El contenido del arte es el conocimiento del mundo que realiza el conocedor; la forma es el hecho de fijar este conocimiento; la obra artística es la síntesis del contenido y de la forma, la comunicación a los otros de aquel conocimiento, que hace a la obra poder ser apreciada por los demás. El contenido, como la forma, como la obra, hechos humanos, están dirigidos por la cultura, hecho social: tales son los puntos de vista humano y cultural, vital e histórico, de toda obra artística. No necesito insistir sobre ello, pues su captación es fácilmente alcanzable para el que conozca la filosofía de Spengler.

¿Qué es el contenido en la obra de arte? Es el conocimiento del mundo en la forma del planteamiento de un problema vital cuyo proceso de solución se encuentra en la misma obra artística. El problema puede no existir para hombres de otra cultura, puede estar ya resuelto, pero el hondo dramatismo del arte reside en la vida que tiembla en la obra artística, que nos muestra este movimiento vivo e imperecedero de un hecho. He ahí la obra de Miguel Angel: su problema ha sido representar al infinito en la realidad tangible del cuerpo; plenamente lo ha conseguido: ahí están *David*, *Moisés*, *Jeremías*, *Cristo del Juicio Final*, en los cuales bajo la vibración de los músculos de mármol o de color, se siente toda el alma de Miguel Angel asomada al infinito, y tratando de cogerlo; se siente vivir otra vez el problema, y se ve cómo el creador lo ha resuelto en la colosal sinfonía de su obra. Miguel Angel quiso conocer la inmensidad; la ha mirado, la ha conocido, la ha fijado y nos ha comunicado su concepción.

El arte por tanto no busca nunca jamás representar, fotografiar a la realidad, no es una "imitación de lo universal" como quería Aristóteles, sino que

es una *creación* de lo universal. Tal es la realidad del arte. El proceso del Buonarroti es análogo en todo artista creador: queremos conocer el mundo — externo o interno, — lo conocemos, lo fijamos y lo comunicamos por medio del arte a los demás. Nuestra creación es tan real y tan natural como el objeto de nuestro conocimiento, como la naturaleza. Nadie dirá que habían sido inexistentes los problemas de la razón pura y que no fueron resueltos por Kant; tampoco nadie dirá que ha sido inexistente el problema de Cristo, tal cual fué planteado por Grünewald y resuelto en el altar de Colmar, o por Martínez Montañez en Sevilla. ¿Qué nos importa que el espacio exista o no, que Ligeia de Edgar Poe se transfigure o no? Lo que existe es un problema planteado, resuelto, fijado y comunicado por el creador.

En el arte la solución es necesaria, mientras que en la vida es contingente; de ahí que paradójicamente nos sea posible decir que en el arte hay más vida que en la vida misma. De este modo el arte crea una vida y una naturaleza que como cosa visible y ponderable forma parte de la naturaleza-materia, y como símbolo forma parte de nuestro macrocosmos, de nuestra concepción del cosmos.

El problema de la forma. La síntesis artística

QUE es la forma en la obra artística? Pues de todo lo dicho es fácil colegir que el hecho de cristalizar el contenido produce la forma. Pero la forma debe ser tal que se *relacione* con el contenido de modo que se produzca una síntesis artística, una obra artística; vale decir, una obra perfectamente comunicable. El contenido puede o no ser comunicable, la forma puede ser o no comunicable, pero la síntesis tiene que serlo. Si no lo es, en todo tiempo, no es una obra profundamente, verdaderamente, genialmente artística. Por eso Homero, Edipo sofocleano, el rey de los Cantares, un artista no occidental como Gorki, cuyas formas y cuyo verdadero contenido son difíciles de apreciar para nosotros, tienen un valor tan humano y general que es impercedero en cualquier época; se allegan a nosotros y nos comunican las tragedias de sus almas creadoras, y nos sentimos en el seno de algo muy profundo, muy hermoso, muy vivido; nos apropiamos la síntesis y la aplicamos a nuestro contenido, con formas nuestras. Por eso también hay otros autores que imperando como excelsos valores en épocas dadas, son soles extintos, muertas luminarias, para hombres

de otras edades o culturas; Goethe ensalzó singularmente a Ossian, pero para nosotros es casi vulgar Macpherson.

