

Lilario Vint

Inicial



REVISTA de la NUEVA GENERACION

DICIEMBRE

CeD

INICIAL

REVISTA DE LA NUEVA GENERACION

REDACTORES:

Roberto A. Ortelli - Homero M. Guglielmini

Roberto Smith - V. Ruiz de Galarreta

SECRETARIO - ADMINISTRADOR:

Marcos Schwarz

SUSCRIPCIONES:

Por tres Números... \$ 2.50 m/n.

Por seis " " " 5.00 " "

Por doce " " " 10.00 " "

EXTERIOR:

Por doce Números... \$ 5.00 o/s.

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

Las colecciones se adquieren en la Administración de la Revista.

Los Nros. 1 y 2 se hallan agotados.

Año I DICIEMBRE Nro. 7

MEXICO 1416
BUENOS AIRES
1924

GUÍA DE PROFESIONALES

Doctor José M. Mouner Sans
Abogado

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

LAVALLE 1268
Piso 2.º — 11, 12 y 13
U. T. 27, Rivadavia 0293

Doctor SILVIO BONARDI
Abogado

Carlos Pellegrini 641
U. T. 35 Libertad 2457

Doctor SANCHEZ VIAMONTE
Abogado

Lavalle 1268 U. T. 35 Libertad 4569

Doctor JULIO V. GONZALEZ
Abogado

Lavalle 455 U. T. 33 Avenida 4045

Doctor ZAMBRINI
Médico Cirujano

U. T. Retiro 9255
Tucumán 531 — de 14 a 15 horas

Doctor J. HORACIO MAGGI
Médico

De 15 a 17 horas Belgrano 3856
U. T. 7838, Mitre

Doctor MARIO SAENZ
Abogado

Lavalle 1556

Doctor Florentino Sanguinetti
Abogado

Lavalle 1268

Doctor PELLIZA
Médico Cirujano

Córdoba 2432 U. T. Mitre 7692

ESTEBAN ADROGUE

Médico oculista
Bm. Mitre 1011 U. T. 6090 Libertad

DAVID A. BROWN

Médico Cirujano
Rivadavia 537 U. T. Flores 0044

JUAN A. GUGLIELMINI

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

Lavalle 1268 U. T. Mayo 0829

Doctor Augusto Conte Mac Donell

Abogado
Bartolomé Mitre 843

Dr. HORACIO N. BRUZONE

Abogado
Lavalle 1536

Dr. ENRIQUE FORNATTI

Abogado
Caugallo 3522 U. T. Mitre 3856

EDUARDO ARAUJO

Abogado
Lavalle 1268 U. T. 0683 Mayo
(Piso 1.º, N.º 27)

ADOLFO KORN VILLAFANE

Abogado
Lavalle 1268 U. T. 38 Mayo 0647

ALBERTO J. RODRIGUEZ

Abogado
Sarmiento 459

Dr. Carlos F. Carbone Oyarzun

Abogado
Avenida de Mayo 560

MARIANO G. CALVENTO (h.)

Abogado
Av. de Mayo 760 U. T. 5836 Avenida

JUAN B. SERVAT

Contador Público Nacional
Anchorena 320

JUSTO

INICIAL

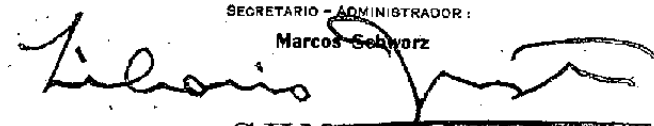
REVISTA DE LA NUEVA GENERACION

REDACTORES:

Roberto A. Ortelli - Homero M. Guglielmini
Roberto Smith - V. Ruiz de Galarreta

SECRETARIO - ADMINISTRADOR:

Marcos Schwarz



SUMARIO

Nuestro argentinismo — Victor Morey — La exposición
Riganelli — Protestamos... — B. Quiquela Martín
Americanismo práctico — Nuestro recital.

<i>Los pescadores del Nazca</i>	Victor Morey
<i>El problema de la cultura y la nueva mentalidad argentina</i>	Miguel A. Virasora
<i>Como los indios</i>	Fernán Silva Valdés
<i>La Nueva Generación Argentina en la perspectiva histórica</i>	Julio V. González
<i>Mujer y ambiente</i>	De Pistoris
<i>Arte Novísimo</i>	Roberto A. Ortelli.
<i>Formas únicas de la continuidad en el espacio</i>	Boccioni
<i>Poesías</i>	Ricardo E. Molinari
<i>Al margen de Anatole France</i>	Carlos M. Onetti.
<i>Tatila Albert: escultor expresionista</i>	Héctor M. Irusta
<i>Carta a Teixeira de Pascoas</i>	Francisco Luis Bernardes.
<i>Origen y Formación del Teatro Ruso (III)</i>	H. Ferreyra Díaz



KALISAY
EL MEJOR APERITIVO - QUINADO
Estimula el apetito.
Deleita el paladar.
Da vigor al organismo.
Los médicos recomiendan tomar una copita antes de las comidas.
22 AÑOS DE ÉXITO.
Valiosos Premios
obtendrá Vd. si toma parte en el gran concurso KALISAY, cuyas bases se publican en CARAS Y CARETAS.

Año I. DICIEMBRE Nro. 7

MEJICO 1416
BUENOS AIRES
1924

Nuestro Argentinismo

INUSITADO revuelo adviértese en estos últimos tiempos entre la gente literaria—sobre todo la joven.—para alborozo y contento de todos aquellos que, desde que abrieron sus ojos al yermo espectáculo de la cultura nacional, no han dejado de entonar un solo momento su plañidera elegía sobre nuestra modorra intelectual, nuestra indigencia de ideales artísticos, y demás variaciones del mismo eterno y lamentoso motivo. El tema ha servido de pasto para alimentar la acritud de más de un retórico cuellienhiesto y misántropo; especie de literatos que, como los buitres, no acuden sino al husmo de los cadáveres, ya que ignoran la deleitosa profesión de las abejas. No todos los publicistas a lo Juvenal que tuvimos y tenemos saben manejar el estilete con esa gracia recomendable que distinguía, por ejemplo, a un Agustín, Alvarez. Suélese preferir la indignación, allí donde cabe la enmienda complaciente o el consejo edificante. Y queremos evocar aquí — a propósito y a modo de digresión — un reciente libro que, por venir de quien viene — es decir, de un hombre que ha dado un permanente ejemplo de seriedad y obnegación intelectual a la juventud argentina — hemos leído con minucioso interés: nos referimos a Crítica Literaria, de Paul Groussac, — en el cual volumen es doloroso tropezar a cada paso con esa amargura, irremediable ya, que caracteriza la pluma de su autor, más amigo, a las veces, de asumir el tono de un malhumorado pendolista litigante, que no la serena tesitura de la polémica literaria. Esa actitud de hostilidad sistemática y de prevención depende — según nuestro sentir — de un modo de ver equivocado, de una equivocada manera de enfocar el problema de la cultura argentina.

Ese error de perspectiva consiste en la aplicación rigurosa a los problemas argentinos de las categorías europeas, y en ese afán poco cauteloso de insuflar-

nos los métodos, las ideas y los sistemas del Viejo Mundo aún cuando no vengan a cuento, o perjudiquen nuestra visión personal, afán que define a los sempiternos censores de tipo transatlántico y europeizante, como lo es el señor Grosz-sac. Esta posición es, sin embargo, disculpable, por cuanto podría concretarse en una fórmula de valor positivo; pero no es tolerable la actitud negativa que — como fatal reverso de la fórmula — corre generalmente pareja con ese intento quimérico de importación directa de la civilización europea. Niegase, en efecto, con fastidiosa insistencia — sobre todo por parte de nuestros rastacueros de la cultura — que exista una literatura argentina, una tradición nacional, con las cuales edificar, en el día de mañana, un arte sui generis específico de la tierra americana.

Los que así se pronuncian, no advierten la contradicción intrínseca en que incurren, pues que suelen dedicarse con empeño ahínco a hacer la crítica acerba de la literatura argentina o discuten el valor estético de las tradiciones americanas, afirmando con esa actitud beligerante la existencia misma de lo que niegan, ya que nada puede ingresar al mundo relativo de los valores sin antes alcanzar su efectividad concreta en el mundo de las realidades, así tenga esa efectividad un sentido puramente ideal. Es posible que esa tradición no esté históricamente ubicada en el tiempo ni en el espacio, que carezca de esa contingente y subalterna realidad que queda registrada en las papeletas de los archivos y en los esquemas de los libros, aún cuando no se perpetúe en las conciencias ni se adapte al ritmo fluyente y vital de la evolución de un pueblo. En esa acepción deletneable pueden admitirse todas las negaciones, que no tendrán entonces mayor trascendencia que la del mismo fenómeno que niegan. Pero la existencia de una tradición americana y argentina, henchida del contenido virtual de un arte futuro, conmovida con el latido íntimo de mil formas vagas en oscuro gestación, eso no puede negarse, porque es una exigencia ideal, es decir necesaria, postulada por las condiciones mismas de nuestra cultura y que tampoco podríamos negar sin negarnos a nosotros mismos. Aún sin realidad en nuestro pasado histórico, esa tradición estaría condicionada, en función del futuro, por la presciencia de una cultura en barruntos, presciencia que hierve en el fondo del espíritu americano como vibra calladamente en la gorja del pájaro dormido el canto que ha de vertir al nacer del alba. Anticipaciones de ese despertar y de ese canto auroral adviértense aquí y allá; adviértense sobre todo en la empeñosa dedica-

ción de cierto núcleo de nuestra juventud estudiosa y sería a la investigación paciente del acervo tradicional americano y de su arqueología y folklore. Y es en estas investigaciones donde adquiere su más concreta forma y su mayor tensión aquella exigencia que señalábamos en el joven espíritu americano, de crearse una cultura original sobre la base de una tradición idealmente necesaria; por que es fácil advertir el criterio pragmático con que se está llevando a cabo esa reconstrucción y exégesis de nuestras tradiciones — sean ellas epopeya gauchesca, poesía nativa, música folklórica, costumbres, — fácil advertirlo a través de la inconsciente tendencia, cuando no deliberado propósito, de asignar a ese acervo confuso y aún indiscriminado un valor ideal que en el hecho no ha tenido, y de soslayar el abundante contingente de elementos extraños — sobre todo ibéricos — que lo integran, travistiéndolos con una empréstada significación exclusivamente criolla. Esa actitud pragmática — acaso equivocada del todo en su objetividad — es idealmente consecuente consigo misma, y revela, si no la realidad histórica que pretende probar, por lo menos la íntima voluntad de reconocer una tradición bárbara y autóctona, intento que constituye el primer paso decisivo hacia la formación de una cultura con caracteres específicos. El destino de un pueblo, en efecto, se revela más en la interpretación que las nuevas generaciones — aquellas convocadas a la excelsa promoción de los siglos clásicos — elaboran sobre el viejo repertorio de tradiciones, que no en ese mismo repertorio bárbaro donde apenas quedan registrados los balbuceos de la raza en su infancia, y que sólo va adquiriendo valor a medida que los siglos esclarecidos se renuevan sobre él, tal como la piedra ritual sobre la que los innumerables peregrinos, sucediéndose de generación en generación, van inscribiendo sus nombres.

El paisaje cambia de fisonomía y cobra distinta significación según sea la luz que sobre él se vuelca; no es el mismo el paisaje arbozado en la noche, y el paisaje que se nos muestra bañado en el esplendor meridiano; no es el mismo el paisaje confuso, informe, arbozado en el crepuscular despertar de un pueblo, y el paisaje que vibra en la atmósfera de la lumbre clásica, cuando la conciencia nacional proyecta sobre él su plena luz meridiana. Ciertamente es que ni si quiera estamos en el umbral de tan brillante día; pero cierto es también que recién ahora comienza la formación de esa conciencia americana, evidenciada en los repetidos intentos de crear una sensibilidad y una cultura privativas de este pedazo del mundo.

Sin embargo, esa cultura no podría forjarse sobre la mera base de nuestras formaciones autóctonas; amén de que ellas no existen en toda su pureza, el intento es absurdo y pueril. Y aquí queremos señalar otro grande error de perspectiva, correlativo al que padecen los europeizantes: el criollismo elemental y primitivo, con toda su desnuda barbarie y su ingenua y rudimentaria cultura, momento definitivamente superado por la evolución argentina, y que se caracterizó, en nuestra historia, por la vida pastoril y agreste, con sus hoy trasnochados símbolos gauchescos e indianos.

Ambos errores — el europeísmo modernista y el criollismo primitivista — son frutos de ciertos espíritus que aún no han logrado olvidar la envejecida fórmula que sirvió de programa a nuestro gran Sarmiento y a su generación. Cuando Sarmiento se proponía el famoso dilema CIVILIZACIÓN Y BARBARIE, se apoderaba con esto del problema argentino en toda su urgencia y en toda su magnitud, en su máxima concreción histórica, es decir, en su aspecto más circunstancial y fugaz. Lo apremiante a la sazón era civilizar, europeizar: reducir el malón, con su entrañable hervor de instintos remotos; desterrar el inverso penacho de las lanzas indígenas, que miraba a la tierra, con el penacho estelar de la locomotora, que ascendía al cielo; como una esperanza.

Ya lo hemos dicho: con ese criterio, los hombres del momento mordían en la entraña misma del problema argentino. Pero la fórmula — vaciada de su inminencia histórica — ha caducado en los días que corren. Tal como lo planteaban, el problema se ofrecía bajo la forma de una antinomia irresoluble: Civilización o Barbarie. El porvenir se bifurcaba en dos cauces divergentes, y el destino de nuestro país habría de vertirse por completo en uno o en otro. Gran parte de la evolución nacional en todos sus aspectos, político, social, estético, se ha deennuelto cargada con ese dilema entrañable y desgarrador — y útil también, porque constituyó su elemento dinámico. En la esfera política, el dilema cobraba dramática expresión histórica a través del centralismo urbano y metropolitano, por una parte — en que se acumulaba la corriente civilizadora de Europa, culta y utopista — y por la otra, en el caudillismo federal, bárbaro y realista. Fácil nos sería, en poder de esa clave maestra, extender la interpretación. Pero bástenos recordar, en el terreno estético, cómo el dualismo se manifestaba, desde la época colonial, con la permanencia obstinada del poema, la tradición, el sentimiento campesino y nativo frente al academismo postizo de los literatos ciudadanos. Lógico era, pues, que se plantease el problema en tales términos: Civilización o Barbarie. Un europeísmo devorador y jactancioso se apuntalaba en el primer

término del binomio; un criollismo nostálgico y rebelde reclamaba, en cambio, los derechos de la barbarie, logrando su adecuada expresión poética en mitos como el Martín Fierro o el Santos Vega. Podemos decir, a propósito, que en tales poemas la antinomia hace crisis, y la excelstitud lírica que en algunos momentos asumen débese, sin duda, a esa prestancia trágica propia de los grandes ciclos poéticos en que se canta la declinación de un pueblo heroico: era ese — en efecto — el canto del cisne del gaucho. La musa payadoresca cantaba su propia muerte: por eso sus más bellos acentos eran acentos elegiacos entonados a la vera de la tumba gauchesca. ¿Qué cosa más conmovedora que ese mito evocador y simbólico, en que vemos la silueta del Santos Vega, después de su desgraciada justa con el diablo, volver riendas a su caballo, para hundirse en la plenitud pampeana, solitario y, sin esperanzas, mientras más de tres largos siglos de tradición, acumulados en su pecho trovador, le reprochaban la irreparable catástrofe?

Desde entonces, el arte argentino, en sus formas nativas — arte gauchesco, folklore — ha desaparecido: fué la expresión, con su tono de rebeldía, de nostalgia, de pesadumbre, de ese momento épico de nuestra nacionalidad. Pueril resulta el intento de póstuma reivindicación que algunos pretenden, pues su espíritu pertenece a la época en que se contraponía, con belicosa apostura o con renunciativa resignación a lo europeo y al progreso. Pero algo sobrevive de todo ello en la sangre y en el corazón americanos: sobrevive lo menos formal, lo menos aparential, lo más inefable y lo más orgánico: y es el indefinible sentimiento vital de la propia juventud, la savia apolínea que desentumece los músculos y enrojece las mejillas frescas, la arrogancia ingenua del gesto, el heroísmo latente y siempre listo; todo ese contenido bárbaro, magníficamente bárbaro en el sentido nietzscheano de la palabra, patrimonio divino de los pueblos en su aurora, y que debemos insuflar en las flácidas formas de la cultura europea para renovar su vigor o, más precisamente, para crear la nueva cultura americana: así como fué Occidente un producto original de las corrientes griega y judía, ¿no podrá ser la cultura sucesora un producto de las corrientes europea y americana? (1).

Desde ese punto de vista, adquiere pues inesperado valor el acervo de nues-

(1) En este mismo número, precisamente, publicamos un artículo cuya lectura recomendamos, inspirado en ideas parecidas. V. "El Problema de la Cultura y la Nueva Mentalidad Argentina", de Miguel A. Virasoro.

tros mitos, tradiciones y artes autóctonas: ellos están ahí para recordarnos a cada paso la sana e ingénita barbarie que es como el imperativo de la sinceridad del pueblo argentino. Santos Vega no ha muerto: no ha descendido, como quería Mitre, a la tumba del Tuyú; al acercarnos a él y tenderle nuestros brazos se ha disipado como el ilusorio miraje pampeano, pero para transfundirse en nuestra propia sangre y en nuestra propia carne.

Un hecho es cierto, ineludible: Europa declina. Ante la magna catástrofe, dos actitudes puede asumir América: o ajustamos servilmente nuestro paso al ritmo de su decadencia, y nos despeñamos junto con ella, o nos libertamos de ese abrazo mortal al borde del abismo, dejando apenas que el ala del águila nos roce en su caída, después de su fausto vuelo milenario. Libre queda el espacio ante nosotros: intentemos — a nuestra vez — el esfuerzo hacia el sol del héroe mitológico, el vuelo eternamente renovado. Pero no es el caso de elegir: nuestros destinos son bellos y están ya marcados por la suerte; aún no han sonado para América las trompetas apocalípticas, y en esta jocunda tierra — Nuevo Mundo — encontrará su fuente Castalia la vieja cultura occidental. De ella saldrá rejuvenecida y flamante, y así abriremos nuestro camino, como el joven héroe con la espada recién templada en el fuego alegre de la fragua.



VICTOR MOREY

Los pescadores del Nazca

Víctor Morey

ASI como en la poesía ha surgido el valor autóctono de Fernán Silva Valdés, en quien se confunden el espíritu racial americano, la pujanza indígena de la sangre nuestra y la expresión sobria y modernísima, en la pintura se ha revelado un joven artista que nos presenta en su obra la síntesis admirable del espíritu de los incas, utilizando para ello una tendencia pictórica novísima.

Víctor Morey tiene todas las condiciones de un gran artista, pese a sus escasos años. Su dominio del color, cuya modernísima disposición lo sitúa en la vanguardia de los pintores americanos, puede compararse sin desmedro al que nos mostrara Ourvantzof, con cuya obra es imposible no ver una afinidad o coincidencia que afirma una vez más lo novísimo de su técnica.

Podríamos recorrer cada cuadro y en cada uno de ellos renovaríamos nuestro asombro: tal es la perfección técnica a que en ellos se llega, perfección técnica que aumenta el valor emotivo de interpretación espiritual de la raza formidable de los incas.