Y ¿qué es, o cómo es esta síntesis tan misteriosa, tan sutil, que constituye el eje de la obra de arte? No es precisamente un buen o profundo contenido; el creador puede dar forma a una vulgaridad, a algo que sea común y que cualquiera es capaz de solucionar: "no hay malos temas, hay malos poetas", solía decir Victor Hugo. El problema del Fausto es el de la nada del hombre ante el mundo, muy común y vulgar: el mismo que dijo Salomón con su vanidad de vanidades. Análogo problema ha sido el de Calderón, no de caracteres, como en Shakespeare, sino un problema objetivo, el problema del mundo, el mismo del catolicismo: la nada del principio y el triunfo en el final. Así Cervantes: la prosecución de un algo irrealizable. La grandeza de sus obras no reside en el problema, sino en la manera de solucionarlo. Cualquier filósofo de ocasión pudo plantear un problema mucho más profundo, sin por ello llegar más arriba de los zapatos de Goethe. Por lo demás, en el arte no deben plantearse problemas muy hondos; esto queda para la filosofía. Desdeño como falso al artista que pretende filosofar en sus obras de arte.

No es tampoco el eje de la obra de arte, su forma; una forma puede ser muy linda, puede ser estilística; el contenido, muy bueno, y sin embargo la obra no ser artística.

Para que sea artística es absolutamente necesaria una última afinidad, una verdadera síntesis entre el fondo y la forma, que los haga comunicables, de modo que produzca en el que recibe la obra, el sentimiento — sin la facultad de creación — de un estado semejante a aquel en el cual se hallaba el autor. El que contempla debe penetrarse, sentirse en el interior del nimbo de la síntesis, y solucionar el vital problema de un modo análogo e igual vía que lo hizo el autor. Debe vivir en sí mismo el drama del creador. Cuando el creador no puede hacer vivir en los demás todo el problema, con toda su manera, con toda su solución, con toda su intensidad, el creador no es tal: no es un artifice; será un *dilettante* o un engañado o un misticador. Aquel que siente profundamente algo, que lo domine, que lo fije, que lo comunique, que lo haga sentir a los otros con su misma intensidad, que haga fijar en los otros las maneras de su solución y la solución misma, ese es el verdadero artista. Y es genial el que puede hacer revivir en el contemplador plenamente capacitado, a su obra entera, con toda la profundidad con que él la concibió, con toda la peculiaridad y la hondura de su modo de solución.

Esta síntesis, esta afinidad entre el sonido con el sentido, esto que es la esencia del arte, su comunicabilidad, es lo que Carlyle llamaba *musical*: "Si vuestra descripción es auténticamente musical, no sólo en la palabra, sino en el corazón, en la substancia, en sus pensamientos, en su concepción entera, entonces será artística, pero nunca de otro modo. ¡Musical, cuánto significa esta palabra! Un pensamiento musical es un pensamiento articulado por una inteligencia que supo penetrar hasta en lo más íntimo de las cosas y poner al descubierto lo más recóndito de sus misterios, esto es, la melodía oculta en ellas, la coherente e interna armonía que es su alma, por la que existen y tienen razón de ser en el mundo. El corazón de la naturaleza comprende todas las armonías, toda la poesía y el poder del ritmo: mirad cómo podréis llegar hasta él. La poesía es el pensamiento musical, y el poeta es el que piensa de esa manera. Y es más o menos poeta según su alcance de visión y también según su sinceridad. Al poeta que no es sincero, que no siente la última necesidad de cantar su pensamiento, aconsejaríale que en manera alguna lo cantase, porque ello sería un pedazo de prosa dislocada que podría llamarse sonajera, con perdón de la gramática". Hablando de la Divina Comedia nos dice de su "armonía arquitectural". "Es el alma del Dante, y dentro del alma del Dante el alma de la Edad Media, convertida desde entonces, por la maravillosa virtud del ritmo, en alma inmortal y visible para todas las edades. A través de todos los objetos (nosotros diríamos del problema) penetra, por decirlo así, hasta llegar al corazón del ser". Hubiéramos querido transcribir íntegro el hondísimo capítulo que Tomás Carlyle dedica al héroe como poeta, en su obra *On Hero, Hero's Worship and the Heroic in History*.

Desenvolvimiento cultural de las obras de arte.

EN lo precedente hemos tratado de hallar la función de la crítica en la valoración de la obra de arte, y la génesis de esta última en función humana, e igualmente aludimos a ella en función histórica. Investiguemos ahora la obra de arte en sí misma, en la relación de sus elementos formatrices. Esto es un problema de forma y contenido, con su resultante que es la síntesis.

Un justo equilibrio entre forma y contenido es la suprema expresión del arte. Estos son los artes clásicos. Artes perfectamente equilibrados, serenos, se-

guros de sí mismos en toda su grandéza. Muy comunicables, por la síntesis casi espontánea que existe entre el contenido y la forma, y por ende muy fácil es la realización de esa síntesis; de ahí que haya épocas — sólo posibles por esa facilidad cultural de la realización del arte — los siglos dorados, en que florece estupendamente la creación artística.