Elegancia; sobriedad; expresionismo; espíritu vigoroso; conocimiento minucioso del valor de todos los colores y su colocación; impecable sentido decorativo; comprensión admirable del alma de la raza; expresión vehemente y religiosa de la angustia de esa raza numerosa que se ve humillada y relegada a una esclavitud infamante por la voracidad de unos caudillos que el azar tornó tiranuelos vitalicios en países dignos de mejor suerte; todo esto halla sintética expresión en el arte de Morey.

Morey, a quien puede llamarse ya: pintor de la raza.

El problema de la cultura y la nueva mentalidad argentina

LA civilización es una reacción de la vida frente a su medio circundante. La cultura, una reacción de la misma frente a su mundo trascendente. Los valores de la primera se cerebralizan en sistemas de símbolos concurrentes a proteger el *Yo* social contra las fuerzas desintegradoras de la naturaleza. Pero la vida no puede mirar cara a cara el secreto de su realidad última, sin que la angustia del misterio cósmico que le es consubstancial, la sacuda tan hondamente que deba, para subsistir, revestirse de una serie de símbolos paralelos, que bajo la forma de mitos religiosos, creaciones estéticas, leyes científicas, le sirvan como de capa protectora de su individualidad. La cultura puede definirse entonces, como: "Una sistematización simbólica destinada a proteger el *Yo* del escalofrío del misterio".

Las sociedades incipientes, las culturas en formación se nos aparecen como tocadas en manera intensa por el misterio de las cosas: el terror cósmico se hace sentir más fuertemente en las capas subliminales de un *Yo* no bien individualizado todavía (la individualidad es solo una plasmación de la vida inmanente sobre la superficialidad de su mundo circundante: un postulado de la acción y nunca un esencial postulado de la vida).

La reacción primera de la vida, frente a lo universal, se hace consciente, según simbolismos potencialmente representativos de esas intuiciones profundas, imantadas de inquietud cósmica, que persisten en modo oscuro y latente aún en nuestra subconsciencia evolucionada. Incompletamente definidos, quizás;

pero, por lo mismo, exuberantes de muy rica virtualidad de contenido, esos simbolismos localizan las tendencias y reacciones más hondas de la vida. Primera palpitación cósmica de la conciencia, esta forma virtual, mítica de la cultura, la contiene ya prospectivamente: ciencia, arte, ética, filosofía son floraciones sucesivas o simultáneas mas de predeterminado contenido en la gema inicial de la mitología.

En la reacción mítica, la vida consciente se subordina aún a la vitalidad universal; la irrupción cósmica en el *Yo* se manifiesta por el *éxtasis* y la *adoración*. *Éxtasis* y *adoración* son formas contemplativas en las que el elemento individual aparece como absorbido por lo universal. En el arte, la conciencia alcanza a elevarse a un mismo nivel con su mundo exterior, apaciguando las excitaciones desbordantes de la vida cósmica en gracia a una perfecta clarificación y coordinación de sus valencias reactivas. La ciencia efectúa idéntico proceso; pero ya aquí, el simbolismo mental no se coordina según leyes intrínsecas, sino según la legislación heterónoma de entidades abstractas, extravitales: los entes matemáticos. La filosofía representa un intento de retorno de la vida individual hacia su esencialidad cósmica.

El mundo exterior actúa sobre la vida a la manera de una bomba aspirante que extrae la racionalidad virtual de su contenido. Ni la razón es objetiva, ni preexiste *realmente* en la vida antes de todo contacto con su mundo objetivo. Cada excitación ambiente repercute en un símbolo introiente de pre-conformación orgánica. La coordinación económica de los símbolos internos determina la coordinación y armonización de los excitantes externos. Mundo circundante y mundo de la conciencia son una misma *fenomenalidad*: proyección respectiva de la *realidad cósmica* sobre el *Yo* y el *No yo*. Realidad cósmica que reacciona en modo específico, creando para cada conglomerado de formas ambientes un simbolismo introiente equiformal. Cada hecho cultural, cada fenómeno de una cultura, encuentra así, su más certera existimación, mejor referido al conjunto global de sus manifestaciones que en relación a otras que, por obedecer a diferente teología, encierran, bajo su aparente semejanza formal, esencialísima divergencia substancial.

Por eso podemos decir que con "*La Decadencia de Occidente*" ha venido Spengler a inaugurar una nueva era en la concepción de la cultura y de la filosofía de la historia, — a pesar de esa peculiar deformación sistemática, temperamental en su autor, que le lleva, por ejemplo, a negar la vitalidad de teorías como las einsteinianas (de las cuales en el fondo su obra no es más que una

traducción), que vendrían a desbaratar su previsión del momento actual de la ciencia de acuerdo a un evolucionismo abstracto-concreto, y según la cual después de Gauss no pueden sobrevenir matemáticos de genio.

Si no puede afirmarse en verdad, que las doctrinas spenglerianas sean una mera extrapolación del concepto de la relatividad generalizada, exclusivo a las ciencias físico-matemáticas, al campo heterogéneo de la cultural integral, sí puede afirmarse que ambas revelan una fundamental afinidad de contextura psíquica, que aboga en favor de la realidad de una nueva conciencia en formación, en el seno mismo de la vieja cultura europea. Así, la mentalidad que alienta el sentido de su teoría, contradice lo secundario, lo anecdótico, lo que sin embargo ha contribuido a darle su gran notoriedad de circunstancia. Nada menos conatural al espíritu de occidente, que su polivalentismo relativizador. En realidad es aquí una cultura, una forma mental la que juzga a otra, estando lejos de alcanzar una superación a este relativismo estricto, cual la lograda por Einstein en el campo de las ciencias matemáticas, en virtud de la universal condicionabilidad de sus ecuaciones sensoriales, como pretende, sobre la sola base de una presunta elasticidad mental del historiador, que le permite *extraer* de cada cultura lo que pudiéramos llamar por extensión: su sistema de coordenadas inmanentes.

El primer derivado del concepto de la relatividad de la cultura, estriba en rehuir en su interpretación todo perspectivismo extrínseco, buscando determinar previamente su centro gravítico propio, polarizante de la multiplicidad de sus fenómenos. Pero esta posición existemática *polivalencial*, ya lo hemos dicho, presupone toda una filosofía, una estructura polivalente del espíritu — cuya proyección sobre las demás históricas, no puede hacerse efectiva, sino al través de una adaptación deformativa de aquéllas a esta; — así como la concepción clásica de un desenvolvimiento unipolar de la cultura, postula, por lo contrario, una tendencia vital que hizo del *Yo* consciente, es decir, predispuesto a la acción, el centro del universo, y, que, para referirnos nuevamente al problema de la relatividad, el más ilustrativo como más característico, classicizó la extrapolación de las coordenadas cartesianas desde su propio campo de las pequeñas dimensiones, recortado y acondicionado por el *Yo* en acción o *para* su acción, al todo espacial multiforme y elástico; esa tendencia vital alienta en cada forma cultural la pretensión de erigirse en norma absoluta, extrapolando las formas y valencias inherentes y exclusivas a una modalidad, a una disciplina mental, al todo irreductible de las posibilidades del espíritu, y queremos hacer notar que la

extrapolación es el tropismo más fundamentalmente arraigado de la cultura occidental monomorfista.

Mas el concepto spengleriano, verdadero en parte, de una cultura *organismo*, deberá ser relegado a sus justos límites, si no se quiere caer en la deformación sistemática de todas sus manifestaciones. El finalismo de lo orgánico, la congruencia entre las diversas concreciones de una cultura; no excluye un mutuo sinfronismo fecundador. Por otra parte, como organismos vivientes, se derivan unas de otras sin mutaciones demasiado bruscas; y sin que la coherencia actual de sus modalidades en un momento dado, — como la percibiríamos si pudiéramos detener artificialmente su evolución y verificar su contenido en un corte transversal, — sea óbice a la subviviencia de tropismos contradictorios y profundos cuya reacción potencial espera sólo la acción catalíptica propicia del ambiente para exteriorizarse en su plenitud.

La cultura fáustica más que presentar, como pretende Spengler, un contenido originario absoluto, es una verdadera síntesis de dos tendencias bióticas primarias, dos finalismos divergentes, de dos estructuras espirituales que cristalizaron en dos culturas opuestas: la griega y la judía. Por eso cuando expone como características de la cultura fáustica las manifestaciones y tendencias que no encuentra o encuentra poco definidas entre los helénicos, efectúa, en realidad, un reparto arbitrario de los contenidos de la misma, sin caer en la cuenta de que estas manifestaciones más que características de la cultura occidental son exponentes de su propia mentalidad judaica, y que con idéntico criterio sistemático, podríamos, contraponiéndola a la cultura semítica, especificar como exclusivas de la cultura europea, precisamente lo contrario, lo griego en una palabra. Así el Renacimiento, la manifestación más rica y elevada de la espiritualidad de occidente, la más fecunda en genios; como asimismo todo el siglo XVIII, el siglo de las luces, representado por el racionalismo histórico de la *Aufklärung*, no son para Spengler más que sendas aberraciones, de vitalidad exuberante, quizás, pero aberraciones al fin y al cabo, de la cultura europea. Como se ve, idéntico criterio unilateral, aunque en sentido inverso, al de ese mismo Renacimiento, cuando intentaba desalojar todos los valores originales del Medio-evo por sus valencias de acentuado hegemonismo helénico.

Una espiritualidad es siempre producto de una intersección de la vida con un medio circunstante. Las tendencias bióticas que cada excitación ambiente contribuye a despertar, reaccionan en un símbolo orgánico, específico, que aparece así como predeterminado constitutivamente por su medio objetivo — por eso

hemos definido el símbolo de conciencia como una proyección formal del mundo exterior sobre la vida — pero también en sí mismas se hallan en posesión virtual de ricos contenidos energéticos cuya necesidad intrínseca de expansión consubstancializa y moldea sus símbolos ambientes, subjetivizándolos en instrumentos propicios a su entera realización potencial. Son entonces los tropismos funcionales de un momento vital frente a los tropismos heterogéneos de su ambiente, los que determinan las finalidades de cada espiritualidad, es decir, su dirección teleológica.

Las diversas disciplinas, modalidades de reacción de una misma espiritualidad, se coordinan entonces a los efectos de su teleologismo esencial, esbozando en esta coordinación el esquema arquitectural de cada cultura.

El finalismo trascendente de la cultura europea actual, es el de la acción. Todas sus formas espirituales aparecen como deformadas por una polarización pragmática. En efecto, siempre se ha contrapuesto, el sentido vital de una ciencia que, como la de Descartes, Leibnitz, Newton, Spinoza, hace de su identidad con un mundo exterior absoluto al criterio de la verdad, y la concepción griega que buscaba sólo establecer una armonía en todas las manifestaciones del universo. Pero profundizando ¿qué afinidad hay entre el concepto clásico de la ciencia según la identidad y la interpretación que fluye del epistemologismo utilitarista de un James; del teoricismo económico de un Mach o el criticismo de un H. Poincaré o de un Einstein, que pudiera sintetizarse en el apotegma de L. Poincaré, para quien, una teoría es más o menos verdadera según sea, no su adaptación a una *realidad* externa, metaespiritual, sino la importancia y cantidad de problemas y descubrimientos que sea capaz de suscitar?

Ya desde Kant, la filosofía deja de ser aquellos inmensos círculos completos que comprendían todos los problemas divinos y humanos. La espiritualidad especulativa, tuvo concreciones tan dispares como las que van desde los primeros padres de la iglesia hasta Descartes y Leibnitz, pero nótase en ellas una real unidad de orientación trascendente; a la que se contraponen la nueva manera crítica de interpretar la realidad, que iniciada por Locke en Inglaterra y llevada por Hume a una prematura disolución paradójica, encuentra su forma definitiva en el criticismo Kantiano. Es verdad que Descartes fué el primero que inició en plena culminación especulativa, el movimiento crítico del conocimiento, pero su criticismo lo fué del acervo de este como conquista, nunca de la razón como instrumento. Ni por un segundo puso en duda su capacidad cognocitiva absoluta, antes al contrario, lo fundamental de su método la presuponía. Aún

más, el criticismo en sí no encierra necesariamente una interpretación pragmática de la realidad, manifestándose, no como causa, mas sólo como efecto de esa tendencia profunda, subconsciente, que llevara a Kant, a trasplantar el polo teleológico del dinamismo vital desde la inteligencia especulativa hacia el campo de la voluntad práctica.

El sentimiento cósmico de una nueva mentalidad encuentra en Kant, el punto de iniciación definitivo, el contenido esquemático predeterminante de su contenido virtual. Toda la cultura que le sigue hasta James inclusive, no hace más que girar alrededor de su polo ideológico: Hegel, galvanizando de acción a las *Ideas*, Fichte con su *Yo activo*, creador; Schopenhauer, con su *voluntad*, acción potencial, no harán más que obedecer a esta suprema impulsión pragmática; W. James con su *pragmatismo* — sentido restringido — y el *activismo* europeo, son formas más recientes de este mismo movimiento, cuyo primer intento de superación, lo encontramos recién en Bergson, quien inspirándose básicamente en James y Schopenhauer, y haciendo suya la crítica del primero al racionalismo, hace a su vez la del pragmatismo — en su sentido amplio: filosofía de la acción — como deformador de la realidad y del conocimiento filosófico. En realidad toda posición mental, toda perspectiva, entraña una deformación en la realidad, una adaptación contextual del mundo exterior al espíritu; todo criticismo a este respecto indica más que una desvalorización lógica analítica de sus valores, una desviación de la corriente vital que ha dejado por eso de percibir esos valores como fundamentales.

Paralelamente el positivismo y su derivado actual el cientificismo, inspirándose consciente o inconscientemente en Kant, coinciden en hacer de la vida en acción el fundamento de la realidad. Bergson (*Evolución creadora*) ha podido evidenciar cómo los postulados básicos de la filosofía científicista y de la ciencia del pasado siglo, emanaban directamente de una posición vital pragmática; aún más, para él, todo conocimiento intelectual se plasma sobre una realidad recortada a los fines de la acción (*Materia y Memoria*).

Y nada más característico como representativo de este movimiento vital, dado su mismo practicismo básico poco propenso a sublimaciones trascendentales, que el intento comtiano de constituir esa "religión de la humanidad", única forma mítica no trascendente y que pudiera considerarse más de acuerdo al espíritu pragmático; se arraigaba para Comte y la mentalidad que representa, en algo más que en una mera aventura afectiva incidental y lamentable, como lo han querido dar a entender aun sus admiradores más conspicuos: Stuart Mill

y Spencer; ya que es el mismo sentimiento profundo desplazado hacia otras finalidades, el que alienta en las innumerables doctrinas socialistas y comunistas, cuya expansión desmedida ha sido el fenómeno social más característico de las civilizaciones contemporáneas.

Igualmente significativa es la trasmutación que el siglo pasado efectúa en las categorías de la ciencia. El siglo XVII se caracterizó por la preponderancia alcanzada por las matemáticas, representando la culminación de la espiritualidad especulativa, con genios como: Keplero, Galileo, Descartes, Huyghens, Newton y Leibnitz; pero ya a fines del siglo XVIII, las matemáticas se ven suplantadas en importancia por las ciencias naturales. ¿Qué es lo que ha ocurrido en realidad? Es que la corriente vital ha cambiado de dirección, la mentalidad europea, respondiendo a otras excitaciones, se coordina según otras finalidades y las matemáticas terminan por ser derribadas de su pedestal de realidades últimas, para transformarse en meros instrumentos, en meras creaciones del espíritu. Pero si el sentimiento que subordina toda la importancia de las matemáticas a su finalidad utilitarista, es representativo genuino del pragmatismo de la época, ningún síndrome en verdad, especifica mejor que esta modalidad ideológica no se hermana ya a la constitución espiritual de las nuevas mentalidades, como el que se empieza a protestar contra esta estrecha interpretación bio-psicológica de las matemáticas con el *neorealismo*, Bertrán Russell, Alessandre y demás fundadores de la *logística*, que compenetrados de una concepción *no mental* del mundo objetivo, comprendido en éste, y, he aquí su tonalidad diferencial, los propios *universales*, luchan por dar a las matemáticas el lugar absoluto que le corresponde en la realidad.

El mundo circundante es una proyección del *Yo* sobre el *No yo*. Uno de los postulados más fundamentales de la biología moderna es el que sustenta la unidad e identidad del sujeto con su mundo perceptible (1). La formalidad esquemática del mundo exterior se corresponde inmediatamente con la formalidad contextual del espíritu. De aquí la significación profunda del desplazamiento que en los conceptos arquitectuales de la realidad, espacio y tiempo, efectúa Kant; cuyo tropismo pragmático fundamental se manifiesta en la subordinación al *Yo cognocente*, es decir pre-activo, de aquellos dos grandes *absolutos* de Newton: síntoma característico de una transformación en el sentido de la cultura, en el concepto del universo y en la jerarquización global de la ciencia.

(1) Usküll: "Ideas para una Concepción Biológica del Mundo".

Más a este espacio pragmático, mera intuición, de Kant (forma del conocimiento, polarizado a la acción) opondrá la nueva mentalidad el espacio-tiempo einsteiniano polimorfo y polirrítmico; y al sistema único de referencia, una multiplicidad de sistemas armónicos de estructuración *congruente*, cuya proyección sobre el mapa de la cultura con emanación inmediata del sentido vital, puede representarse gráficamente por tres coordenadas espaciales, que son tres formas substanciales de la actividad espiritual: el arte, o función vital polarizada a la conquista de sí misma; la ciencia, gravitación virtual de la vida sobre su mundo exterior, fenomenal; y la filosofía, inclinada hacia una penetración noumenal del universo.

Al lado de estas, existe otra, no ya espacial sino de tiempo: la actividad y vitalidad en sí misma, perpendicular a las otras tres, que vivifica y deforma; determinante a su vez de otra facultad no ya primordial sino derivada: la facultad ética o de propia retención, o para decirlo de manera más apropiada por lo que pudiera tener ésta de negativa: "la facultad por la cual la vida acuerda sus ritmos internos a los ritmos universales", en sentido de movimiento diametralmente opuesto a las demás, las penetra y hace sentir su influencia en el núcleo mismo de la vitalidad.

Una desviación de la corriente vital, una transformación estructural del espíritu repercute en una transformación equivalente de su mundo objetivo.

El hegemonismo absoluto de la afectividad pragmática cristalizó en una preponderancia exclusiva de los valores de la ciencia sobre los de las demás modalidades del espíritu (mentalidad del sistema único). Así el arte secularmente descentrado de su propia esencialidad intravital hacia el plano de la conciencia, era estructurado según una finalidad restrictivamente practicista, fenomenal. La filosofía, a su vez, plasmada según los principios y postulados de la ciencia, no hizo nunca más que elastizar forzosamente sus conclusiones relativas hasta lo *absoluto*, sin intentar, conscientemente, hasta Bergson, un ensayo de liberación y consubstancialización en sí misma. La ética, en fin, cuyas amplias proyecciones panteístas hemos apuntado ya, no fué nunca más que una estrecha moral — entendemos por tal, su aplicación utilitaria, sus manifestaciones a través de la vida de relación — y de sola vitalidad en cuanto lo demandaba su proyección sobre la vida práctica, y, a sus fines exclusivos.