En las clásicas artes es realidad esta frase de Hegel: "la forma se determina por el fondo, al cual debe convenir". O de Simmel: "Lo clásico consiste en el signo de la forma, de la forma satisfecha de sí y plenamente concluida". Tal es el sentido íntimo de las épocas clásicas, que no son insinceras, como lo piensa Ortega y Gasset. Lo clásico es formal, como lo nuestro es aformal, como lo venidero será... Pero aquí nos hemos equivocado, pues lo clásico no es pura forma, es el perfecto equilibrio entre el contenido y la forma. Tiene en el clásico tanto valor lo interno como lo externo. Lo venidero, eso sí será forma pura.

La plétora del arte clásico produce el culteranismo, o sea con el mismo contenido, la plenitud suprema, que llega hasta la superación de la forma; o el inversamente análogo fenómeno: el conceptismo, o sea con la misma forma, la superación del contenido. El romanticismo es un simple problema de contenido, se busca un lugar, un problema inexistente; análogamente inverso es el naturalismo: se busca representar el lugar presente, la materia sensible. El parnasianismo y simbolismo son problemas de forma. Problemas de forma en verdaderos poetas como Verlaine, pero no en literatos del momento como tantísimos que hubieron y tantísimos que hay.

El equilibrio del arte clásico está roto, desplazándose de la forma al contenido, y de este a la forma, mas siempre hay una honda entrañable correlación entre ambos. Y al fin esto concluye también y se deshace todo, para vivir triunfante sólo el contenido o sólo la forma, triunfo en verdad estéril y menguadísimo.

El arte actual es expresionista, vale decir la inexistencia de la forma, persistiendo únicamente el contenido.

Del impresionismo o sea el último problema de la forma en el arte clásico, así como del prerrafaelismo, el último problema del contenido, nace el futurismo, en el cual la impresión retiniana del impresionismo, se transforma en impresión puramente espiritual; nace Cézanne y el cubismo, en los cuales las formas se esquematizan rigidamente, anulándose su valor, volviéndose contenido;

nace el expresionismo, en que al *pathos* formal del prerrafaelismo, se lo sustituye por la emoción pura con sólo la mínima forma indispensable. Todas estas escuelas (las llamamos expresionistas) no son más que *expresión* de un contenido no realizado por la forma, y en la cual en vano buscaremos aquella síntesis que hace al arte. No es arte ésto, sino un ansia de arte, pues nuestras posibilidades ya agotáronse, ya el alma se realizó, y todos los problemas que quizá surgen, son irrealizables en arte supremamente verdadero; pueden muy bien brotar clarísimos talentos, pero ya es imposible que vuelva lo antiguo. Donde viven Cicerón, Marcial o Séneca, no pueden existir ni Demóstenes, ni Aristófanés, ni Sófocles. "Así, pues, quiere *nuestra* vida algo que absolutamente no puede alcanzar; quiere, superando a todas las formas, determinarse y aparecer en su inmediatez desnuda. Pero... la vida está irremisiblemente sujeta a entrar en la realidad solamente por medio de su contraste, es decir en una forma". (Jorge Simmel — *El conflicto de la cultura moderna*). Y agrega el mismo autor, explicando el momento espiritual presente, que "el alma quiere conservar su creencia mientras ha perdido su fe en todos los contenidos determinados y predeterminados". Y otro excelente crítico, Pedrosó, intuye que "ya no le queda al alma expresionista, hastiada de lo convencional del mundo, el recurso de la fuga rusioniana y romántica en el seno de la naturaleza. Pero como la huida es necesaria, proclama el expresionista la salvación de la energía pura del hombre primitivo".

Tal es todo el arte expresionista: energía pura, movimiento puro, contenido puro. Si un expresionista quiere hacer arte clásico, le resulta una burla imitación, anacrónica y sin interna vida. Tiene que echarse en el seno de la nada, que es el arte hermético e incommunicable de ahora. Si se trata de conocer el Monte Sinaí y de comunicar tal conocimiento, bastan cinco líneas onduladas para el expresionista ruso Urvantsov. ¿Qué síntesis realiza en su arte? Su contenido es respetuoso, mas su forma... es perfectamente comunicable: hay un rótulo que dice "Monte Sinaí".

El expresionismo no emplea por tanto nada del mundo real, nada de cosas, de materia, de formas; todo es puramente individual, sin convención simbólica alguna, sin forma impuesta por ningún extraño. Hasta en la literatura actual trátanse de emplear las palabras más difíciles e individuales que se consiguen. En la música de Stravinski nadie va a encontrar una melodía, una armonía, un simple sonido agradable, tangible, conocido; todo es irreal e incor-

póreo. Lo mismo en las pinturas del alemán Geiger, de los rusos Grigóriev, Chá-gall Orlov... Los títulos de sus obras son imprecisos: *El lector*, *El caballo blanco*, *Yo y la aldea*, *El músico*, *Caras*. Las estatuas de Lorenzo Atkinson se llaman *Lirismo*, *Lejos*, *Lo eterno*, *Al principio*. Las obras y personajes de los escritores teatrales expresionistas alemanes se titulan *El padre*, *El hijo*, *La muchacha* (Hasenclever), *El hombre en el centro* (Rubiner), *Lugar* (von Un-zuh); Quiere huirse de la naturaleza, de la localidad, de la forma. Hasta en el decorado, Alexander Tairov, director de escena, quiere que el teatro sea la expresión del actor, sin decorado, o mejor, para más irrealidad y singularidad, un decorado expresionista o cubista.

No se trata en realidad de "deshumanizar" el arte, como sostiene Ramiro de Maeztu, sino de "desformar": el arte nuevo es aforme, no tiene forma, es contenido puro. Se deshumaniza sólo en el sentido trascendente de su comunicabilidad a los demás, pero se humaniza en el sentido de ser la expresión pura, limpia, desformada, descarnada, del alma del artista.

Un crítico alemán, Fritz Engel, describe así un drama moderno: "Vemos a veces atropellarse ante nuestra vista un torrente de escenas de débil conexión entre sí, entre ellas algunas que tienen sólo minutos de duración, y cada una de las cuales produce el efecto de un grito violentamente proferido. El "grito", he aquí el rasgo característico de este arte dramático convulsionado".

También el teatro de Pirandello es expresionista. Sus seis personajes no tienen nombre alguno. Madame Pace no es un nombre, es la idea de un nombre; como una línea y un punto en un cuadro expresionista son la idea de un árbol. Pero Pirandello es un profundo talento y un verdadero artista; su drama no es fruto de cualquier contingencia; una necesidad intrínseca, vital, hondísima, empuja a realizar su idea, a resolver sus problemas. Mas, hijo del presente momento, le es imposible equilibrar su contenido con su forma. La forma en su drama es algo impreciso e interior, pero existe. El verdadero talento, para expresarse, necesita por fuerza *realizar* su contenido, y la síntesis, a pesar de todo, ha de brotar de la obra. Claro que nunca ya es posible una síntesis perfecta, nacida del supremo equilibrio del contenido y de la forma.

En el teatro de Pirandello se transvaloran los viejos valores; lo interior adquiere vida, profundidad, realidad. El Rey Lear es un personaje que vive ante nosotros. Ante él se siente todo el empuje del destino, un algo inmenso que parece rodearlo y llevarlo y hundirlo. Pero en Pirandello, sus personajes no

viven en el momento; su destino, se ha deslizado ya; sus formas son fantasmagóricas; pura radiancia de un cuasi impalpable contenido. "Por primera vez asistimos a una acción dramática vista desde dentro, desmontado y examinado pieza por pieza el mecanismo psíquico de la acción", opina Ricardo Baeza.

En el arte grecolatino podemos hallar un análogo movimiento histórico. Después de realizarse una síntesis perfecta en Fidias, vienen Praxiteles, Scopas, Lisipo, en cuyas obras trata de surgir el contenido, hasta llegar al arte de los diádocos, pleno triunfo helénico del fondo. El arte helenístico para la cultura antigua es equivalente a nuestro expresionismo. En aquella pintura y escultura surge el retrato, el paisaje, el fondo, temas extraños para el clásico antiguo. La cabalgata del friso, las metopas del Partenón, son la plena expresión del arte clásico, el triunfal equilibrio del contenido y de la forma; cada figura tiene ahí un valor propio, externo, preciso. En cambio en la *Lucha de los gigantes* del altar del Pérgamo, todo parece envuelto en un aliento gigantesco de grandeza, de algo que está más allá de la misma forma; no hay fondo clásico, porque éste extrañamente se ha transformado en forma. Este es el expresionismo griego. El *ethos* clásico, la "noble sencillez y tranquila grandeza" de que hablara Winckelmann, se transforma en un *pathos* avasallante. "Todo aquí es naturaleza palpitante, pero también vida propia y personal"; nosotros mudaríamos algo esta frase de Woermann, y diríamos que "todo aquí es vida interior. Trasladada toda al exterior".