¿Cuál puede ser entonces el sentido y la tarea fundamental de una nueva mentalidad *polivalencial* (o de sistema múltiple)? El del retorno de cada facultad vital, de cada ritmo biótico hacia su propia esencia autonómica. Intentos

de retorno, escasamente acentuados todavía, fracasados quizás, son: en arte, el dadaísmo, y la pintura expresionista, polarizados ambos a un desplazamiento del plano estético desde el logicismo mecanicista del *Yo individual* hacia el intuicionismo subliminal del *Yo cósmico*. En filosofía ya hemos apuntado con Bergson un movimiento análogo de trascendencia noumenal. Y si no descentrada en realidad, aniquilada en sus formas cósmicas, reducida a una mera moral práctica, la ética espera todavía el demiurgo revelador que logre rastrear la universalidad de sus contenidos originales en el panbiotismo de la naturaleza, y cuya primera manifestación orgánico-teleológica pudiéramos encontrarla quizás, en la adaptación del ritmo coloidal al ritmo de su solvente.

Pero la cultura pragmática, secundariamente, al circunscribirse al campo gráfico de sus posibles actuaciones, si, en verdad, aherrojaba los contenidos fluentes de la vida en finalismos superficiales, al acercar el centro de gravedad de la vida a su propia esencia, preparaba, combatiendo el trascendentalismo especulativo y el racionalismo vacío, el advenimiento de los nuevos valores de la *cultura según la vida*. La acción, sino es la vida misma, es su proyección más inmediata. El concepto de la acción rigiendo todas las manifestaciones de la vida, aún las gnoseológicas, alcanzó con el activismo euqueiano su concreción más comprensiva y fecunda; mas que pone en evidencia, a pesar de ella, una verdad insustituiblemente fundamental a toda superación del pragmatismo: la no immanencia de los valores de la acción, a la vida; ya que al desgranarse el *Yo*, en acción sobre su mundo circundante, se diluye, absorbiéndose en él.

Pero ya antes, voces ardientes de glorificación a la vida se habían dejado oír: Nietzsche, el mismo Eucken, (1), Ortega y Gasset: desde un punto de vista acendradamente fisiológico el primero; exclusivamente espiritual el segundo; armonizando ambos en una síntesis compleja el último.

La acción para el pragmatismo, fué el factor eficiente de todas sus actividades espirituales, el sistema único de referencia de sus valores; pero la acción en sí misma, aparece ligada, más que a la propia *vida*, como exaltación íntima, a la conquista de su mundo exterior. Ella es en verdad el nexo de unión entre el *Yo* y el *No yo*. Nuestro *Yo* consciente es simultáneamente vida substancial y mundo circundante. El gran aporte de la acción consiste en este enriquecimiento del *Yo* con las formas y dinamisismos de su mundo objetivo; pero el gran peli-

(1) Rodolfo Eucken: "La Vida, su Valor y su Significación".

gro que entraña también, es el ahogamiento de su íntima-fluencia vital en la inflexibilidad causal de su medio ambiente. En último análisis, la dirección vital que hacía de la acción la finalidad absoluta de la vida, acumula una inmensa base de realidad, porque la acción es la despertadora y reveladora de todas sus posibilidades intrínsecas; pero, nunca debe olvidarse, si no se quiere caer en ese fanatismo ciego de la acción, que es casi una incultura, por su derivación eminentemente utilitaria, que es la acción la que debe constituirse en un instrumento de la vida y nunca la vida en un instrumento de la acción. De aquí la nueva fórmula de la acción *desinteresada*, de la acción como *deporte*, que tiende a primar en las formas novísimas de la cultura, y que el pensador español Ortega y Gasset, con su espíritu atento sobre las efervescentes e inquietas juventudes americanas e infiltrado de su sentimiento vital profundamente deportista, adelantó, antes que nadie, en una fórmula que estaba ya en el ambiente (1).

¿Pero cuál es la forma de la cultura en la que la actividad espiritual como deporte se manifiesta en modo más substancial? Indudablemente el arte, que fué la manifestación más asombrosa de otro pueblo esencialmente deportista: el pueblo griego. Por eso la nueva cultura se empieza a caracterizar por un desplazamiento de su centro de gravedad desde el polo ético-científico, o de la acción, en el que se mantienen aún los pensadores europeos más avanzados en este sentido como Eucken y Gasset, hacia el finalismo estético, o de la vida: plano metacéntrico de la cultura argentinista.

La cultura griega, al asentar sobre el mundo formal inmediato el centro de gravedad de la vida, la descentraba inconscientemente de su propia esencialidad. Sus valores no fueron sino en forma muy relativa, inmanentes a la vida. De sus dos manifestaciones substanciales: la cósmica representada en ella por el orfismo y lo dionisiaco; y la formal, individualizante, representada por el arte plástico y lo apolíneo: la segunda tendió decididamente a predominar sobre la primera. Los griegos anhelaban subyugar toda fluencia vital bajo formas bien definidas. La formación de la personalidad como *individuo*, final problemático, era la base de su cultura toda. De aquí también que debamos reconocer que todas sus manifestaciones aparecen regidas por un alto principio regulador. Su arte mismo, mejor que la exaltación vital, buscaba una perfectividad formal,

(1) El mismo Canudo, otro espíritu que vivió escuchando las palpitaciones del momento, elogiaba, en su correspondencia de "La Nación", esta época: en la que se cultivan todos los deportes hasta el de pensar. El pensamiento como deporte es la base de la filosofía novísima.

supravital. Aún más, quiero adelantar aquí, que, así como todas las manifestaciones de la cultura pragmática, se orientan según las finalidades del conocimiento práctico, en la cultura griega los hoy falsamente universalizados conceptos — *Ideas* platónicas — de Verdad, Belleza, Bondad, fueron originarios de esta tendencia vital reguladora: *éticos*, y no científicos, estéticos y morales, respectivamente.

De aquí que la moderna cultura bio-exultadora, aun identificando en lo posible su estructura básica a la de la cultura griega, lejos de no ser, como se ha querido insinuar, más que un nuevo remedo de ella, que siempre lo sería tan fecundo como la cultura latina o la del renacimiento, aparece en posesión de un rico venero de contenidos originales. Fundamentalmente, el concepto de la vida es para los modernos mucho más amplio y trascendente que para los antiguos. Conquista inapreciable del alma pragmática, fué la del concepto de *evolución*, quizás el único en el que se unifican las opiniones de los más dispares filósofos de la época; pero que carecía de todo significado para los griegos: de aquí que su culto a la vida en sí misma fuera ajeno a toda trascendencia supraindividual. En realidad, para la mente griega la vida se representa por un sistema adiabático de valores que nadie puede pretender superar ni modificar. La corriente principal de su cultura se encauzó así, hacia lo aparentemente determinado, hacia lo individual, estático, despreciando todo residuo cósmico immanente. Y en ninguna manifestación cultural se nota con tanta evidencia esta reacción contra lo cósmico, como en el arte: hasta la música, el arte más fundamentalmente estético — que habla inmediatamente a la voluntad de Schopenhauer, es decir, a la vida — se etizaba bajo el hechizo del alma griega; a este respecto es característico también y sintetiza todo el progreso evolutivo de la cultura griega, el sutilísimo trasvasamiento que se operó en el campo de la tragedia en su origen substancialmente dionisiaco hasta culminar con *Sófocles*, el más apolíneo de los griegos.

Lo apolíneo, con su glorificación de lo fenomenal, dió al arte un perfil marcadamente extraestético. Hemos definido como instinto estético, el instinto expansivo, de exaltación vital, en contraposición al ético, coercitivo, regulador. El arte griego fué substancialmente ético. Este eticismo cuya encarnación en la misma esencia de lo estético fué profundamente afín al temperamento griego: extravasó injustificadamente su influencia a culturas diametralmente dispares como el cristianismo y el pragmatismo. Pero una concepción dinámica de la vida debe preocuparse, ante todo, de llevar al arte, su función fundamental, a su ver-

dadero centro de gravedad: la vida misma (1); pero la vida cósmica — diónisiaca de los griegos — de la que el individuo como *ser* individual, como conciencia, no es más que un instrumento. En efecto, hasta ahora ha sido el individuo contrapuesto a la naturaleza, quien se expresaba en la obra de arte. El elemento primordial era la forma externa en sus dos modos esenciales: armonía: función ética; perfección formal: tecnicismo práctico. Lo secundario, la forma interna, es decir, la *Idea*, de plasmación concienical, racionalista. Pero la fluencia cósmica que inmanita la *Idea* depurándola de su practicismo básico (elemento fundamentalísimo desde nuestro punto de vista) no existía o existía inconscientemente y solo en los grandes genios: Esquilo, Shakespeare, Dante, Miguel Angel, etc. Bajo la presión de la nueva mentalidad, ya hemos acusado gravitaciones cósmicas, en intentonas informes, fluencias involuntarias de la vida, a pesar del individuo, que no han logrado todavía adaptarse ni un tecnicismo apropiado ni un eticismo consubstancial e inmanente a sí misma, tales: el dadaísmo literario y la pintura expresionista. El individuo que se expresaba a sí mismo, según el simbolismo convencionalmente representativo de su mundo circundante, es relegado aquí por las fuerzas cósmicas que se manifiestan a través de él, superándolo; pero la conciencia racional es demasiado mundo exterior para poder expresar hondamente la vida, de aquí que sean las formas subconscientes profundas (cuyo auge ha levantado la incomprensiva voz de psiquiatras y racionómanos), las que se ponen más fácilmente a disposición de esta fluencia cósmica y cuya estilización según una forma intrínseca inherente, puede llegar a constituirse en la rebusca más ardua y fundamental de los artistas de la nueva cultura.

Se dice que una cultura está en formación: cuando sus valores, emanando directamente de los tropismos vitales que representan, no alcanzan a satisfacer la plenitud de sus necesidades espirituales; se dice, en cambio, que una cultura está en decadencia, aun postulada su plena valorización culminal como representativa del dinamismo biológico que le dió origen, cuando degradado su flujo vital dinamizante, deja de ser una reacción inmediata de la vida, sobre la que sus valores vacíos pretenden ahora perpetuarse.

Por eso toda civilización de movimiento ascendente, produce un acercamiento entre los valores de la vida y los de la cultura. Pero todo movimiento vital que no ha logrado aún crearse una cultura propia, carece de la plena con-

ciencia de sí mismo. De aquí su inferioridad evidente para contrarrestar la superperfectación de las formas y finalismos eminentes de culturas más evolucionadas, que polarizan sus tendencias superficiales, soterrando las vetas de oro de su espiritualidad profunda, bajo una fácil adaptación esporádica, que lo mutila en lo substancial. Son ellas formas y valores adoptados provisoriamente, en tanto la conciencia racial sondeaba más hondamente sus contenidos originales, y que amenazan luego perpetuarse, ahogando la pléamar de su vitalidad naciente, bajo la sujeción de normas, que, si instrumentos propicios al superior florecimiento de sus fuerzas íntimas, cuando éstas las crean adaptándola a su naturaleza y conformándolo a sus fines, no hacen más que entorpecer y desviar su desarrollo, cuando se imponen, de fuera hacia adentro, al través de una híbrida imitación superficial. En los pueblos americanos, contrariamente a lo que ocurrió en los pueblos del antiguo mundo, la civilización precede a la cultura. Fenómeno de inversión histórica, que puede obedecer a causas circunstanciales, imposibles de precisar en absoluto o a fundamental disparidad de contextura psíquica. Pero el hecho de que esta civilización empiece a mostrar manifestaciones peculiares, de indiscutible refluencia sobre la cultura europea, ya que no sólo su sensibilidad, sino, básicamente, su cubaje vital, su densidad energética, la que da el tono de su dinamismo expansivo, evidencia una insuflación intensa de savia joven, que ha logrado dar nuevo sentido a sus corrientes vitales, coordinando sus valores en disolución, propiciando un renovador acercamiento a la vida en todas sus manifestaciones, bien lejos, ya por cierto, del nihilismo disolvente de la Europa de avant-guerre; y el hondo anhelo de una cultura inmanente a su espiritualidad (capaz de hermanarse con la grandeza de su civilización: una y otra son, aunque en diversos campos de reacción, exponentes de una misma intensidad vital) que mueve a las juventudes americanas, dicen mucho en favor de la originalidad y riqueza virtual de la nueva cultura. De aquí también que las diatribas bilizadas de Spengler contra las civilizaciones americanas, a las que considera, consecuente con su ideología (1), una degradación de la cultura europea, y no, como tenemos derecho a esperarlo, la aurora de una nueva cultura, más vital, meta-europea, tengan, nunca una justificación, y sólo una explicación, en quien, al extrapolar los esquemas y valores *relativos* a su mentalidad judío-germana a la historia universal, no supo liberarse, en su juicio frente a las nuevas civiliza-

(1) Véase: "El arte como Creación y la Dinámica del Espíritu" INICIAL, N.º 4.

(1) Recuérdese su personalísimo concepto de la civilización como cultura degenerada.

ciones de América, de ese estrecho perspectivismo europeo que con tanta justicia y razón criticara a sus colegas de occidente.

Las modalidades originarias de las civilizaciones americanas, aun sin haber llegado a una certera conciencia de sí mismas, repercuten, rebasando, con la intensidad ciega de su fluencia vital, su campo inmediato de gravitación, sobre las modalidades más recientes de las civilizaciones europeas, hasta encontrar indirectamente, por su proyección mediata sobre los valores espirituales, de estas, no pocas veces, su plena aquilatación cultural. Ya hemos señalado cómo si Ortega y Gasset, pudo postular lo que pudiéramos llamar el sentido argentino de la vida, es decir, de la vida considerada como deporte, fué porque su mentalidad estaba de antemano impregnada de este *sentir* argentino de la vida y de la acción.

Anacrónicamente, a la vez que los energismos violentos de la raza nueva hacen sentir su influjo sobre las modalidades de la vieja cultura, se conservan aun como recubiertos por la capa espesa de los viejos principios, de las caducas normas, de los simbolismos estereotipados, que ellos mismos han contribuido a derribar. De aquí la responsabilidad profunda de las nuevas juventudes de América. Esa vaga conciencia de vivir una hora suprema que hace carne en todas las mentalidades jóvenes del momento, tiene una realidad más honda, más trascendente, de la que pudieran otorgarle espíritus superficiales. Una civilización, por floreciente y rica que sea, no postula la realización de una cultura consubstancial y propia. Innumerables son los pueblos que la tuvieron brillantísima y que persistieron hasta desaparecer, bajo la égida de culturas heterónomas, adaptadas más o menos superficialmente, sin que, en ningún momento, llegaran a darnos lo íntimo de su personalidad.

Hacer una realidad de lo que virtualmente está ya en la esencia de su corriente vital, plasmar su mentalidad hasta hacer conscientes los tropismos más hondos e inexcrutables de su fluencia subconsciente, he aquí la obra fundamental de pensadores y estetas. Con la cultura propia es el *alma* propia la que se conquista. Por eso al secundar *conscientemente* el desplazamiento mecánico de la cultura europea hacia América, débese, ante todo, tratar de depurarla de toda superfectación de valores heterónomos a la vida, abstractos e inconsistentes. La elevación de los valores de la vida a categoría máxima de la cultura, ha encontrado en elementos representativos de la nueva mentalidad argentina, sostenedores de nervio. Un helenismo ferviente, profundizado a través de Nietzsche,

parece centrar las aspiraciones de las mentalidades más características de la nueva generación. Se comprende, con el mismo, que en la Europa actual, no es una forma de cultura la que está amenazada, sino toda forma de cultura ascendente, a la que solo es posible llegar, volviendo a aquel estado de florecimiento íntimo, espontáneo de la vida, del que la cultura griega, no judaizada aun por el socratismo, fué ejemplo prodigioso.

MIGUEL A. VIRASORO

Como los indios

Al artista Federico Lanau, mi maestro de cerámica, este poema escrito haciendo cacharros en un amanecer de octubre de 1923.

ME levanté con noche,
a preparar el barro
para mis cacharros.

*Yo soy un poco indio guaraní por mi cara,
y soy indio del todo al hacer mis cacharros.*

*Va a amanecer; el alba
es como un friso pálido
chispeado de estrellas
y de pájaros.*

*Me levanté con noche
a preparar el barro
para mis cacharros.*

*Está aclarando el día;
los pájaros del alba, entre trinos y vuelos
se han comido toditas
las estrellas del cielo.*

*Está aclarando el día,
yo trabajo cantando;
tengo la voz mojada
y la tonada fácil;
(me levanté esta mañana
con la garganta tan fresca
como si hubiera dormido
con una estrella en la boca).*

*Y así, mientras trabajo cantando a media voz,
lejos, en el paisaje, se oye salir el sol.*

FERNÁN SILVA VALDÉS

Montevideo, octubre de 1924.

Exposición de las obras más representativas de Agustín Riganelli, escultor, en el salón de la Asociación Amigos del Arte, del 15 al 25 de mayo de 1950.

Exposición de Riganelli

EN los salones de la Asociación Amigos del Arte, el escultor Agustín Riganelli ha reunido sus obras más representativas, ofreciendo al público su labor de varios años.

Esta exposición retrospectiva muestra al observador las distintas etapas de progreso por las que se ha desarrollado la obra de Riganelli, a la vez que propende a la formación de un juicio integral sobre su arte.

Pocos son los que como este artista muestran en la realización completa de sus obras el sello de una personalísima interpretación. De aquí la unidad que resulta del conjunto expuesto.

Riganelli exhibe junto con sus esculturas de carácter — representada por sus retratos — una serie de tallas en madera policromada y de dibujos que lo muestran como un eximio artista decorativo. Reune, también, en este salón, una cantidad de dibujos y croquis.

De esta labor compleja, realizada con singularísima personalidad, sobresalen sus modelados de carácter: sus retratos. En ellos reside el mayor mérito del artista, pues, por su intermedio alcanza a darnos el índice inequívoco de su temperamento, de su vigorosa plasticidad y de su modelado.

El retrato, ya en bronce, como mármol, yeso, piedra o madera, señala a Riganelli como un sagaz penetrador psicológico. Esta condición eleva la categoría de su obra, pues, la perfección del modelado — que en *"Pochó"* y *"Cabeza de Mujer"* adquiere un valor inestimable — se supedita a la sugestión que de ellos emana como realizaciones completas de psicologías.

La esbeltez de la línea, que busca en el modelamiento la justeza del rasgo fisonómico, adquiere un desdoblamiento que podríamos decir espacial. De este

modo consigue mostrar a la vez que un arte apolíneo las características de un otro, en el que el contenido surge a despecho de lo limitado para sobreponerse a la constricción de los planos.

Un finísimo sentimiento de delicadeza caracteriza al artista cuando el motivo que lo mueve a la creación tiene la suficiente calidad de otorgarlo.

"Pochó", *"El niño observador"*, *"Cabeza de Mujer"* y *"El niño varonil"* son obras en las que, a indiferencia del elemento empleado, emana de cada una de ellas una nota emotiva, resultante más que de la armonía de la línea y de la serenidad de la realización, del carácter que en ellas se impone.

Riganelli no necesita preponderar la energía de un rasgo, conturbar la limpidez del modelado o buscar los tipos gorkianos de sus dibujos para dar ese carácter a sus producciones escultóricas. *"Pochó"* es un ejemplo: en la simplicidad del modelado la línea consigue una amplitud tal que basta con ella para otorgar a la forma el mundo interior de su contenido.