El arte helenístico tiene el valor de expresionismo, pues el espíritu esencialmente formal y corpóreo del heleno, realizó la expresión del contenido en la forma: — contenido y forma no hacen más que uno; — igual que en nuestra cultura, pero la expresión de nuestro contenido no es más que contenido: — contenido y forma no hacen más que uno, y todo es contenido.

El último peldaño del arte antiguo, lo representa el arte romano, un "ritorno al' antiguo", una vuelta de la forma, pero ya sin contenido. El *Ara Pacis Augustae* no tiene ni la grandeza de Pérgamo ni la plenitud olímpica del desfile de los Panateneas. En el arte formal de los epígonos, sólo surgen las Venus de Médicis y las Calípige: ¡belleza del sexo y de las nalgas!

Así planteado el arte como un problema del contenido y de la forma, se notan las tres grandes etapas — abstrayendo lo primitivo, que no es el arte

que aquí valorizamos (1). En el arte clásico el alma creadora penetra en la forma del mundo; el arte expresionista es, en cambio, la ausencia de la forma; el alma se desliga del mundo por no poder conseguir dominarlo hasta lo último, y trata de hacer mundo sin forma. La última etapa del arte, el arte formal, quiere volver al clásico, renace la forma, pero en ésta no hay ya contenido; el mundo es quien penetra al alma. Lo contrapuesto a Fidias y Praxiteles no es lo helenístico, sino lo romano. A Sócrates puédesse contraponer Marco Aurelio. A la ática cadencia de Anacreonte, el suave epicureísmo horaciano.

Conclusión

NO es posible condensar en pocas líneas una concepción estética. Por eso hemos pasado fugazmente sobre muchos puntos, deteniéndonos solamente en algunos que, como el arte actual, nos atañen con mayor precisión. Muchísimo queda sin brotar, en el interior.

En lo precedente hemos dado los arbotantes del futuro último gótico edificio. Mas estas no son construcciones dogmáticas, no son lechos legendarios que aprisionan en mallas de hierro a la mente, ni vías ferradas por donde deberá ir el caudal de ideas; son simplemente puntos de vista, mojones, hitos, que señalan el camino del espíritu, y establecen puntos palpables en el cosmos. Los que hemos indicado creemos que son los excelsos que nuestra mente puede — o tiene que adoptar; por lo menos se hallan en íntima relación con todo nuestro mundo circundante, y la profunda necesidad los ha hecho surgir y realizarse. El anhelante espíritu se elevará a las cumbres, y de ellas vislumbrará la perspectiva que aparezca. Todo lo anterior, pequeño y restringido, desaparecerá ante la ingente lumbre que alma y blanca va a alumbrar lo externo. Y la vibración de un algo terminado, se sentirá flotante en el espacio con toda la alegría jocunda de lo vivo.

ALBERTO M. ETKIN

(1) El arte primitivo es un arte decorativo o imitativo. Pero lo decorativo (sea primitivo o contemporáneo) no es un arte en el sentido que hemos mencionado, como función espiritual, sino que todo el arte puramente decorativo es simplemente hecho para halagar nuestra vida animal: es una función animal. En cambio, lo puramente imitativo, es arte; pero en los primitivos como en los niños no es más que un anhelo de arte, y por tanto no podemos decir que un *anhelo* sea una *etapa* del arte.

Poemas Nativos, de Silva Valdés

LA poesía de Silva Valdés, propia, original, indiscutible, ha sido ampliamente estudiada en las páginas de INICIAL. Llega ahora un nuevo libro: *Poemas Nativos*.

Un día pudo llamársele a Silva Valdés, con absoluta justicia, el poeta de América. Su manera, su motivo y su ritmo eran genuinamente americanos. Este libro es un salto para atrás. Cuando se llega a determinada posición de valor, cualquier estancamiento es un retroceso. Silva Valdés es el mismo, en lo mejor del libro. En el resto es deplorablemente malo. Fue siempre un valor indiscutido, y por serlo no se le advirtió nunca el peligro que le acechaba y al cual es difícil evitar.

La flojedad de los poemas de este último libro suyo, es imperdonable en quien debió darnos nuevos cauces de emoción, más páginas rebosantes de honda poesía nuestra, la que mejor sentimos y sabemos. Cierta que recorriendo sus páginas hay hallazgos felices, ¿pero bastan ellos para compensar todo lo que falta?

Tres o cuatro composiciones de las veinte y tantas que forman el libro, son lo que debían ser, clavada el alma en la emoción autóctona, expresada la idea y el sentimiento en originales y valiosísimas metáforas, en el ritmo propio. Pero ¿y lo demás?

Es un caso igual al de Fernández Moreno. Celebrado y admirado por la sobriedad de sus versos y la manera de encarar los temas, tan de acuerdo a nosotros para sentirlos con toda intensidad, cayó en la pobreza y en la vulgaridad, pecado del que se redime con absolución total en *Aldea Española*.

Silva Valdés abusa de los motivos del pago y no varía su enfoque. Es así como canta al ombú y a las elecciones en el mismo plano emocional, descendido.

El Pago, La Carreta y Parando Rodeo puede decirse que son sus poemas. Lo demás no vale nada en relación. Silva Valdés tiene que darnos, en cada libro, un ahondamiento mayor en su poema nativo, una más completa observación del tema, recrear el pasado cercano de nuestros abuelos, llegando a la profundidad total.

Mientras improvise temas fáciles de actualidad, mientras insista en esa posición habitual de lamento al comprobar la desaparición de este o aquel rasgo criollo, aunque vaya todo envuelto en el chiripá brillante de una imagen audazmente hermosa, no habrá nada digno de su obra anterior, que debe superar y no repetir.

Las Tardes, de F. López Merino

FRANCISCO López Merino — viejo amigo y asiduo colaborador de INICIAL — es un poeta de suave melancolía, autor de aquel libro: *Tono menor*, que tan gratamente recordamos.

Ya en el libro anterior mostrábase dueño de una facilidad notable para la construcción del verso y su emoción leve evidenciábase en el medio tono de sus poemas. Tranquilidad hogareña, paz del paisaje, leve nostalgia en la anecdótica recordación, tal veíase a López Merino a través de sus versos bien realizados. Pero por lo que más nos interesaba, lo confesamos, era por el poeta que se inauguraba y que tan bellos poemas prometía. Nos parecía que esa sordina que le era tan cara, pronto la abandonaría para entregarse al canto hondo y al poema vigoroso, a la personal y fuerte interpretación del paisaje y al trazo firme en la emocionada recordación de sus íntimas pasiones.

No lo ha hecho así López Merino. Cierta que su forma viene perfeccionada al punto que sus poemas ofrecen una espontaneidad visible; que sus temas denotan un desarrollo sin violencias y que, en general, este libro es superior a su buen libro anterior. Pero su libro anterior, este es nuestro juicio, prometía una sucesión más brillante.

En este libro, López Merino diluye su personalidad. Ningún motivo hondo le urge, y no le mueven sentimientos mayores. Generalmente, oscila alrededor de

poetas celebrados, de tal manera que pueden señalarse muy cercanas analogías. Sus motivos triviales, sus interpretaciones superficiales, su lenguaje simple y su vulgar adjetivación, fundamentan la ausencia de su personalidad.

Nos parece que la desgracia de este volumen consiste en estar demasiado cerca de otros libros nacionales, incluso *Tono Menor*, sin agregar valores apreciables.

Las tardes puede figurar entre los buenos libros de la juventud actual. Nuestros reparos, — como habrá entendido el lector — se fundan, precisamente, en su valor. Acaso a López Mérimo, poeta melancólico, sólo le falte el acicate de la pena que se ahonda, corazón adentro, y transforma el paisaje poniendo en cada cosa la intimidad del desencanto y del dolor. No recordemos aquella desgraciada y verídica frase: "De un corazón desgarrado se hacen siete ediciones..." Preferiríamos, — y lo preferimos, — la simpatía y el optimismo de Cordova Iturburu o de Silva Valdés. Pero como cada cual suena en su cuerda, debe darse la nota honda y vigorosa que la mano firme arranca al instrumento.

La viñeta con que Guillermo Korn legitima el tiraje, acusa una tendencia artística moderna y un plausible buen gusto; la tapa, es sobria y elegante.

La conclusión del artículo sobre el "Origen y formación del teatro ruso", de Horacio Ferreyra Diaz, por causas ajenas a nuestra voluntad, no ha podido incluirse en el presente número. El próximo número la contendrá.



Lothnermoser

UNICO IMPORTADOR
DE LAS AFAMADAS
MARCAS DE PIANOS

MASON & HAMLIN
CHICKERING
CHAPPELL
BOSENDOFER
SPRUNCK

etc., etc.

Dojo facilidades de pago y una liberal concesión por pianos usados en cambio.

RIVADAVIA 853



Nuestras Ediciones

Con el libro de Roberto A. Ortelli y el de Cordova Iturburu, se inauguran las Ediciones con que INICIAL entiende ampliar su tarea de difundir los valores nuevos.