Otro tanto puede decirse de sus otras obras: *"El Poseído"*, *"El Amargado"*, *"El Errabundo"* y *"Pioner"*. En cada una de ellas se fija con vigorosa maestría, un rasgo particular y sobresaliente que traduce todo un carácter.

La serenidad adusta del modelo realza el contenido, que en máxima tensión desborda de la línea para ofrecer una síntesis esencial conseguida con toda amplitud.

Hay en Riganelli el constante deseo de condensar la plenitud de una personalidad en cada una de sus plásticas; deseo que se convierte en objetivaciones efícales como en *"El Buey"* o *"El Amargado"*, realizadas con vigorosa energía.

No desdeña para conseguir su fin usar de elementos menos felices que el bronce o el mármol. Su esfuerzo creador se manifiesta del mismo modo y con idéntico resultado usando la piedra, el yeso o la madera monocromada, y el caso de *"Jacqueline"* en yeso; *"Máscara de dolor"* y *"Pioner"*, en madera, y *"Cabeza de Niña"*, en piedra, manifiestan el mismo dinamismo característico de sus mejores bronce y con igual perfección formal.

Hay que agregar a la obra señalada el arte decorativo que Riganelli también cultiva. Las veintiocho tallas en madera policromada, hechas con el estilamiento de un artifice, son otras tantas obras de singulares méritos.

Lo mismo puede decirse de los dibujos decorativos. De sus croquis, ágilmente realizados, pudiera decirse lo que en nuestro número anterior decía Elías Castelnuovo de Facio Hebequer. Los mismos modelos han servido a ambos

artistas para sus dibujos y Riganelli ha conseguido darles una luminosidad que falta en Facio Hebequer.

En resumen, Riganelli nos ha dado con su exposición la nota sobresaliente de la presente temporada artística.

La nueva generación argentina en la perspectiva histórica

UNA profunda arruga de perplejidad marca en la fisonomía de la nueva generación el rasgo característico con que ha nacido. Simultáneamente a la noción de su existencia que le dieran los acontecimientos producidos en la última década, dentro y fuera del país, tuvo la visión clara de su orfandad y desvinculación con respecto al pasado, que a través de todas las manifestaciones de la vida universal se concretaba en los hechos y su moral, en las corrientes filosóficas, en los hombres y sus ideas.

Circunscribiéndome a lo nuestro — y sin que ello signifique negar las proyecciones al ambiente exterior — puede afirmarse que al asomar el hombre nuevo, no había en el ámbito nacional ningún pensamiento en marcha o, en el mejor de los casos, con vida lo suficientemente poderosa como para atraer hacia él y dar contenido a la existencia y la obra de una generación. En el mundo de la idea argentina operábase una aguda crisis, al cumplirse la última fase de un proceso de liquidación. La idea filosófica, se extinguía con la desaparición del positivismo que parece haber animado la vida de la cátedra universitaria, de la labor científica y de la obra social, en la época que culmina por el año 80. La idea política habíase agotado con la realización del programa impuesto por los constituyentes en la Carta Orgánica del 53. La idea histórica se resolvía en un fenómeno de espejismo: el genuino pensamiento revolucio-

nario de Mayo yacía en los más profundos estratos de la conciencia colectiva, y era aquella alimentada, en cambio, con la evocación epopéyica de la historia, con el recuerdo de los triunfos militares y las glorificaciones de libertadores y generales. El sol de Mayo no se había reflejado sino en la espada de San Lorenzo, de Tucumán, de Maipo o de Ituzaingo, de suerte que para mantener viva la conciencia nacional habría de evitarse cuidadosamente que el herumbre no fuese a extinguir en los sables del Museo Histórico la luz prístina del espíritu nacional. Espejismo puro, como se ve. Si la voz de la patria estaba en la del clarín de las batallas, ella había muerto, porque era inútil ya aguzar el oído, para escucharla a través del estrépito de las máquinas, el silbato de las fábricas y la sirena de los barcos, que se anunciaban el progreso y el advenimiento de una era nueva! Ya veremos dónde estaba la voz de la patria.

Puede decirse, entonces, que, al aparecer la nueva generación, no se encontraba en función programa alguno de ideas que en su triple aspecto — filosófico, político e histórico — pudiera adoptarse para darle término. Los hombres viejos, con los cuales tropezaron los nuevos al dar su primer paso, cerraban en su mayoría "la extensa y meritoria foja de servicios prestados al país", empeñándose todavía en cultivar un "sistema de ideas generales" que estaba a todas luces agotado. Aparecían por eso como la encarnación del pasado, puesto que era lo pretérito y concluido pretendiendo una supervivencia en función de actualidad. Lejos, pues, de imponerse la necesidad de seguir a aquellos hombres, aparecíase como imperioso el deber de arrebatarles la dirección espiritual de la colectividad, para impedir que el organismo social se aniquilase en un proceso general de reabsorción.

Con lo dicho queda afirmado que, al nacer, la nueva generación no recibió de sus antecesores inmediatos ninguna herencia para acrecentar, ni encontró maestros a quienes seguir. Por esto decía que al dar ella su primer paso, se detuvo en actitud de perplejidad. Era como un ser que se encontrase llamado a vivir una vida sin origen en un ambiente sin atmósfera.

Llevo ahora el tiempo del verbo del pasado al presente, porque tal es el momento que está; viviendo la nueva generación. La situación descrita es tan absurda, y es tan evidente, por otra parte, la necesidad de darle una solución; que nosotros, los hombres nuevos, nacidos del caos y a punto de perecer en la desorientación y la incertidumbre, nos hemos contraído en un firme y doloroso esfuerzo por encontrarnos a nosotros mismos, ubicarnos en el tiempo y en el espacio, formar nuestra ideología y asignarnos una misión.

Cuando una generación intenta ubicarse en el tiempo y en el espacio, es que está abriendo la perspectiva histórica. A este respecto y con referencia a la nueva de la Argentina, ofreceré algunos puntos de vista que puedan proporcionar tema para la discusión.

II

La idea de orfandad y desorientación acerca del pasado que viene formando la sensibilidad de la nueva generación argentina, no implica desconocer la continuidad histórica, aunque esto parezca a primera vista paradójico. Aquella tan peculiar posición reconoce su origen en el ambiente formado por la generación precedente, la del 80, a la cual me estuve refiriendo en páginas anteriores. Esta, lejos de construir en la perspectiva histórica, había dejado que se produjese una solución de continuidad, pues ya dije que sus vistas a este respecto, dirigidas a un pasado heroico, inútil y contraproducente como alimento para la vida colectiva, era puramente artificial. Se llega así a la singular conclusión de que quienes habían perdido todo contacto con la historia — que es una corriente ideológica nutriendo constantemente la vida de un pueblo, y nunca un encadenamiento de hechos — era aquella generación y no la nuestra, como nosotros lo pensamos. Si hemos llegado a sentirnos sin vinculación con todo el pasado, es debido a que ellos cortaron el hilo conductor de la historia. El vacío que produjeron y que nosotros notamos en el agotamiento de un sistema de ideas generales — filosóficas, políticas e históricas — nos indujo a creernos sin filiación ideológica como generación, en el aspecto histórico, y a hundirnos en la desorientación y la perplejidad.

Los hombres que han vivido una época, tienen la obligación de entregar un legado a los que llegan a substituirlos, y cuando este hecho no se realiza quiere decir que se ha producido un divorcio entre éstos y aquéllos, simultáneamente con el nacimiento de una nueva generación que va a analizar, juzgar y reanudar la marcha con nuevo rumbo mediante el aporte de elementos propios y energías nuevas.

Se desvirtúa así la aparente paradoja que anotaba, haciendo las siguientes relaciones. La nueva generación niega totalmente el pasado histórico, porque no lo encuentra buscándolo a través de la generación precedente. Pero comprendiendo que no puede escapar a la ley que le impone reconocer su filiación histórica, se desvincula de la predecesora, para interpretar por su cuenta

el pasado y buscar en él las raíces recónditas de ideología propia. Se coloca con esto en una situación de la más absoluta libertad; libertad para juzgar, porque en principio no reconoce nada; para orientarse, porque no acepta ideas hechas. Abre, en último análisis, una amplísima perspectiva histórica—por encima del estrecho horizonte que se dió la generación anterior,—y al hacerlo responde a la continuidad histórica y la consagra (1).

Si no hay continuidad histórica en la sucesión de la generación del 80, ¿dónde la hallaremos? Sobre ello van a girar nuestras reflexiones finales (2).

III

PARA dar con la respuesta llamada a resolver el interrogante que abre la nueva generación cuando busca arraigo histórico, una vez negada toda vinculación con la generación inmediata anterior, es necesario insistir en el sentido propio que aquella comienza por dar a la historia. Para ella la historia es la corriente ideológica que se pone de manifiesto a través de los hechos cuyo eslabonamiento va marcando el proceso de formación de la colectividad. Los hechos históricos, cuyo mero y limitado valor externo ha constituido la historia argentina para la generación pasada, tienen para nosotros solamente el valor que puedan adquirir como manifestaciones comprobatorias de la existencia de una idea en marcha. Esta idea no puede ser sino la revolucionaria de Mayo.

No entraré a desentrañarla, porque me apartaría del orden de exposición que me he trazado (3). Diré solamente que no se reduce al propósito de independencia, cumplido al poco tiempo con el triunfo en las guerras del mismo

(1) La divergencia que a éste respecto se plantea con nuestros enemigos, estriba en que ellos pretenden, para no quedarse en el vacío, que la continuidad histórica exige que lo que nosotros llamamos la nueva generación—pues no la reconocen—se declare hija y sucesora de la anterior; y en cambio nosotros afirmamos que negándola no se rompe la continuidad histórica y, que al contrario, la restauraremos.

(2) Estimo conveniente recomendar la lectura de dos artículos que el autor de estas líneas publicó en el diario "La Nación", el 19 de Junio y el 19 de Julio ppdos., bajo los títulos, respectivamente, de "Hacia el problema de las generaciones" y "Función de las generaciones en la historia". Ellos contienen esbozado el punto de vista del autor sobre la evolución histórica de la nacionalidad y proceso de formación de la conciencia colectiva.

(3) El punto ha sido ligeramente desarrollado por el autor en la "Declaración de principios y puntos de partida de la Juventud Demócrata Progresista", documento cuya paternidad reservo, por cuanto acaso uno solo de los jóvenes que lo firmaron se ha solidarizado con él, por verdadera convicción.

nombre, porque tenía un aspecto social y político cuya gestación y desarrollo nutre a la vida argentina hasta la Convención Nacional del 53.

Lo que interesa para estas breves reflexiones es dejar establecido que en el fondo de los acontecimientos se estaba elaborando una idea en trance de encarnar en el organismo social y formar la conciencia colectiva: la conciencia democrática y social del pueblo argentino.

Cuando se perdió la idea madre de la Revolución de Mayo, el país entró en la anarquía y por no haberla recobrado pasó de la anarquía a la tiranía. Así se explica que llegado el momento en que habría de surgir del núcleo vital de la masa, constituido por hombres dirigentes, un movimiento organizador, él se dirigiera a buscar la idea madre de Mayo, para desenterrarla del fondo de los acontecimientos acumulados sobre ella por espacio de cerca tres décadas, para reanimarla, interpretarla y renovarla. El movimiento a que me refiero es el aparecido en 1837 con la "Asociación de la Nueva Generación" o "Asociación de Mayo", y su contenido el que encierra el "Dogma Socialista".

"El gran pensamiento de la revolución no se ha realizado", se proclamaba enfáticamente en su capítulo sobre "emancipación del espíritu americano", por aquel año de 1837. Y cerca de diez años después, en 1846, el inspirador y autor de la profesión de fe, Esteban Echeverría, en su "Ojeada retrospectiva", desarrollaba el postulado en esta forma:

"El problema fundamental del porvenir de la Nación Argentina fué puesto por Mayo"... "Quitad a Mayo, dejad subsistente la contrarrevolución dominante hoy en la República Argentina, y no habrá pueblo argentino, ni asociación libre destinada a *progresar*; no habrá Democracia sino Despotismo. ¿Qué quiere decir Mayo? -- Emancipación, ejercicio de la actividad libre del pueblo argentino, progreso: ¿por qué medio? por medio de la organización de la libertad, la fraternidad y la igualdad, por medio de la Democracia.

"Resolved el problema de organización; resolveréis el problema de Mayo. Poneos en camino de encontrar esa *solución* y servireis la causa de la patria, la causa de Mayo y del progreso"... "Fuera de ahí no hay sino incursiones a tientas, trabajo estéril, dañino; repetición fastidiosa de lo hecho en el transcurso de la revolución;—volver a empezar con escombros un edificio que se ha venido abajo cien veces, para que vuelva a desplomarse y sofocar toda vida, toda actividad, todo progreso bajo sus ruinas" (4).

(4) "Dogma socialista", Ed. de la Biblioteca Argentina, págs. 92 y 93. Los subrayados son del texto.

Simultáneamente con esta vigorosa y concreta interpretación del pasado y este retorno al ideal revolucionario, aparecía en aquellos hombres el concepto de generación, revestido de las características que distinguen al que nos une hoy a nosotros. Quiere decir que, al reconocerse como generación nueva, comenzaban por desvincularse del presente y del pasado inmediato.

Los hombres de la Asociación de Mayo se tenían por pertenecientes a una nueva generación. Comenzaron por convocarse y constituirse bajo el nombre de "Asociación de la Nueva Generación" y luego en el Dogma dijeron palabras definitivas sobre esto, si bien no faltan las contradicciones (5). El párrafo XIII es el que hace la composición de lugar a este respecto, sintetizado en la idea de que llegaban "para liquidar el valor de los tiempos, de los hombres y de los hechos". Se abre la perspectiva afirmando que "la revolución de Mayo se dividió al nacer y ha continuado dividida hasta los actuales días". y se agrega: "La anarquía del presente es hija de la anarquía del pasado; tenemos odios que no son nuestros, antipatías que nosotros hemos heredado. Conviene interrumpir esa sucesión funesta, que hará eterna nuestra anarquía. Que un triple cordón sanitario sea levantado entre ambas generaciones, al través de los rencores que han dividido los tiempos que nos han visto crecer". Tratan, por lo demás, despectivamente los hechos históricos, a los cuales se refieren en términos como estos: "Facción Morenista, facción Saavedrista, facción Rivadavista, facción Rosista, son para nosotros voces sin inteligencia". Para ellos, hasta su aparición, la historia argentina había sido un mero choque de facciones, donde no entraron para nada los principios revolucionarios de Mayo, a cuya exaltación iban a consagrarse. Sobre ello, en un solo párrafo, despliegan en toda su amplitud el espíritu nuevo y la visión panorámica que traían para encarar el pasado: "Nosotros no conocemos más que una sola facción, la Patria; más que un solo color, el de Mayo; más que una sola época, los treinta años de la Revolución Republicana (6). Desde la altura de estos supremos datos, nosotros no sabemos qué son unitarios y federales, colorados y celestes, plebeyos y decenas, viejos y jóvenes, porteños y provincianos, año 10 y año 20, año 24 y

(5) La contradicción está entre el párrafo XI y el XIII; y se explica advirtiendo que este último es de Alberdi, mientras todo el resto, de Echeverría.

(6) Para dar su real sentido a esta última expresión, es imprescindible conocer el significado que deban a la palabra "revolución". En esta del párrafo VIII, dice Echeverría: "No entendemos por revolución, las asonadas ni turbulencias de la guerra civil; sino el desquicio completo de un orden social científico; o el cambio absoluto, tanto en el régimen interior como exterior de una sociedad". Los subrayados son del texto.

"año 30: divisiones mezquinas que vemos desaparecer como el humo delante de las tres grandes unidades del pueblo, de la bandera y de la historia de los argentinos".

Había en ellos una noción bien clara, como se ve, de que estaban llamados a "liquidar el valor de los tiempos, de los hombres y de los hechos", según propia expresión. Y, a estar a sus palabras, proponíanse en su misión de jueces ser más severos e irreverentes que nosotros: "Vivamos alerta con los juicios de nuestros padres acerca de nuestros padres"... "A dar asenso a sus palabras, todos ellos han sido un puñado de bribones"... "Somos la posteridad de nuestros padres; a nosotros compete el juicio de su vida"... "Todos los períodos, todos los hombres, todos los partidos comprendidos en el espacio de la revolución, han hecho bienes y males a la causa del progreso americano. Excusamos, sin legitimar, todos estos males; reconocemos y adoptamos todos estos bienes. Ningún período, ningún hombre, ningún partido tendrá que acusarnos de haberle desheredado del justo tributo de nuestro reconocimiento".

Me he reducido al "Dogma" en las referencias, para ser más fiel al espíritu de la Asociación en él plasmado. Pero la Asociación vivió poco, como si hubiera sido su destino perecer con el alumbramiento del "Dogma". Su espíritu perduró, no obstante, y tan patente es esto que, diez años después, en 1846, como dije, Echeverría hacía nuevo llamamiento, contando con el apoyo de los compatriotas que, como él, luchaban contra la tiranía desde el destierro. En ese llamamiento, que es la "Ojeada retrospectiva", su autor confirma el bautismo de la generación del 37. En medio de los odios irreconciliables que había causado en el seno de la sociedad argentina su división en unitarios y federales, aparecen los nuevos, que al punto son combatidos por unos y otros. Dice Echeverría: "Había, entretanto, crecido, sin mezclarse en esas guerras fratricidas, ni participar de esos odios, en el seno de esa sociedad una generación nueva, que por su edad, su educación, su posición, debía aspirar y aspiraba a ocuparse de la cosa pública". "Esa generación nueva, empero, que unitarizaban los federales y federalizaban los unitarios, y era rechazada a un tiempo del gremio de ambas facciones, no podía pertenecerles. Heredera legítima de la religión de la Patria, buscaba en vano en esas banderas enemigas el símbolo elocuente de esa religión. Su corazón virginal tuvo desde la cuna

(7) Todas estas citas traídas hasta aquí para demostrar la existencia en los hombres de la Asociación, de una noción de generación y de su divorcio con el pasado, corresponden al párrafo XIII del "Dogma".

"presentimientos y vagas revelaciones de ello. Su inteligencia joven, ávida de saber, ansiaba ver realizadas esas revelaciones, para creer en la Patria y en "su grandioso porvenir" (8).

Llevé al lector a esta larga cita porque era forzoso poner en descubierto la concurrencia de los elementos constitutivos de un hecho histórico tan importante como el de la aparición de la Asociación de Mayo. De lo expuesto se desprende: 1.º, constitución de un núcleo de hombres que se dan a sí mismos y por sí mismos el título de Nueva Generación; 2.º, pronunciamiento de su desvinculación y repudio de todas las tendencias, partidos y valores en juego, que venían actuando; 3.º, apertura de una amplísima perspectiva histórica, imperceptible para los contemporáneos que reducían sus miras a la lucha del instante; 4.º, retorno al ideal revolucionario que provocara el nacimiento de la colectividad; 5.º, formación, sobre la base de su interpretación, de un cuerpo de doctrina o ideario, que resultaría así de estricta filiación histórica (9).

Es este último punto el que debe interesarnos. Comienzo por preguntarme: ¿qué fué del ideario de la generación del 37? La respuesta surge sin esfuerzo. Plasmó en la Constitución del 53: democracia, república, libertad individual, igualdad ciudadana, etc. Luego, una segunda pregunta: en el punto de vista histórico y para la mente de los creadores, ¿qué principios se cumplían con la consagración de estos postulados? El de la "continuación de las tradiciones progresivas de la revolución de Mayo", contesto con las propias palabras del "Dogma".