Cuando apareció la primera edición de "El árbol, el pájaro y la fuente", INICIAL saludó en él la presencia de un poeta vigoroso y hondo y lo señaló como uno de los mejores libros producidos por la Nueva Generación. Posteriormente, diarios y revistas del país y extranjeros confirmaron, bajo firmas de ilustres colaboradores, aquel juicio de nuestra Revista y el público significó su adhesión a tal concepto agotando rápidamente la reducida edición inicial.

Hoy, a más de un año de emitido nuestro juicio, nos hacemos un honor auspicando esta nueva edición del libro de Córdoba Iturburu, con lo cual confirmamos una vez más nuestro concepto sobre la obra de este poeta de la Nueva Generación.

Nuestro primer volumen está dedicado a la obra de uno de nuestros Redactores, Roberto A. Ortelli, quien se cuenta entre nosotros desde la fundación de INICIAL.

Su situación en la Revista nos impide juzgar aquí su obra. Diremos a título de información, que este libro de Ortelli obtuvo un premio extraordinario en el primer concurso de literatura de la "Asociación Amigos del Arte".

INICIAL

Sociedad de Publicaciones El Inca

MEXICO 1416 - - BUENOS AIRES

Por Decreto del P. E. de la Nación la

COMPANÍA ITALO ARGENTINA DE
SEGUROS GENERALES **ROMA**

ESTA AUTORIZADA DE ACUERDO CON
LA LEY 9.866 PARA EMITIR **PÓLIZAS**
POR LOS
ACCIDENTES DEL TRABAJO

U. Telef. 2533, Avda. **Bmé. MITRE 460, Bs. Aires**

DIRECTOR GENERAL: JUAN CECCHI

Colegio Internacional de Olivos

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

DIRECTOR FRANCISCO CHELÍA

Alumnos Pupilos, Medios 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 barancas de Olivos en una extensión de cuatro manzanas con frente al río. Amplios jardines, campo de FOOT-BALL, canchas de pelotas 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 OLIVOS (F. C. G. A.) - J. BORGES (F. C. B. A. y N.)
Número del Teléfono 90, Olivos

INICIAL

HA EDITADO

DE ROBERTO A. ORTELLI

MIEDO...

OBRA PREMIADA EN EL PRIMER CONCURSO DE LITERATURA DE LA "ASOCIACION AMIGOS DEL ARTE"

DE CORDOVA, ITURBURU

El Arbol, El Pájaro y La Fuente

(SEGUNDA EDICION CORREGIDA)

¡ADQUIERALOS!

HORACIO FERREYRA DIAZ

"Introducción al estudio de la literatura Rusa"

EL TEATRO - LA NOVELA - LA POESIA - DESDE SUS ORIGENES HASTA EL SIGLO XVIII.

APARECERÁ PROXIMAMENTE

INICIAL

LA ANTORCHA Semanario de la nueva generación Fundador: José Vasconcelos Director: Samuel Ramos Rep. de Chile 13 - Mexico D. F.	VALORACIONES Revista de Humanidades, Crítica y Polémicas. Editada por el grupo de Estudiantes RENOVA- CION de La Plata Gerencia: Calle 60 N. 662	RENOVACION Organo oficial de la Unión Lati- no-Americana Director: Gabriel S. Morcau Casilla de Correo 1625 - Bs. As.
SAGITARIO Revista de Humanidades Directores: Carlos Américo Ama- ra, Julia V. Gonzalez, Carlos Sanchez Viomonte Adm. 45 H. 734 La Plata (B. A.)	REVISTA DE FILOSOFIA Cultura, Ciencia, Educación Publicación Bimestral Dirección y Administración VIAMONTE 276 - Bs. As.	REVISTA JURIDICA y de Ciencias Sociales Aparece bimestralmente Director: V. E. Marquez Bello Red. y Adm. Balparco 167 Bs. As.

Guía de Profesionales

Doctor José M. Monner Sans
 Abogado
 Asuntos judiciales en la capital y en el in-
 terior; en España y en la República O. del
 Uruguay.