Y ahora, una última y definitiva pregunta: ¿tuvieron consagración en la Constituyente la totalidad de los principios proclamados en el "Dogma Socialista" por la generación del 37, y se ha extinguido, por lo tanto, el ideal revolucionario de Mayo? Indudablemente, no. En aquel "pensamiento socialista de una generación nueva", como dice Echeverría, "había los fundamentos de una doctrina social diferente de las anteriores, que tomó por regla de *criterio única y legítima la tradición de Mayo*, buscaba en ella la explicación de nuestros fenómenos sociales y la forma de organización adecuada para la República" (10). Nada de esto ha visto su realización completa o definitiva. Aquella doc-

(8) "Dogma Socialista", pág. 28.

(9) Dice Echeverría en su "Ojeada retrospectiva": "El fundamento, pues, de nuestra doctrina resultaba de la condición peculiar de ser impuesta al pueblo Argentino por la revolución de Mayo; el principio de unidad de nuestra teoría social del pensamiento de Mayo; — la Democracia".

(10) "Dogma Socialista", pág. 69. Los subrayados son del texto.

trina social, la del "Dogma", que fué el programa de los constituyentes, no se ha cumplido en todos sus puntos y fué subvertida en otros. No se han explicado tampoco con ella los fenómenos sociales posteriores a la Constitución, ni está demostrado que con la misma hayamos llegado a la forma definitiva y "adecuada para la República".

En otra ocasión demostraré cómo y en qué puntos no han sido cumplidos en la Constituyente los principios que alimentaron la ideología de la generación del "Dogma Socialista". Por ahora cito dos casos, el más visible y el más recóndito. "Reconocida la libertad de conciencia, ninguna religión debe declararse dominante ni patrocinarse por el Estado". El artículo 2º. de la Constitución Nacional declara dominante y bajo el patrocinio del Estado a la religión católica, apostólica, romana. Segundo caso: "La Democracia es el régimen de la libertad fundado sobre la igualdad de clases" (11), dice el "Dogma". Interpretando entonces el pensamiento los inspiradores de la Constitución, la república no estaría organizada bajo el régimen democrático, porque hasta el día de hoy es en ella una ficción la igualdad de clases. Véase, pues, cómo una generación que quisiera darse por programa la patriótica tarea de "continuar las tradiciones progresivas de la revolución de Mayo", tiene que cavar hasta encontrar los cimientos de la sociedad argentina.

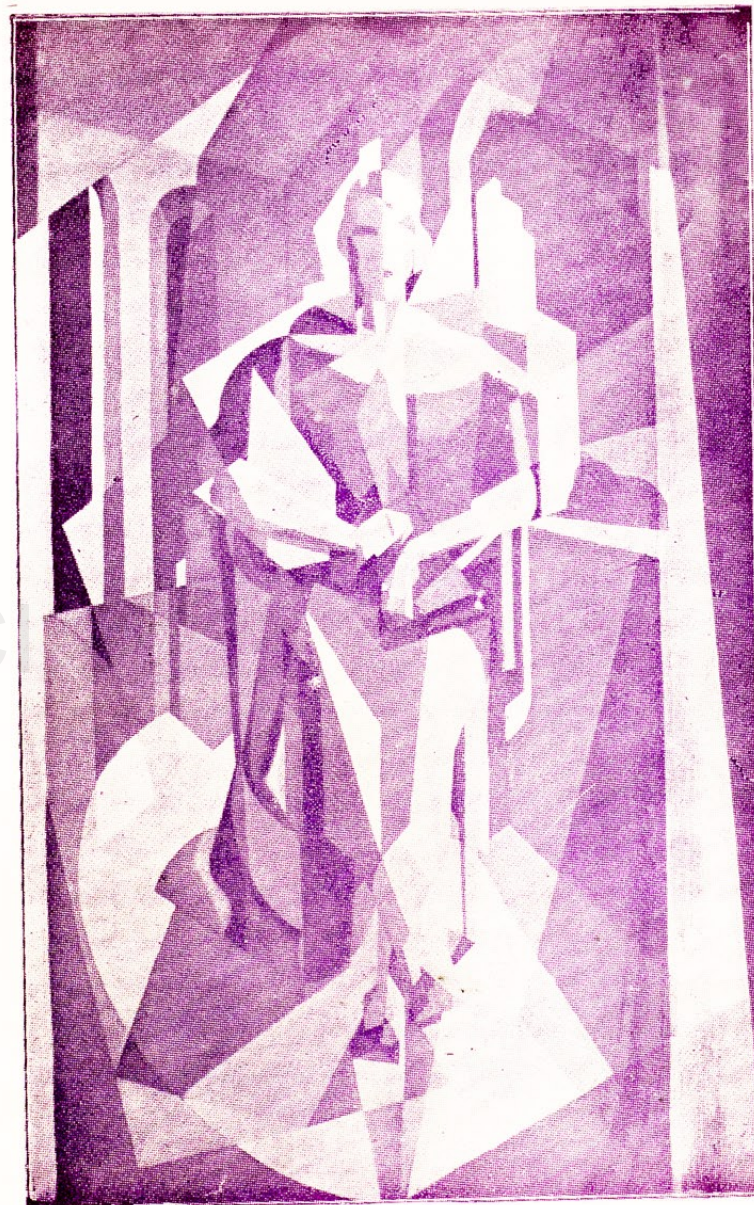
Y bien, pues; creo haber dado con la continuidad histórica que buscábamos al iniciar este último capítulo. Obedece a ella la generación que responde al pensamiento de Mayo y lo continúa en su contenido político y social. ¿Lo tuvo en cuenta la generación del 80? No; por la simple razón de que hubo de concretarse a realizar la ardua labor de organizar el país poniendo en funcionamiento la flamante Constitución, donde iba, por otra parte, en su primera realización el pensamiento de Mayo. La función que les tocó en suerte a los hombres del 80, llevó implícita una interrupción de la continuidad histórica. La Nueva Generación viene a retomar el hilo, a recoger el último eslabón que forjaron los constituyentes del 53. Para ello es necesario saltar por sobre la pasada generación, y por eso nos divorciamos de ella.

La Nueva Generación viene a levantar el espíritu y continuar la obra planeada por los hombres de la generación de la Asociación de Mayo, y por intermedio de ellos — y sin repetirlos, ni copiarlos — a interpretar, por segunda vez en más de un siglo, el ideal revolucionario de Mayo, que abarca desde la

organización política del Estado hasta la condición del hombre en la sociedad.

Por estas reflexiones me permito creer que en la perspectiva histórica la Nueva Generación puede solucionar su problema, y puede solucionarlo respondiendo a los principios de continuidad, evolución y eslabonamiento históricos, con los cuales nos quieren poner en pugna los sobrevivientes o actualizantes de la pasada generación.

JULIO V. GONZALEZ



Mujer y
Ambiente

DE PISTORIS

De la Revista
NOI

Protestamos...

AL entregarse al público este número de INICIAL, América estará festejando con justo alborozo, una de las efemérides más gratas de su historia.

Por muy sabidos, callaremos los detalles y la trascendencia de aquella batalla de Ayacucho que afirmó definitivamente la independencia de la América hispana, poniéndola a cubierto de todo predominio extranjero por el esfuerzo glorioso de algunos patriotas rebeldes y arriesgados.

Pero es necesario, es imprescindible que en INICIAL se registre la protesta unánime de la juventud americana por el concurso que algunos intelectuales y todos los gobiernos americanos prestaron para que tal fecha sea conmemorada bajo la dirección de un gobernante indigno, un tiranuelo de baja calidad moral como lo es ese hombre nefasto que se halla afirmado en la presidencia del Perú por virtud de maquinaciones vergonzosas y de violencias y extorsiones que están bien lejos de honrar el pensamiento libertario de quienes ofrecieron sus vidas en la batalla de Ayacucho.

Tan sólo una farsa trágica será esta conmemoración. Quien tiene sobre sí el peso infamante de crímenes políticos y sociales; quien ha atropellado a su pueblo, supeditando el imperio de la ley a su propia mezquina voluntad; quien ha rebajado el nivel moral de los indígenas, confinándolos en una servidumbre innoble y llevándolos a una lenta exterminación negándoles lugar en la vida; quien ha atropellado a una juventud universitaria que es honra de América; ese no tiene autoridad moral para organizar, y menos presidir un homenaje a quienes cayeron, precisamente, buscando la libertad de la patria.

Por eso, INICIAL protesta enérgicamente contra todos los que se complican en esta comedia, en esta parodia de conmemoración de un aniversario glorioso que sólo servirá para afianzar la situación de un tirano cuyo nombre ha de representar, por muchos años, una gran vergüenza para toda América.

Arte novísimo

Si el cubismo — y con él todas las nuevas tendencias pictóricas — fuera tan sólo una caprichosa reducción de la multiplicidad de formas que a nuestros ojos ofrecen la naturaleza y el mundo, a la única estética de la línea recta, el cubo, el cilindro, etc., sin ningún propósito trascendente y valeroso, confesamos que lo crearíamos una tontería sin mayor importancia, un juego sin interés, al margen del arte y de la vida. Muchísimos cultores de estas nuevas tendencias contribuyeron, con su mediocridad e incompreensión, a que el espectador desprevenido fundamentase tal erróneo concepto acerca de la pintura novísima. Como sucede con toda innovación artística que surge con la violencia de las que comentamos, muchos se allegaron a ella para disfrazar el dolor de un fracaso al que se sentían empujados por la propia impotencia, y buscaron otros la fácil popularidad que les acarrearía el pregustado escándalo que sus audacias producirían en el público y el seguro elogio de los *snobs* y *maestros* vacantes que se mantenían al acecho de "discípulos" para también ellos aprovechar alguna tajada en el interés efímero de los *habitués*.

Francia, Italia, Alemania, los Balcanes, Rusia, Checo-Eslovaquia, hicieron desde hace muchos años, en sus ciudades más importantes, propicio ambiente para estas escuelas, y no fueron pocas las revistas que se fundaron para acoger cuanto garabato se dibujara y cuanto mamotreto se escribiera comentando tales garabatos. Mucho se ha teorizado — a veces con eficacia: Epstein, Gleizes, Beauduin, Marinetti, Cocteau... — y no es menos, por cierto, lo que se ha simulado y disparatado. Una detrás de otras, las revistas fueron amontonando firmas cuyo anonimato prometía las más curiosas creaciones. Y lo que es peor: detrás de esas firmas habían, a menudo, fuertes voluntades para el trabajo; de

tal manera, las exposiciones fueron sucediéndose numerosas y abigarradas, y hoy puede afirmarse que Europa está ya inundada y harta de tantos *pastiches* infames.

Pero las nuevas tendencias pictóricas — ya tuvimos oportunidad de decirlo en estas mismas páginas — en su evolución, fueron perfeccionándose en tal sentido que hoy puede afirmarse que representan un esfuerzo hacia un arte decorativo cuyo inmanente dinamismo haga trascender el motivo hacia el espectador, penetrando en su fatigada sensibilidad, sin esfuerzo alguno de éste, como lo quiere Epstein. De tal manera, el problema del arte novísimo es conseguir ese dinamismo que debe obrar directamente sobre nuestra subconciencia, puesto que una cultura de siglos fué educando el alma humana con tal intensidad que hoy todos tenemos la suficiente fuerza imaginativa y emocional como para crear-nos todo un cuadro con la simple insinuación de un artista como base. Y lo primordial en esta insinuación ha de ser, naturalmente, la simpatía que trasuntan los colores empleados. Se proclama hoy, también, el hartazgo de las minuciosidades y perfecciones de detalles. La copia exacta de la naturaleza no es arte; el arte es creación, se ha dicho. Y Wilde afirmó: La Naturaleza copia al arte. El arte comienza donde termina la imitación.

Es necesario, pues, que los cuadros nos salgan al paso y nos griten: "Presente", con su dolor o su alegría, con su tristeza o su angustia. La vida nos mira en mil formas distintas, y las actitudes patéticas tienen un rasgo que ensombrece y anula a todo lo que lo circunda. Ese rasgo es lo que trata de fijar el expresionismo.

La pintura novísima ha de ser, consecuente consigo misma, lo que en el arte musical es Strawinsky con su decorativísimo *Pájaro de Fuego* en que la música finje siempre los profundos rojos y azules con que se tapiza una cámara propicia a la sensualidad; y ha de ser lo que en poesía es la imagen intuitiva: síntesis prodigiosa de emociones sugeridas por palabras de noble tradición, enfiladas con criterio amable y conmovido.

Y no ha de conseguir tal prodigio quien al manejar el pincel no tenga un claro concepto acerca de su arte. La forma nunca puede serlo todo. Un sistema, una artimaña, simple y desnuda, puede sorprender al desavisado espectador; pero nunca ha de ser arte, aunque los mediocres echen mano a mil sofismas para encumbrar el propio asombro.

Y esto es, precisamente, lo que resulta de las escuelas novísimas cuando es inhábil quien utilizando sus apariencias exteriores pretende reflejar la vida

o cuando no ha penetrado íntimamente su importancia y sus finalidades trascendentes.

Tal es el caso, a nuestro criterio, de nuestro compatriota Pettoruti, pintor al que no puede negársele talento pero sí, precisamente, comprensión de la pintura novísima.

El cubismo, — la exhuberancia de líneas rectas fragmentadas, formando triángulos, y curvas que se resuelven en cubos y cilindros, — es practicado por los pintores para conseguir el dinamismo de que antes hablamos. Esos claroscuros contrapuestos enérgicamente en formas triangulares, dan a la figura una extraña fragmentación que se justifica plenamente, pues que imprime al motivo insospechada acción, evidente movimiento. Esos fragmentos, con sus contrastes, con la agudeza de sus líneas rectas, se yuxtaponen, se cambian de lugar, se mueven uno junto al otro, ante los ojos del espectador, viven una vida propia que es armónica en el conjunto y alcanzan el dinamismo de la figura en general, como puede advertirse en las reproducciones que en este mismo número publicamos.

Afirmamos que no es esto lo que ocurre en los cuadros que Pettoruti expone en el *Witcomb*. La fragmentación aquí es absurda y caprichosa, y nunca se oculta el desnudo deseo de sorprender con arbitrariedades, tal como lo han hecho tantísimos en Europa, hace muchos años. Hay en la exposición un cuadro, *Los bailarines*, en el que, dada la oportunidad del tema, era el más propicio para dar al espectador la impresión del movimiento, de la danza. Pettoruti no lo consigue. Nada justifica la *stroncatura* de las figuras.

Toda obra de arte debe tener un valor vital immanente. Es necesario que el artista se haya creado, conciente o subconcientemente, un concepto claro de la vida. Este concepto puede constituirlo la misma sensibilidad del artista. Un acontecimiento, una actitud, antes de ser fijadas en el lienzo, habrán sido interpretadas por el artista. Todo esto le falta a Pettoruti.

Pettoruti no ha logrado el movimiento. Esto es incontestable. Pero pudo conseguir el efecto decorativo, para el que es necesario, huelga decirlo, buen gusto y dominio del color y del dibujo.

Estas dos cualidades se insinuaban en los cuadros de la Sala II de su exposición, donde habían algunas telas de especial valor decorativo. Pero se desvanecían absolutamente en la Sala III. En el número anterior de *INICIAL* tuvimos oportunidad de elogiar la exposición que realizara Ourvantzof. Y bien: entre Ourvantzof y Pettoruti hay la distancia, que necesariamente debe interponerse entre

lós tanteos de una escuela que recién aparece y el fruto maduro de ella. Pettoruti es el principio de la inquietud que tuvo entre los primeros agitadores a Carrá, Balla, Boccioni, etc. Ourvantzof es el producto del perfeccionamiento de una tendencia que primero se llamó futurismo, luego cubismo y hoy, expresionismo, según las características básicas que fué asimilando. Algo de decorativo en la simpatía de los colores tiene *La gruta azul de Capri*, que fuera reproducida hace algún tiempo en la Revista *Noi* que dirige el inteligente pintor italiano Prampolini. Pero lo agradable de los colores se pierde en el inútil esfuerzo que el espectador debe emprender para descifrar el motivo.

Otro ejemplo de arte expresionista realizado con toda seriedad y con gran talento, nos lo ha traído el escultor chileno Totila Albert, cuya exposición en el *Salón van Riel* constituyó sin duda el acontecimiento artístico del año. Nada se encontraba atrabiliario en la atrabiliaria obra de este gran escultor. La deformación de los muslos, la caprichosa forma de una cabeza, el retorcimiento brutal de una figura, la expresión casi caricaturesca de un rostro, un conjunto de imágenes grotescas, todo eso se justifica plenamente en la obra del escultor chileno, pues que es realizado con un alto propósito, ya que se trata de sacrificar, en parte, la forma — haciéndole conservar no obstante lo fundamental — en holocausto a la tragedia, el drama o simplemente al sentimiento que se quiere expresar, dándole al tema la fuerza dinámica que en la pintura se consigue con los contrastes del colorido y su fragmentación.

Detrás de cada sentimiento humano acecha el espíritu trágico. El amor se contorsiona dolorosamente ante la certidumbre de la muerte más o menos cercana y dolor no ha menester teorías para adquirir un concepto trágico de la existencia. El vocablo: *vida*, lleva implícita la idea de la muerte. De lo contrario no tendría significación alguna. Y si no podemos hablar de la vida sin recordar el perfil anguloso de la muerte, es natural que nos munamos, aún subconcientemente, de un concepto trágico de la vida. Y sólo así se construye la verdadera obra de arte. El arte reside en el Dolor, ha dicho el hombre que demostró con su propia conducta a qué monstruosidades puede conducir un concepto frívolo y superficial de la existencia. También Totila Albert, se nos ocurre, piensa así. Pettoruti se divierte sobre sus telas. Nada valadero hay en la vida para él. No le interesan las actitudes simbólicas y no conoce el dolor. Hace greguerías, que es una de las tantas formas de tomar el rábano por las hojas. El se quiere poner al diapason de una sensibilidad enfermiza y decadente, que exige originalidades y piruetas, curiosidades y extravagancias.

No es extraño que Pettoruti haya sorprendido a ciertos profesionales de la chismografía que día a día recorren nuestras exposiciones para ir reeditando en cada una de ellas la *pose* elegantísima del que conoce la última habladuría acerca del escritor Tal o de la poetisa Fulana, y con mirada inefable citan a Apollinaire y a Cocteau como sus ídolos de revolucionarios por holgazanería. Si en los tantos años que llevan de absurda y ociosa vagancia, se hubieran codeado con el costado adusto de la vida — y con el verdadero arte novísimo — no cabe duda que la sorpresa habría sido menor. Pettoruti es ahora un tema eficaz para mentir conocimientos y para embarullar unos cuantos conceptos tomados de manifiestos publicados hace quince y veinte años.

La exposición de Pettoruti podría calificarse así: la primera sala, nada dice; la segunda le acredita, a veces, un elogiabile buen gusto; y la tercera es el desatinado producto de quien se ha enrolado en tendencias cuyas intimidades desconoce. Porque esa fragmentación, esa rotura del motivo, realizada por mero capricho, sin ninguna finalidad trascendente; esos cuadros donde hay que adivinar lo que es imposible comprender, pueden representar cualquier cosa, pero son indiscutiblemente soporíferos e inaceptables como obra artística.