LAVALLE 1268
 Piso 2.º — 11, 12 y 13
 U. T. 37, Rivadavia 0209

Doctor SILVIO BONARDI

Abogado
 Carlos Pellegrini 641
 U. T. 25 Libertad 2457

Doctor J. HORACIO MAGGI

Médico
 De 15 a 17 horas Belgrano 9856
 U. T. 7688, Mitre

JUAN A. GUGLIELMINI

Escritano
 del Banco Hipotecario Nacional y de la Caja de Jubi-
 laciones y Pensiones de Obreros Ferrovianos
 Lavalle 1268 U. T. Mayo 0829

ESTEBAN ADROGUE

Médico Oculista
 Bmt. Mitre 1011 U. T. 6090 Libertad

Doctor PELLIZA

Médico Cirujano
 Córdoba 2452 U. T. Mitre 7092

EDUARDO ARAUJO

Abogado
 Sarandí 247 Buenos Aires

ALBERTO J. RODRIGUEZ

Abogado
 Sarmiento 459

Doctor FLORENTINO SANGUINETTI

Abogado
 Lavalle 1268

INDICE

INICIAL

REVISTA DE LA NUEVA GENERACION

DIRECTOR
Homero M. Guglielmini

REDACTORES:
Roberto A. Ortelli - Roberto Smith - V. Ruiz de
Galarreta - Miguel A. Virasoro - Hector M. Irujo
Armando Levens - Manuel Juan Cruz - Vicente
Fatone - H. Perreyra Díaz - Ricardo E. Mellinari
Carlos María Onetti.

INDICE

TOMO III

Nos. 7 al 9

BUENOS AIRES

1926

INICIAL

INDICE

TOMO III

Nos. 7 al 9

Redacción

NUESTRO ARGENTINISMO	3
Victor Morey	10
La exposición Riganelli	28
Protestamos... ..	41
B. Quinquela Martín	70
Notas de redacción	79
IBEROAMERICANISMO	83
Positivismo confesional	98
Un poeta salvaje	117
De nuestro ambiente	133
Por las exposiciones	147
Música y Teatro	154
Proposiciones para un Congreso de la Juventud	163
Inicial	167
INGENIEROS	171
Oswald Spengler y la Nueva Generación (M. A. V.)	201
Un novelista de la nueva sensibilidad: Louis Aragon	222
"El canto perdido", de Pedro Miguel Obligado	227
"Poemas Nativos", de Fernán Silva Valdés	242
"Las Tardes", de F. López Merino	243

Colaboración

BERNARDEZ FRANCISCO LUIS	
<i>Carta a Teixeira de Pascoaes (versos)</i>	68
<i>Eduardo, Wilde a través de "Prometeo & Cia."</i>	192
BOCCIONI	
<i>Formas únicas de la continuidad en el espacio (dibujo)</i>	56
BORGES JORGE LUIS	
<i>Leopoldo Lugones, romancero</i>	207
CRUZ MANUEL JUAN	
<i>Ortega y Gasset y la política</i>	176
DE PISTORIS	
<i>Mujer y ambiente (dibujo)</i>	40
DIEGUEZ LUIS FRANCISCO	
<i>Espantapájaros</i>	219

ETKIN ALBERTO M.	
<i>Esbozo de la nueva estética relativista</i>	229
FERREYRA DIAZ HORACIO	
<i>Origen y Formación del Teatro Ruso (III)</i>	72
<i>Origen y Formación del Teatro Ruso (IV)</i>	158
FATONE VICENTE	
<i>El misticismo italiano contemporáneo</i>	90
FORNER RAQUEL	
<i>Cabeza de mujer (dibujo)</i>	100
FRONTINI NORBERTO	
<i>La poesía silvaldesiana</i>	135
FURT JORGE	
<i>El nacionalismo en la pintura</i>	209
GONZALEZ JULIO V.	
<i>La Nueva Generación argentina en la perspectiva histórica</i>	31
GONZALEZ CARBALHO	
<i>El éxodo (versos)</i>	152
IRUSTA HÉCTOR M.	
<i>Totila Albert, escultor expresionista</i>	63
<i>Motivo de la muerte (versos)</i>	131
LOPEZ MERINO FRANCISCO	
<i>Transparencia (versos)</i>	100
MOLINARI RICARDO E.	
<i>Hostería</i>	47
<i>El imaginero</i>	190
MOREY VICTOR	
<i>Los pescadores del Nazca (dibujo)</i>	8
ONETTI-CARLOS MARIA	
<i>Al margen de Anatole France</i>	52
ORTELLI ROBERTO A.	
<i>Arte Novísimo</i>	42
SANCHEZ VIAMONTE CARLOS	
<i>El problema político</i>	125
SILVA VALDES FERNAN	
<i>Como los indios (versos)</i>	26
VIRASORO MIGUEL A.	
<i>El problema de la cultura y la nueva mentalidad argentina</i>	11
<i>Introducción a la Nueva Sensibilidad</i>	102

CeDInCI

*Haga su próximo libro en los
Talleres Gráficos El Inca,
Obtendrá una edición moder-
na y elegante a precios módicos*

MEXICO 1416
U.T.38 MAYO 3461
BUENOS AIRES

CeDInCl