Y digamos para terminar que ya ha pasado el momento de perder las horas en estupideces y que estamos en el período de la creación seria y meditada, sin curiosidades ni excentricidades. No es posible que ante el gesto trágico que nos muestra la vida contemporánea, permanezcamos adheridos a conceptos elegantes, a teorías curiosas y a absurdas teorizaciones.

ROBERTO A. ORTELLI

Hostería

A Fernández Moreno.

CUANDO el Señor diga
que ya mi fracaso
no tiene remedio,
y me envuelva el tedio
del último paso
en la hora enemiga,
yo he de rogar
al cielo y al mar
por mi desolada
mitad,
la oración frustrada
y por la orfandad
en que ha de caer
mi buen palomar
al anochecer.
Y he de dejar
mi hostería abierta
al bueno y al malo;
y como regalo
les ha de quedar
la llave en la puerta.
Yo hice el acopio

del paisaje herido,
lo ajeno y lo propio
de lo que he vivido,
para que mi vieja
ánima recuerde
la gloria pareja
y el olivo verde.
Yo me he de sentir
la sabiduría,
y he de sufrir
la noche y el día,
porque mi pecado
no tiene perdón,
y estaré veteado
como un cartabón.
Yo he de vivir
toda mi existencia
después de morir,
y veré el paisaje
que clama mi ausencia
en todos los sueños,
y oír el mensaje
de su descontento
en los lugareños
sibidos del viento,
en el trepidante
terror de la loza
doméstica, y ante
la impaciencia moza
de todas las puertas
que se baten solas
en la expectativa
de los boquiabiertas
y de las consolas.
En mi rogativa
pediré por todos,

para que así tenga
la inquietud su pago
de todos los modos,
y cuando ella venga
con su último halago,
no me tendrá nada
que reconvenir
la boca cerrada
del que me va a oír!

Inquietud

YO alabo la inquietud que enciende mi pajueta,
y gozo el parabien del aceite y la vela...

Yo perdí mi convento por mirar los molinos:
mi vida es La Cuaresma que va por los caminos.

Yo agonizo en mi quena y enloquezco el cañuto:
mi sistole es reloj, que me marca el minuto...

Y canté en los maitines con la hermana y el lego,
y dejé mi caudal en las manos del ciego!

Para su consolación

YO quiero trovar
una canción llana,
como hizo el Mar
qués de Santillana:

II

Bernarda, mi prima,
quiere entrar de monja;

para que no sea,
la daré una lima
o una toronja;
y un vidrio en que vea
los siete colores
del agua y del sol.

Bernarda, mi prima,
quiere entrar de monja.

La daré un polonio
blanco y tornasol,
y dos picaflores;
una rosa, un pomo
y una pajarera;
y cuando ella quiera
con su hombre casar,
la he de regalar

una lima
o una toronja.

Y si tiene niños,
yo la copiaré
una vieja letra
llena de cariños:
donde Dios penetró
cansado y de a pie
a ver al infante,
que mira asombrado
su cara radiante
y el grueso cayado.

Y cuando el dolor
se avise a su puerta
y en el corazón,

la daré una vara
convertida en flor
y en la mano abierta,

un vidrio en que vea
los siete colores
del agua y del sol,

y este verso, para
su consolación...

Tedio

TRISTEZA de vivir
siempre el mismo paisaje,
cartulina postal
que nunca vas de viaje...

RICARDO E. MOLINARI

Al margen de Anatole France

Je crois a présent que tous tant que nous sommes, grands et petits, nous n'aurons pas plus de posterité que n'en eurent les derniers écrivains de l'antiquité latine.

La Vie en Fleur

Je le répète: j'aime la vérité.

La Vie en Fleur.

Morir

SUCEDIO, pues, que Anatole France, yendo de visita, encontró a su amigo Juan en el viejo priorato cuyas ruinas habitaba desde hacía diez años. Y en un banco del jardín, los codos puestos sobre una mesita coja, los dos amigos charlaron largamente. Charlaron acerca de todas las cosas que se pueden saber — de *omnia re scibile* — sin la facundia, claro está, pero con más honddura que Pico de la Mirándola, hasta que, por derivación natural y, quizás, por la influencia conventual del ambiente — *memento mori* — dieron en la flor de hablar sobre la muerte. Mas este diálogo fúnebre concretóse a una pregunta y la correspondiente respuesta:

— *Il faudrait donc mourir pour être innocent et tranquille?*

— *Prenez y garde, encore: mourir, c'est accomplir un acte d'une portée incalculable.*

Estas dos líneas, "de un alcance incalculable", tienen la propiedad de evocarnos — no sabemos por qué rara asociación de ideas — aquel momento único que Platón nos narra en la Apología de Sócrates; sin quererlo, pero, por lo mismo, con la fuerza incontrastable de la inconciencia, unimos las figuras tan disímiles, tan lejanas, tan "epónimas" de France y de Sócrates. (Más adelante ve-

rá el lector el por qué de ese "epónimo" aplicado a France. No lo ofendemos suponiendo que ignora el por qué del de Sócrates).

Pero es el caso que los hemos unido. Quizás el azar — S. M. el Azar; al decir de Federico de Voltaire y de Prusia — nos haya deparado una agradable sorpresa preparándonos, con experta mano, la entrada al mundo anatoliano.

Hemos afirmado que el espíritu del griego y el del galo son disímiles. En efecto: mientras el del primero era esencialmente afirmativo, constructivo, el del segundo era dubitativo — que es lo opuesto a la afirmación — y reconstructor — lo cual supone, entre otras cosas, la destrucción. — Y es que uno se colocó de frente a los sofistas y el otro de frente a los románticos. Sofistas y románticos exaltaron la personalidad a expensas de lo universal, aquéllos, y de lo social, éstos. Los primeros tenían como lema: "El hombre no puede alcanzar la verdad; su naturaleza se lo impide"; los segundos: "El hombre puede alcanzar la verdad pero la sociedad se lo impide". Sócrates, entonces, se contrajo a demostrar que la verdad es asequible o que, por lo menos, podemos alcanzar un grado notable de verosimilitud. Luchó por lo universal y fundó, o dió pie para ello, la metafísica; se encontró con una atrofia y procuró salvarla. France, en cambio, tuvo que operar en opuesto sentido; había hipertrofia; se creía demasiado en el valor del individuo; se magnificaban los hechos más mínimos; se vivía en el exceso. De ahí que enseñara a dudar, a desconfiar y concluyera definiendo al hombre como "*un singe malin*".

Bien; pero hay otro rasgo distintivo de gran valor: Sócrates era el comentarista de la vida cotidiana; conversaba con Alcibiades y acariciaba, tal vez, el perro rabón que lo acompañaba; se reía de sí mismo con Aristófanes al verse colgado del techo en Las Nubes; aconsejaba a Eurípides — ¿cierto, Nietzsche? — y mató la tragedia. ¿France? ¡Ah! France era el

homo legens.

NO se tome esta definición como una irreverencia. Fuera de que cada cual aprende donde puede, lo que hace al caso es la calidad y el cómo del conocimiento. Lo importante es saber bien.

France era el hombre de los libros. ¿De cuáles libros? Esto ya es más difícil de resolver para quienes, como nosotros, no poseen el catálogo de su biblioteca. Por lo demás, poco importa. Púedese asegurar, sin embargo, que Renán y los positivistas, Rabelais y los clásicos, Epicuro y los griegos, Suetonio y

los romanos, Dante y el Quijote fueron sus libros. Y Shakespeare. ¿Todos los libros, decís? Es verdad. Podíamos habernos ahorrado la lista.

Anatole France, bibliopolitano, deben ser las primeras palabras de su cédula de identidad en los Infernos y en los Campos Elíseos. Está fichado en las dos partes, no lo dudéis.

Dicen que Racine fué, para él, el más alto modelo de poesía. No lo dudamos. France, galo por los treinta y dos costados, debió amar a esa flor francesa que fué Racine, cuyo verso suave, *nonchalante*, lógico y femenino por su delicadeza un tanto *fade*, a veces, es típicamente francés, como a Rabelais, cuya prosa impetuosa, jovial, burlona, grosera, representa acabadamente el otro aspecto nacional. (Sospechamos — que nos perdone France — que gustaría leer en los ratos de ocio *Les cent nouvelles nouvelles*).

Pero al definirlo como *homo legens*, no nos llevaba a ello la intención de escrutar su biblioteca sino el de escrutar su manera literaria. Si le hemos atribuido ese carácter librésco es porque nos parece indispensable para aclarar su obra. O ciertos aspectos importantes de ella, cuando menos. Por ejemplo: la idiosincrasia de los personajes de sus novelas. Bergeret, Coignard, Sylvestre Bonnard; el mulato de "El Gato Flaco", el protagonista de "Los dioses tienen sed", los héroes de "Sobre la piedra blanca" son hombres — ¿hombres? — creados — fabricados — por un hombre de letras que leyó mucho.

Oscar Wilde escribió — pero esto es viejo como Aristóteles — que la naturaleza imitaba al arte. En lo que a France se refiere, es verdad. De ahí que encontremos hombres como Coignard, como Bergeret; pero, tenedlo por seguro, France no los había encontrado antes de dibujarlos en sus libros. Para explicar — sin asomo de paradoja — este hecho, nos valdremos de una autoridad que a France agradaría: Santo Tomás quien escribió: *Verba efficiunt quod significant*.

Repetimos que en nuestras palabras no hay paradoja; puede haber sí, error. Después de leer a France, como después de contemplar a Zuloaga o de oír a Strauss, el mundo se nos aparece a la manera de France, de Zuloaga o de Strauss. ¿Pero quién ha oído, en el mundo real, las armonías straussianas o visto los colores zuloaguescos antes de que estos artistas los describieran?

Marionettes

TODO lo cual nos conduce a considerar un aspecto fundamental de la obra de France que constituirá, según cómo se considere, su grandeza o su debilidad. O ambas cosas a la vez.

France tenía predilección por los títeres. Hamlet, representado por fantoches, le parecía de una enorme grandeza trágica. Pero, al contrario de Don Quijote que humanizó a los de Maese Pedro, France los amaba porque eran ellos mismos: muñecos — palo y trapo — carentes de alma, con voz prestada y con los necesarios cordoncitos. El los tomaba como imagen de la humanidad.

¿Tenía razón? Hondo problema éste de la libertad psicológico-moral... France lo resolvía a su modo, negándola. No le discutiremos el derecho de inclinarse a esta solución; pero, respetuosamente, nos permitiremos insinuarle que a veces — muchas veces — el hombre aparece como libre. France que no supo o no quiso o no pudo verlo así, vióse reducido a crearse un mundo en yo, mundo de títeres, de super-títeres, algo así como los arquetipos del fantochismo; pero muñecos, al fin y al cabo.

Este mundo, decíamos, constituye la grandeza o la debilidad de France. La grandeza para los que reservan al artista la libertad más absoluta; la debilidad para los que, en nombre de tal o cual principio estético, limitan esa libertad. Ahora bien: nosotros nos deleitamos con las creaciones de France sin que ese aspecto artificioso de las criaturas choque a nuestra sensibilidad. Bergeret, Coignard, Bonnard cuentan con toda nuestra simpatía. Los salva el carácter de *tipos* que adquieren al influjo del arte anatoliano; *tipos* de un mundo irreal, casi imposible, es cierto, pero tipos que llevan consigo la verdad. Engendrados por el *homo legens* no pueden ocultar su naturaleza y hacen bien. Son espectros de biblioteca a la manera del que, con el aspecto del Rey Cadmus, se le apareció una noche a France según nos cuenta en "El Jardín de Epicuro".

Lo que choca es verlos mezclados y actuando con gentes de otra clase; vale decir: con gente de indole más o menos real. Bergeret y su esposa Amelia, Coignard y Catalina, Bonnard y la colegiala constituyen parejas no muy armónicas; se diría que incubos de nuevo cuño hánse acoplado a entes de verdad, en virtud de alguna fórmula desconocida para los demonólogos de la Edad Media. Y esta exageración llega a su colmo, cuando France hace que a Putris — Puton: inteligencia, abstracción, fantasma — se le atribuya el hijo venidero de aquella vieja sirvienta de la vieja tía de Mr. Bergeret.

El fantasma y El hombre

PUTOIS ábrenos un horizonte de gran perspectiva en la obra de France. Es, ya lo dijimos, la exageración de lo irreal. Víctor Hugo escribía: Putois, concreción de la nada. (¿Recordáis aquella carta llena de antítesis que Hugo envió

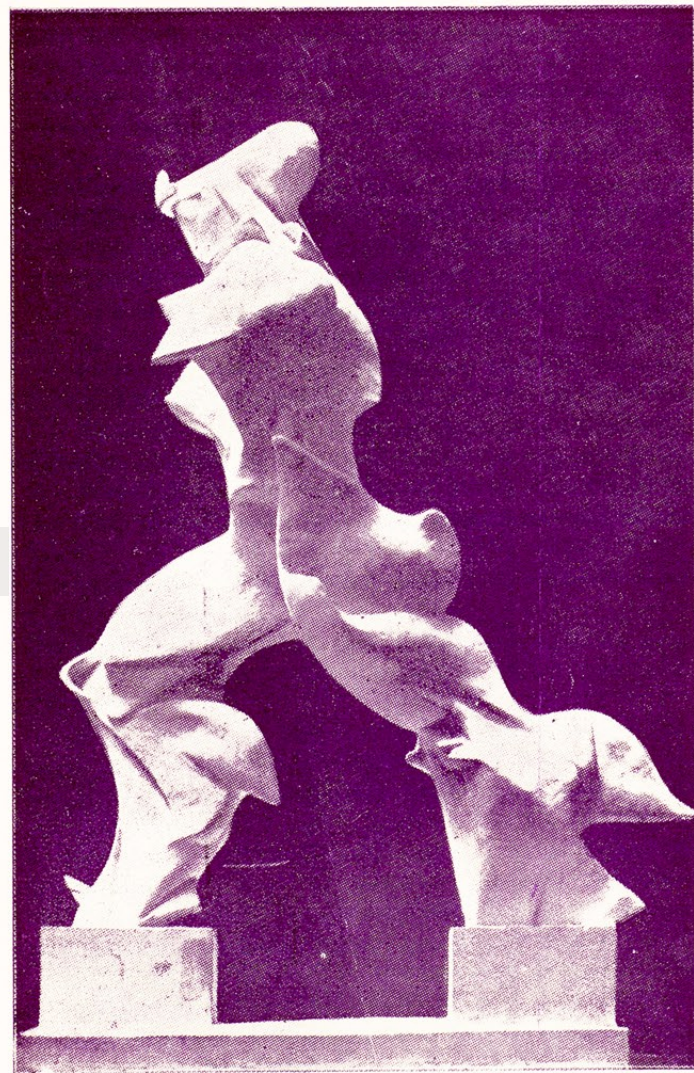
a un grupo de jóvenes entre los que se hallaba France? ¿Queréis algo más opuesto al estilo de France que el de Hugo?) Putois, que no existió, fué jardinero, robó gallinas, tenía una blusa azul, caminaba recostado a las paredes y, lo que es más, engendró un hijo. ¡Ya es hacer algo esto! ¿No pensais que Mr. Taine nos explicaría de este modo tan simple, tan claro, tan *positivista* el origen de los mitos? Y en verdad que la cosa parece ser así. Fijaos: una persona, constreñida por la necesidad, concibe una estratagema en la que tiene parte principalísima algún sér creado a tal efecto; la pone en práctica; el burlado goza de perfecta credulidad; la semilla genuina y el mito, flor de leyenda, aparece. ¿Qué tal? ¡Clarísimo! Cándido no lo haría mejor. Pero hay una pequeña dificultad y es: Crainquebille. Ahí tenéis otro modo de originarse mitos: la deformación de la realidad. Porque este Crainquebille sí que es real. Este no surgió de entre los libros como Cadomis o de la cabeza como Putois; éste surgió de la vida; viene de la calle; tiene las manos bastas y sucias de empujar su carrito de verdulero y de manejar las espinacas, las lechugas, los rábanos. Y he aquí que unas palabras mal oídas por un vigilante determinan una tragedia de dolorosa vulgaridad: el embrutecimiento, el encanallamiento de un buen hombre por efectos de una sociedad mal organizada.

Putois y Crainquebille — el fantasma y el hombre — son, creemos, las dos creaciones más completas y más originales de France; y señalan los dos polos de su mundo artístico, ese mundo en el que no se ha sabido ver sino una uniformidad que, para algunos, es desconsoladora cuando no demostrativa de carencia de poder creador.

El pentaedro

NEGAMOS, pues, que France no haya sabido sino presentarse a sí mismo con distintos nombres en sus distintas obras. No, no hay tal.

Charles Maurras, que conocía a France hombre y a France literato, ha dicho palabras muy interesantes al respecto. Ha dicho, entre otras cosas, que él se compromete a demostrar, sirviéndose de extractos de libros de France, que éste era conservador, monárquico y reaccionario. No sería desatinado el intento si no fuese falso el procedimiento. Tan falso como el que se emplea para demostrar que era avanzado, republicano y revolucionario. Porque este dichoso procedimiento, que consiste en espigar, aquí y allá, frases y períodos de sus novelas, se basa en un absurdo: en identificar al hombre con el literato. ¿Con



Formas únicas de la continuidad en el espacio

BOCCIONI

De la Revista
NOI

qué derecho? Es lo que no se nos ha dicho. Y así como se procede para investigar las ideas se ha procedido para estudiar sus personajes: por exageraciones simplistas, falsas por exageradas y por simples.

Creemos que Maurras se equivoca y que el pensamiento de France es revolucionario. Pero no nos valemos para demostrarlo de lo que digan Coignard o Bergeret; lo buscamos en las páginas que France escribió en nombre propio: "La vida literaria" y "El jardín de Epicuro", que forman una de las caras del pentaedro junto con sus discursos y escritos de carácter social. Como esto del revolucionarismo de France es por demás conocido, nos callamos.

Las caras del pentaedro están formadas así:

- a) *La vida literaria, El jardín de Epicuro* y los escritos de carácter social;
- b) *Putois, El crimen de Silvestre Bonnard*, los cuatro tomos de Bergeret, los dos de Coignard, *El gato flaco*;
- c) *La isla de los pingüinos, Los dioses tienen sed, La rebelión de los ángeles, Yocasta, Crainquebille*;
- d) *El libro de mi amigo, Pedro Nozière, Pedrín y La vida en flor*;
- e) *Thais, Sobre la piedra blanca, El pozo de Santu Clara, El procurador de Judea*;

Los cuentos se reparten entre todas y la *Historia Cómica* no es tomada en cuenta porque nada vale.

Entendemos que esta división no es antojadiza. Fuertes hilos genealógicos unen entre sí las obras que constituyen cada una de las caras del simbólico pentaedro.

¿Que entre todas existe armonía y que hay una nota común que las caracteriza? Efectivamente. También las caras del pentaedro forman parte de un mismo sólido, pero son inconfundibles. Así las cinco direcciones de France.

La serie de Bergeret y Coignard es, sin duda, la que más ligada está a la de *La vida literaria y El Jardín de Epicuro*; es decir: la que más tiene que ver con el hombre. Y es la que ha servido para hacer esas exageraciones simplistas. Bergeret, Coignard, Bonnard, son primos hermanos: Bonnard es un Bergeret más fino; Coignard un Bergeret más sensual. Es la serie de la ironía y la piedad, únicas virtudes según la ética anatoliana. El hombre es un *mono maligno*; pero compadezcámoslo sin tomarlo en serio.

France, en ocasiones olvida la piedad, exagera la ironía, la convierte en sátira, en burla flagelante: hénos ahora ante *La rebelión de los ángeles, Los*

dioses tienen sed, *La isla de los pingüinos, Crainquebille*. En la penúltima el sarcasmo, la impiedad — en el sentido moral — llegan al máximo. ¿Qué busca France con ella? ¿Qué intenta? Parece una recrudescencia exacerbada de su positivismo estructural.

En otras ocasiones olvida la ironía; la piedad reina sin trabas; las obras se impregnan de un delicioso aroma de bondad: es la serie de sus recuerdos personales. Dulzura, candor. Dice: "Ces pages sont remplies de petites choses peintes avec une grande exactitude. Et l'on m'assure que ces bagatelles, sorties d'un cœur vrai, peuvent plaire".

Por último *Thais, Sobre la piedra blanca, El procurador de Judea, El pazo de Santa Clara*, son grandes o pequeñas reconstrucciones de ambiente histórico sin la opulencia ni la minuciosidad pero con más calor que las de Flaubert.

Douce France

A propósito de esta evocación de Flaubert se nos ocurre preguntarnos qué lugar ocupa France en la historia literaria de su país. Antes dijimos barojianamente, que France era galo por los treinta y dos costados. Ignoramos si su pseudónimo responde a un plan preconcebido o es mera elección intrascendente; pero es el caso que nunca un pseudónimo pudo ser más exacto.

France forma parte de esa línea de escritores de raza — y de la raza — que constituyen el eje de la literatura francesa. A modo de columna vertebral, esos hombres representativos van sucediéndose, aprovechando uno de la experiencia de los anteriores, conservando fielmente el matiz nacional y, no obstante, siendo cada uno muy de su tiempo.

Evocad: Villon, Rabelais y Montaigne; Lafontaine, Molière y Racine; Voltaire, Montesquieu — el de *Las Cartas Persas* — y Diderot; Musset — el del teatro y los cuentos — que aportó al Romanticismo lo que Maupassant al Naturalismo: la delicadeza pícaro — *sournoiserie* — galo; Pierre Loti y Maurice Barrés.

¿Renán? ¿Taine? Ya hablaremos de ellos.

Entretanto, consideremos cómo France se une por causalidad histórica — si se nos permite la expresión — con sus antecesores. Como no pretendemos desarrollar un curso de literatura francesa, dejamos al lector que confirme o infirme nuestras aseveraciones estudiando los distintos casos. Nos limitaremos a compararlo con Messire François Rabelais, *très illustre buveur*.

Cuando France vino a Buenos Aires dió conferencias sobre Rabelais. Confesamos ingenuamente no conocerlas ni en extractos. Para los que hayan leído a ambos autores el por qué de la elección de ese tema no puede ser un misterio: Rabelais es, por definición, el autor más asequible a France por dos razones principales: la identidad mental de ambos y el saber del conferencista. Aquella le permitía entenderlo, éste, ubicarlo; aquella le daba la seguridad intelectual; éste, la histórica.

Rabelais es el hombre del Renacimiento; es el hombre-exceso de la época-exceso. Rabelais, enorme y formidable! Este adjetivo estrepitoso, un poco violento y que parece llevar consigo algo de exageración, le resulta de medida. A la gracia de France repugna tal epíteto. Disonaría aplicárselo. France es, como la Edad Media en el verso de Verlaine, enorme y delicado. Rabelais es a France lo que una disparada de potros a una carrera de caballos puros. En ambas hay, en esencia, los mismos movimientos, las mismas actitudes, los mismos efectos visuales; pero mientras aquéllos van desenfrenados, sneltos, perdiendo, a las veces, el ritmo, éstos van dirigidos, contenidos, hacia un fin pre-determinado más allá del cual nada hay que hacer. Y así como esas características de Rabelais pertenecen al momento histórico en que le tocó actuar, las de France igualmente: France es flor de decadencia, Dios Término. Rabelais es flor de iniciación, Padre Río.

Ambos tienen idéntico concepto de la vida y del hombre. El verso de Epicarmo.

No quiero morir pero en nada estimo la muerte sustituyendo *morir por vivir y muerte por vida*, nos da el pensamiento de ambos.

A más, el uno y el otro eran hombre de vastísimo saber. Rabelais estaba reputado como el mejor médico de su tiempo y como gran legista; France se reveló con su Juana de Arco, al decir de un crítico, gran historiador. Ambos dominaban el griego y el latín, esas dos *inutilidades* que humanistas a la moderna quieren suprimir poniendo en su lugar — qué risa, Croce! — matemáticas y biología.

Rabelais es Coignard; France, Sylvestre Bonnard.

Hic Est

HORA es ya de situar a France. Lo hemos calificado de "epónimo" y debemos justificarle esta calificación. Como también su analogía con Renán y Taine. Si en un piano fantástico hiciéramos sonar a un tiempo las notas France,

Taine, Renán, ¿qué timbre tendría el acorde resultante? Este: positivismo.

Pero entendámonos: con los tres asistimos al derrumbe del positivismo. Las fuerzas contrarias, que el positivismo nunca aniquiló por completo, se agitan cada vez más potentes y no tardarán en derribar todo.

Se agitan en Taine y lo hacen negar su teoría del medio, momento y raza. En efecto: cuando, con gracia y malicia inimitables, toma, en *Los filósofos del siglo XIX*, a Victor Cousin y, colgándole los hábitos sacerdotales, lo traslada a la época de Bossuet y lo reduce a orador sagrado y a confesor de señoritas, ¿no nos demuestra la inconsistencia científica de su *Filosofía del arte*? ¿Y el Taine de Thomas Graindorge? ¿Qué opináis de ese singular personaje doctor en filosofía y letras y fabricante — millonario — de embutidos de cerdo?

Se agitan en Renán y lo llevan al escepticismo, posición filosófica nada positivista, en verdad, porque su escepticismo no era el del que no sabe sino el del que no sabrá. Se refugia en la metafísica, mejor dicho: en las vaguedades metafísicas de los *Diálogos* o escapa al arte con los *Dramas filosóficos*. Como su Próspero no puede ser feliz.

Se agitan en France — positivista integral en *El Jardín de Epicuro* — y lo ponen frente a frente con Zola, cuya obra, sobre todo la serie de los Rougon-Macquart — *Historia natural y social* de una familia durante el segundo imperio — no dejan lugar a dudas en cuanto a su filiación filosófica.

Prescindiendo de la crítica despiadada que France hizo de Zola y limitándonos a considerar su obra en sí, surge, meridiana, la oposición. Es verdad que France denominó *Historia contemporánea* a los cuatro volúmenes cuyo héroe es Bergeret; pero su desprecio por el método genético, su olvido voluntario de Darwin, de la herencia, de la psicopatología; su desdén por el documento humano, por la fotografía, por la experiencia — de seguro que France no leyó un tratado acerca de los pingüinos ni corrió, como su Mr. Astarac, por un techo en llamas — convierten sus libros en lo que hemos dicho más arriba: en historias de títeres.

Es positivista porque cree en un montón de cosas y no cree en otras como, por ejemplo, en la historia y en la metafísica. Pero como los tantos libros leídos — *homo legens* — le enseñaron o él creyó que le enseñaban, lo del Ecclesiastés, negó el progreso — en sus aspectos moral e intelectual — no admitiendo que los hombres fueran más buenos o más inteligentes que antes. Sustituía civilización por barbarie, ya que, exclamaba, toda civilización anterior es barbarie para la época presente.

Los románticos exageraron el valor del hombre; los positivistas, el de la ciencia; France reaccionó contra unos y otros y de ahí su posición opuesta a la de Sócrates. Por esto, porque representa en las letras, el mismo estado de espíritu que Renán en la historia y Taine en la filosofía, lo hemos llamado "epónimo".

¿Y ahora?

FRANCE fué síntesis de una época muy lejana de la nuestra no tanto por el tiempo transcurrido cuanto por la trastocación de los valores. Nuestra fe en la ciencia es distinta a la de sus contemporáneos. En vez de pedir a la biología o a las matemáticas razones para construir nuestra filosofía, hacemos de ellas problemas filosóficos y no les dejamos sino su dominio empírico, vasto y grandioso. No se debe este cambio, únicamente a filósofos nefelibatas, sino, en gran parte, a hombres prominentes de la ciencia: Henri Poincaré, por ejemplo. Bergson restauró la intuición — lo alógico — y Croce el concepto-lo universal. La Gran Guerra y la Revolución Rusa han conmovido principios que aparecían como dogmas y resultaron opiniones. Vivimos en el caos; un enjambre de teorías artísticas, de puntos de vista científicos, de corrientes sociales, de construcciones filo o pseudofilosóficas, nos envuelve, mareándonos. La recrudescencia del fervor religioso; la reacción dictatorial; el entusiasmo deportivo, son signos del tiempo. En una palabra: la busca de algo, nos hostiga.

Y bien: esta busca de algo supone que, aun cuando inconcientemente, somos afirmativos. Creemos que hay algo grande, algo definitivo — para nosotros, se entiende — que nos orientará. Y si creemos que hay algo es porque sentimos su falta. ¿Dónde está? Aún lo ignoramos; pero está.

Luego, pues, ¿qué tiene que hacer France con nosotros? Nada. El lo advinó; el párrafo de *La Vida en flor*, transcrito en el acápite, lo demuestra.

Cuando su último jubileo, la intelectualidad francesa le envió un álbum con las firmas de inmenso número de escritores. Pero faltaban las de muchísimos, entre los cuales Paul Claudel y Andrés Gide, para nombrar a dos grandes. Y Nicolás Beauvain, en un estudio manifiesto, escribe que precisamos otros directores; que Renán y France ya no nos sirven.

Así es, aunque sea doloroso confesarlo.

Lo cual no significa negar el valor de Anatole France. Valor que le proporciona la inmortalidad. Fué un artista puro, sutilmente enamorado de la Be-

leza Sutil: Eros y Psique. Y es el más sereno espectáculo de arte que nos ha sido dable contemplar con nuestros ojos.

Putois, Crainquebille y, por cima de todos, El figón de la Reina Patoja, tienen el brillo y la eternidad de las estrellas.

Paul Claudel, que adora a la Virgen María, canta con fervor a las Nueve Hermanas. Así nosotros: Juan Cristóbal no nos hace olvidar a Jerome Coignard.

CARLOS MARIA ONETTI

Totila Albert, escultor expresionista

TOTILA Albert nos trae de Chile la sorprendente realización de su arte plástico tamizado en las escuelas de vanguardia de Alemania y Rusia.

Las escasas muestras de las nuevas orientaciones artísticas que se han exhibido en nuestro ambiente hacen que la obra de Totila Albert se destaque.

Necesario es aclarar que en este caso no vemos la simple actitud especulativa que propendé a la consolidación o cuando menos a contribuir a la eficacia de un movimiento revolucionario. Por el contrario, Albert es de aquellos artistas en los que el temperamento y la fuerza creadora se sobreponen a todo tecnicismo clásico y hasta a la propia innovación sectaria de las nuevas escuelas.

En ningún otro artista como en éste puede objetivarse la frase aquella: "El Arte es el arte de lo eterno, de lo que no tiene edad". En Albert, esta concepción está realizada en su mayor amplitud. Condición de eterno manifiestan sus motivos. La calidad de abstracto de la mayoría de sus temas establece un mayor acercamiento hacia lo perenne que simboliza, a nuestro modo de ver, la definición citada.

Por otra parte, el sentido vital del resto de sus obras en las que vive latente una idea biológica — no por esto prosaica bien que pudiera ser primitiva — cabe exactamente dentro de la misma definición. Porque Albert al dar forma a sus obras más instintivas repudia el mito, las clásicas y ficticias personificaciones amorosas para darnos con el preciso modelado, nervioso a veces, aparentemente neurótico otras, la significación real y eterna, dentro de la relatividad humana de lo constante y renovado como lo es la potencia del instinto.

Si el expresionismo no fuera una tendencia que cuenta ya, sobre todo en

Europa, con numerosos adeptos, la escultura de Albert bien pudiera originarlo. Obsesionado por las cosas abstractas, consigue objetivar por medio del modelado y de una manera simbólica lo esencial de sus motivos, sin que por ello exima a sus esculturas de un profundo sentido de vida.

Munido de una vigorosa fuerza creadora y de un temperamento hiperestésico, consigue realizar su expresionismo en una forma patética, llena de sugerencias, realizada por la exigüidad de la técnica y la naturaleza firme del modelado.

En Totila Albert la línea es de una importancia secundaria. Ante el empuje avasallador de su potencia creadora la sacrifica en holocausto a su finalidad artística: la creación energética y el triunfo de la idea. A veces va más allá, pues en lugar de la línea es la disposición de las masas la que sufre una arbitrariedad asombrosa, pero tanto en uno como en otro caso consigue dar, a sus obras, una sugestión tan grande que de ellas se desprende la más recondita inquietud del artista.

El contacto directo con los nuevos escultores alemanes — en Alemania es donde Totila Albert aprendió su arte — le hicieron saber que la forma es un accidente variable de la idea; tan variable como que sólo manifiesta lo abstracto a través de cada temperamento. Y el temperamento singular de este escultor le da oportunidad de crear un arte de un vigoroso personalismo, residiendo en esto su valor más destacado.

La originalidad de la forma — ya que la forma fué el constante problema de todas las escuelas y los períodos artísticos — es en Albert una superación de la misma. Apartado de la mediana amplitud que regimienta la estética clásica — “que ha descubierto el goce de las intuiciones y el regalo de la visión” — se le ve en el anhelo de una constante movilidad, que, exteriorizada, se independiza de la línea constructora para ofrecernos la infinita melodía de sus sensaciones. Así se explica la calidad de trascendentalismo que se yergue de sus obras.

La íntima correlación entre el contenido y lo formal no se muestra en Albert caprichosamente. Lo segundo es la resultante lógica y necesaria de lo primero. Sólo cabe su originalidad formal para el establecimiento armónico del conjunto, indispensable en toda composición artística.

•• Su plástica, intervenida por el elemento metafísico, manifiesta la contención de un problema; razón por la cual la intimidad de sus obras escapa al acceso puramente visual del observador. Es necesario reconocer que, para llegar

a esto, Albert no requiere el complicado mecanismo formal que caracteriza a los falsos “novísimos”, quienes recurren a las nuevas tendencias — con un criterio exclusivamente de forma — para escudar en ellas la falta de condiciones naturales.

En Albert no sucede esto. Su obra escapa de todo instinto imitativo. Pudiera decirse que es él quien descubre las nuevas orientaciones. Y esto porque en su plástica vibra al ritmo de su voluntad artística.

Nada hay que determine la personalidad como la voluntad del que crea. Albert somete a esa voluntad, que rige sus producciones, los elementos con que construye y la tendencia particular de su arte. Prima en él la energía del “querer hacer”, y al erigirse, transforma en quebradiza toda condición que a sus ojos aparezca como insubstancial.

Totila Albert parece vivir en una excitación constante.

Este dinamismo de su suprasensibilidad lo lleva a veces a la conturbación de la forma. Hay en las obras que nacieron de esta íntima trepidación el contorsionamiento de la línea o la arbitrariedad dispositiva de las masas escultóricas. Otras veces la manifestación de una angustia terrible otorga a sus relieves murales una nota desvaneciente de aniquilamiento o de desolación; pero que es un rasgo enérgico de su amplia facultad creativa.

El desprecio por lo pueril, el alejamiento consciente de lo secundario, lleva a Totila Albert a olvidarse de lo prescindible. *Einstein* es una prueba: la cabeza de vigorosa expresión se apoya sobre el cuerpo sin el anillo intermediario del cuello. Esto nos presenta al escultor en una de sus formas simbólicas.

Un relieve inspirado en el verso más terrible del canto dantesco “*Lasciate ogni speranza*”... da el índice del temperamento artístico y la potencia creadora de Albert. Del fondo mural emergen siete figuras que son la expresión más acabada de la desesperanza y el aniquilamiento. No hay vocablos capaces de expresarnos la sugestión de este relieve. Todo lo que se dijera sobre él no alcanzaría a darnos una idea de su valor. Los siete cuerpos se desploman en el vacío sin una reacción, impotentes del más leve esfuerzo por evitar el vértigo. La posición de los miembros, la horizontalidad u oblicuidad de sus posiciones, el marchitamiento de sus manos, lo esfumado de sus rostros y el agotamiento general de sus cuerpos que caen y a la vez parecen sufrir la tragedia de no llegar nunca, de no caer, localizados en un equilibrio — que en verdad no es tal — dan al conjunto la interpretación más soberbia que pudo haberse hecho del verso dantesco. La misma superficie llana del fondo mural da la ex-

presión de inexistencia. Pareciera que aquellas siete figuras gravitaran en el vacío más absoluto, en la negación más terminante de vida.

Se desprende de esta sublime interpretación — que por sí sola bastaría para salvar del olvido el nombre de Albert — un cúmulo de sugerencias superior al de muchas obras maestras que han inspirado durante siglos a la humanidad.

El *Dante*, en cuyo friso se inscriben estas palabras: "E caddi come corpo morto cade", es otra de sus obras singulares de personalísima interpretación.

Con *Las mujeres de la montaña* que son cuatro figuras: *El dolor*, *El Pensamiento*, *La lucha* y *La Fuerza Creadora* — acercándose a lo que puede ser cubismo: por la desaparición de la línea o la colocación particular de las masas — Albert alcanza a darnos cuatro símbolos exactos y soberbios, tanto por la vida esencial que en ellos radica como por la síntesis ideal.

Estallido es otra de las obras características de este escultor. La posición de la figura presa de una crispación nerviosa, febricitante y sensual; con el cuello arqueado y presionando la comunión de las manos sobre la nuca; los senos prominentes; amplias las caderas y enorme los muslos que parecen trepidar a la palpitación de la sangre, dan al observador la sensación de un arte casi primitivo donde el instinto es todo y el intelecto nada.

De idéntico carácter y audacia constructiva es el *Ritmo Eterno* relieve que muestra la terrible fusión de dos cuerpos.

El *Fruto Prohibido* es la representación instintiva de la escena paradisíaca. La mujer de cabeza pequeña, amplía la cadera y prominente el seno que ofrece al hombre, constriñe con una mano el cuello de la serpiente que se enrosca en una rama. El hombre, en un contorsionamiento terrible y doloroso se arrastra en un anhelo de aproximación, con su carne bestial y crispada, en busca de la hembra que se le está ofreciendo. Es el triunfo del instinto y parece estar modelado con el primitivismo necesario, que en la grotesca quebradura de la línea aleja todo indicio de perfeccionamiento: moral, en la sugestión, y técnico, en la realización de la obra.

Aquí no aparece el ojo avisador del que luego castigará el pecado; porque la fiebre que enciende el barro del hombre y la mujer es la única fuerza ciega y poderosa capaz de ser mostrada. Y es lo que Albert consigue realizar.

Las obras citadas son suficientes para darnos una idea exacta sobre el arte de este escultor.

Nacido, dicho arte, de la particular visión que tiene de las cosas, inter-

pretado a la manera de su temperamento, traduce en atenuaciones o exageraciones lo que a su finísima sensibilidad suministra menor o mayor impresión.

Ejecutado con maravillosa maestría, aunque la línea se quiebre y sea arbitraria la disposición de las masas escultóricas, guarda el conjunto de la composición la unidad esencial — ya que no la académica — suficiente para otorgar al block las calidades de la obra artística.

Cuando la potencia creadora tiene el vuelo superior que demuestra la de Albert; cuando el temperamento artístico se refleja con la seguridad uniforme con que se acentúa el suyo en cada una de sus obras; y cuando la composición llega a expresar tan acertadamente las ideas y los sentimientos que se propone el artista, sólo podemos pensar una cosa: estamos ante un maestro.

HÉCTOR M. IRUSTA

Una carta a Teixeira de Pascoaes

*¿SABES, Joaquín? Ha muerto
Fernando Maristany—aquél poeta
amigo tuyo y mío,—el otro día.*

*Yo estaba distraendo mi pereza
por el camino imaginado de un
poema,
cuando alguien trajo la noticia mala:
—Fernando Maristany—¿no te acuerdas?—
nos ha dejado solos y se ha ido,
como un niño bueno, hacia la escuela,
hacia la escuela de la eternidad.
Ya sabrá la lección que Dios enseña
en el cósmico verba de los siglos
a sus colegialistas, las estrellas...
Ya sabrá el compañero ese secreto
sencillo y claro de las cosas buenas.*

*Y yo no dije nada. Con mi libro,
opreso bajo el yugo de la quieta
mirada de mi alma, yo no dije
más palabras de pena
que las palabras sarcas de mis ojos.*

*Eso sí: tristeza, entre mis dedos,
abrió el libro temblando y, distraída,
fué a las hojas del libro dando vuelta.*

*¿Otras noticias? Pocas o ninguna.
El Ausente está lejos y desierto
quedó la Salamanca metafórica
de nuestras devociones. Su presencia
vive, no obstante, en medio de nosotros
y nos es fiel y asidua y nos alienta.
Sus blancas pajaritas de papel
hoy a posarse llegan
en la alcándara firme del recuerdo...
Don Miguel está cerca,
y con su mano limpia de maestro
nos levanta a los astros la cabeza.*

*Y nada más. Recuerdos,
muchos recuerdos míos a tus buenas
hermanas: a María Miquelina
y a María da Gloria. ¿Y la pequeña
Mariazinha José? ¡Oh, quién pudiera,
como tú, tener otras Tres Marias;
sobre la ruta huérfana,
iluminando el cielo de un cariño!*

*Adiós. Hasta tu celda,
hasta tu vieja celda de Amarante
—Teixeira de Pascoaes, gran Teixeira,—
el peregrino azul de mi recuerdo
irá a pedirte el pan de tu sonrisa
eterna.*

FRANCISCO LUIS BERNARDEZ

B. Quinquela Martín

TAMBIEN este artista expone sus obras en los salones de la Asociación Amigos del Arte.

El conjunto de sus diez y nueve telas se caracteriza por el colorido y la vigorosidad dramática.

No escaparían a la severidad de la crítica una serie de errores y desconocimientos técnicos que en otros pintores, que no fuera éste, harían desmerecer el valor de sus telas.

Quinquela Martín no deja de reconocerlo aunque no le interesa. A él le basta con reflejar en los espectadores de sus obras la intensidad emocional que le ha producido el puerto en su doble faz: dinámica y cromática.

Sólo quien ha pasado su vida, y sobre todo la ha comenzado, entre la barahunda de los astilleros y la carga y descarga de los barcos, y se ha empapado del movimiento de la ribera puede sentir como Quinquela cada detalle de la realidad que pinta como si fuera la resolución de un problema heroico.

Hay verdadera heroicidad en sus motivos. La pequeñez humana se pierde ante el dinamismo arrollador del medio ambiente y el poder incontestable de los elementos. La lucha diaria contra ellos, y por otra parte la lucha del hombre contra la obra que él mismo construye para conquistar a aquellos, produce en Quinquela Martín, más que en cualquier otro pintor de idénticos motivos, una espectáculo que traduce en su pintura un carácter épico.

Por otra parte, la calidad de su retina, de una sensibilidad extraordinaria, lo lleva a fijar en sus telas un colorido vigoroso, a veces demasiado irreal por lo violento, pero que condice, singularmente, con el carácter épico de sus motivos.

De este modo consigue darnos Quinquela Martín una visión completa y certera de nuestro puerto a través de su temperamento lírico antes que todo.

Esta condición de su temperamento aunada con la grandeza épica de los motivos, sugiere en el observador una amplitud espacial, que escapando del límite del marco, otorga una visión más amplia que la circunscrita en la tela: Quinquela Martín nos da en cada cuadro la sugestión integral del puerto. Y este poder de sugestión es el mayor mérito de una obra artística.

Personal en extremo, la exigüidad de su técnica se olvida frente al carácter de sus obras. La misma sencillez de la composición realiza en vez de rebajar sus méritos, porque escapando de todo amaneramiento revela la personalísima factura hecha con plena honestidad a fuer de sincera.

Es necesario recalcar, en la observación de la obra de este pintor, las dos cualidades que dijéramos al comienzo: la sugestión dinámica y el elemento cromático. Pareciera que ambas luchan por prevalecerse y de esta lucha emana el carácter épico que apuntamos.

En Quinquela Martín es fatal que esto suceda. Pintor por naturaleza, alejado de las aulas académicas y sin los perfeccionamientos que en ellas se adquieren, tiene que primar en él lo que por su austeridad o por su colorido hace conmover a su emotividad un tanto ingenua. De aquí que su emoción sujeta sólo al arbitrio de su sensibilidad y reflejada en las obras a través del simplismo de sus recursos técnicos, haya dado oportunidad de que se dijera: "en Quinquela Martín admiramos un pintor de puerilidad y salvajismo no finjido; caso rarísimo en las artes".

Origen y formación del teatro ruso

III

Las leyendas rusas constituyen uno de los tesoros más valiosos que guarda la literatura de este país. De un poder evocador inestimable, hijas del medio, dejan transparentar la inmensidad rojiza de la estepa, la lumbre viva del hogar, la paz de la estancia en la *isba* adusta y hurañá, y los ojos humedecidos del viejo cuentista que las recuerda.

El origen de estas narraciones se remonta a épocas muy lejanas; no ha sido posible determinarlo. La variedad de pueblos que forman la Rusia europea, y, aún la asiática, han debido traerlas consigo, antes y durante las grandes invasiones, y conservarlas y transmitir las, de generación en generación, hasta nuestros días. Acaso fueron, en sus comienzos, simples hechos; argumentos, diríamos, sin mayores detalles; la tradición los ha ido revistiendo de nuevos y variados pasajes, de acuerdo, ya con la vida letárgica de las grandes llanuras, ya con la ingenuidad hermosa del carácter ucraniano, ya con el supersticioso pensar de los pueblos caucásicos. De un carácter místico las unas, épico las otras, todas llevan en sí una maravilla que revela la fina sensibilidad de esos pueblos, y el inconfundible sello oriental de su origenario.

Nicolás Gogol, Iván Turgueniev, Máximo Gorki, Arkady Averchenko, Afanasiev, Sakharov, Grigoriev, Stasov, Iván Bunin y muchos otros escritores, nos hablan y nos revelan esas hermosas narraciones. En Francia, entre otros, Mauricio de Becque y Mary Gill, con sus *Leyendas Rusas* y *Leyendas Eslavas*, respectivamente, se han especializado en recopilarlas, ordenarlas y traducirlas; y el lingüista Jülg, en Alemania, tradujo y publicó en Leipzig, en 1866, el ciclo

de *Historia de Siddi Kur*, colección de leyendas de los pueblos mongoles del este de Rusia (1).

En cuanto a las numerosas leyendas religiosas, originarias de las festividades a que nos hemos referido antes, solo tomaremos como modelo, la de San Nicolás y San Casiano, que consideramos muy importante. "Es el punto principal—dice Soloviev—(2) y la causa más profunda de la separación entre las dos iglesias"; por que, como hemos de ver en seguida, San Nicolás y San Casiano están animados de un espíritu opuesto, llevan cada uno una misión apostólica distinta, y Occidente y Oriente tienen en ellos sus respectivas síntesis. "Estos dos santos fueron enviados del paraíso a visitar la tierra, y, andando en ella, se les presenta un pequeño problema en cuya solución ya ambos difieren: en medio del camino, el carro cargado de pasto de un pobre campesino, se halla encajado en el barro, y, a pesar de los esfuerzos que éste despliega para hacer caminar a su caballo, no consigue salir del paso. San Nicolás pide, entonces, a San Casiano que vaya en auxilio del buen hombre y le preste ayuda; San Casiano responde negativamente, diciendo que teme, al hacer cualquier esfuerzo, que su clámide se desprenda y caiga en el barro. San Nicolás, muy contrariado con la respuesta de su acompañante, se acerca al carro del campesino y, empujando la rueda, consigue hacer que el caballo avance y éste salga del barro. Vuelve, luego, al lado de San Casiano y, al emprender nuevamente el camino, repara que toda su vestimenta se halla deshecha y salpicada con fango. Cuando regresan al paraíso, San Pedro se sorprende al verle llegar en ese estado, y le pide que en seguida le explique la causa del mismo. San Nicolás relata entonces lo ocurrido...—"Y tú—dice, luego, San Pedro a San Casiano—no te hallabas con él en ese momento?"—"Sí—responde éste—pero no tengo la costumbre de mezclarme en lo que no me interesa, y ante todo he cuidado de no manchar la blancura inmaculada de mi clámide".—San Pedro, en-

(1) Existe una reciente traducción castellana de *Leyendas Rusas*, de M. de Becque, publicada por la librería Franco-Ibero-Americana, París, 1922. Y otra, de una leyenda del ciclo revelado por Jülg, que publicó *La Nación*, en 1900, en su colección de *Cuentos de Sol y de Nieve*, traducidos y recopilados por Rafael Fraguero. En Francia, también, Luis Leger, se ha ocupado de las leyendas eslavas; véanse sus dos obras *Cantos heroicos y canciones populares de los eslavos de Bohemia*, Librería Internacional, París, 1890, y *Cuentos eslavos*, Leroux, París, 1896. Además, todos los historiadores coinciden al afirmar que las epopeyas populares rusas, recién se ha cuidado de recopilarlas en los siglos XVIII y XIX, antes vivían dispersamente, conservadas únicamente por la tradición. (Kropotkin, Grigoriev, Stasov, etc.).

(2) Vladimir Soloviev, *La Rusia y la Iglesia Universal*, pág. 14.

tonces, recompensa a San Nicolás, que no tuvo a menos socorrer al campesino, mandando que su festividad se celebre dos veces por año, y que se le tenga por el más grande de los santos, después de él, entre todos los campesinos de la santa Rusia. Y, a San Casiano, por haber querido conservar lo immaculado de su clámide, lo condena a que su festividad se celebre únicamente los años bisnestos; es decir, una vez cada cuatro años.

De esta narración han nacido innumerables fábulas e historias por toda Rusia; sobre todo cuando se propagó el cristianismo; en las cuales se halaba siempre la figura de San Nicolás, y se ridiculiza, con una fina ironía, la de San Casiano. La razón es muy simple, y se halla a la vista: Un santo es amigo del pueblo, dispuesto a prestarle su ayuda, e interesado por sus inquietudes y necesidades; el otro, puramente contemplativo, no se interesa más que por sí mismo, y espera llegar al paraíso sin una mancha sobre su clámide. Son pues, como hemos dicho antes, dos espíritus opuestos, y encarnan, cada uno, una síntesis de las dos iglesias. (3)

Del libro de Mauricio de Becque (4) *Leyendas Rusas*, que contiene una

(3) Véase V. Soloviev: Ob. cit. págs. 1 a 4, de cuya traducción francesa hemos tomado la presente narración.

(4) Mauricio de Becque, francés de origen — dice Julio Muñoz Escámez, en el prólogo de la versión castellana de *Leyendas Rusas* — "tomó parte en la guerra contra Alemania. Herido y prisionero en un combate, fué transportado a un campo de represalias, lleno de prisioneros ucranianos. Allí era el único francés que había. Júzguese de su mortal aburrimiento al verse aislado, pues sus compañeros de cautiverio desconocían la lengua francesa, y él ignoraba hasta los primeros rudimentos del ruso y del ucraniano"... "La soledad entre tanta gente le inspiró el deseo de buscar el medio de comunicarse con sus compañeros de infortunio, y, siguiendo la ley de las mayorías, no pudiendo enseñar a tantos el francés, se resolvió a aprender él la pintoresca lengua de Ucrania"... "Comenzó por hacerse nombrar los objetos que estaban al alcance de su vista: el cielo, el suelo, la mesa, etc., y poco a poco fué formando un elemental vocabulario"... "De los nombres pasó a los verbos"... "Para interrogar tuvo necesidad de hacer predicciones de mímica, que seguramente harían reír a sus iletrados profesores. Otras veces, con el lápiz dibujaba en los cuadernos las actitudes de la acción cuyo nombre deseaba conocer, y así, pasando de lo fácil a lo difícil, llegó a poder conversar con sus compañeros"... "Una vez ya mezclado a la vida general del campo, el Sr. de Becque tomó parte, como uno de tantos, en los coros religiosos que los prisioneros entonaban. Pero, hete aquí que un día, entre la muchedumbre surge un cuentista. Forman corro en torno suyo. Los oyentes se sientan en el suelo, y el orador empieza"... "Era el tal cuentista de oficio, especie de bardo sin arpa, que antes de la guerra iba de pueblo en pueblo, refiriendo historias, en cambio de las cuales se le albergaba"... "M. de Becque, ya familiarizado con aquella lengua pintoresca, pudo apreciar el talento del narrador y la belleza de las leyendas. De ahí, a tratar de retenerlas no había más que un paso, y M. de Becque lo franqueó. Puso a contribución al narrador, le hizo repetir una y otra vez las historias que más le gustaron y acabó por fijarlas en la memoria, y en sus apuntes".

serie muy escogida, la más característica es la titulada *Cuento de Ucrania*, pequeña historia cuyos héroes son humildes campesinos. Anuchka, la hija mayor, va de paseo a la orilla del río y allí se encuentra con una bruja que le toma la mano y le dice la buenaventura: "Se casaría; viviría del otro lado del río; tendría un hijo; y, luego de un tiempo, siendo ya éste crecido, vendría solo a visitar a su abuela; pero, como un mal obraría sobre él, al cruzar el riacho, caería y moriría ahogado". Profundamente impresionada, Anuchka, vuelve a la cabaña, gritando y llorando. La madre la recibe y le interroga sobre la causa de su desesperación; y, al enterarse del pronóstico de la bruja, rompe también a llorar y a gritar. Alarmada por los llantos de Anuchka y de su madre, acude entonces una hermana de aquella, y, a su vez, conocido que hubo el motivo, comenzó a dar alaridos de dolor. Volvía en ese instante del campo Yegor, el mayor de los hijos, y al oír los gritos de su madre y hermanas, entró en la cabaña; pero, no bien aquella le refirió lo ocurrido a Anuchka, "rompió a llorar como un becerro, formando coro con las tres mujeres, que no hacían sino gritar y lamentarse". Llegó luego, Iván, el padre, un rudo *mujiik*, altivo y orgulloso; escucha impasible la aventura de su hija mayor y en vez de seguir el coro de llantos y gritos, monta en cólera y exclama: "Preciso es que seáis tontos de capirote! Os desoláis así por las predicciones necias de una *babuchka*? Voy a encerraros a todos en el granero y nos os soltaré hasta que encuentre alguien que sea más imbecil que vosotros". Encierra entonces a su familia, guarda la llave en un bolsillo y sale a la ventura. A poco de andar encuentra a un *mujiik*, sobre un tejado, tirando empeñosamente de una cuerda atada al cuello de una soberbia vaca negra, a la que pretendía hacer subir al techo, para que le ahorrara el trabajo de ir a segar hierba al campo; por que allí la había buena y muy crecida.—"En verdad—se dijo Iván, encogiéndose de hombros—que este solo es tan necio como todos los de mi familia juntos; pero, tal vez, encuentre algo mejor". Continuó andando, hasta que llegó a una hermosa granja; había allí, en un corral, una cerda con siete cerditos; Iván se dirige a ella y, tratándola como a un semejante, la saluda, llamándola tía suya, y la invita a una fiesta de familia en su casa. Desde una ventana, una criada ingenua, escucha muy asombrada, lo que Iván dice a la cerda y, a su vez, va corriendo a referírselo a su ama. Esta, sin más ni más, le responde que, al fin y al cabo, la cerda no ha nacido allí, pues la compraron en el mercado y nada saben de su origen. Se asoma entonces a la ventana y pregunta a Iván si efectivamente la cerda era tía suya. Este responde afirmativamente, y, la buena granjera, convencida de que

a una reunión de familia no puede faltar una tía, le pide al *mujik* que se la lleve, ofreciéndole su coche por que la distancia es larga y ayudándole personalmente a cargar la tan singular parentela, con toda diligencia y bondad.

Regresaba Iván a su casa haciendo restallar el látigo, y cantando, cuando oyó detrás de él el galope de un caballo. Pensó en seguida que sería el granjero que venía en su busca; dobló hacia un lado del camino y ocultó en un cercano bosquecillo, el coche con su precioso contenido. Volvió a la carretera, se quitó la papacha, la llenó de tierra; se puso un pañuelo en la cabeza y así, con un aspecto miserable, esperó al granjero, que no tardó en llegar. Respondió a las preguntas de éste que en efecto había visto pasar un carruaje, guiado por un campesino y que llevaba en él una cerda, etc., etc.; agregando, por su parte, y con el tono más convincente, que él sabía donde habitaba y podría ir en su busca. El granjero acepta; pero Iván le hace notar que, yendo a pie, no le daría alcance, o tardaría mucho en llegar. Obtiene entonces que su perseguidor le ceda su caballo, y hasta su vestimenta, por que él, con su papacha llena de tierra y su aspecto miserable, no podría ir muy lejos en un caballo tan hermoso, sin que los guardias lo pescaran y tomaran por un supuesto ladrón. Parte pues, Iván, al galope y, volviendo al bosque por un camino apartado, ata el nuevo caballo al coche, y regresa a su casa, llevando satisfecho el valioso botín. Una vez en su cabaña, desata el coche, pone la cerda y sus pequeños en un corral y, sacando la llave que guardara en un bolsillo, abre la puerta del granero y dice a los suyos: —“Ya podéis salir. He encontrado gente más necia que vosotros”.

Nótese, pues, además del gran valor que, en su género, significa este cuento, la pintura exacta del tipo ucraniano en la arrogante figura de Iván, orgulloso, lleno de amor propio, y meticuloso y tenaz, hasta el punto de buscar, andando muchas leguas, y hallar, para convencerse, gente más necia que la de su familia. Las figuras de Anuchka, de la madre, hermana y hermano, animadas de la extrema sensibilidad de los eslavos; la del *mujik*, cuya rudeza, le impide comprender la imposibilidad de hacer subir su vaca al tejado; las de la criada y ama, de una ingenuidad infantil, y la del rico campesino, en fin, que al verse burlado de semejante manera, pierde su serenidad y cae en el absurdo.

Mauricio de Becque consigna también en su libro otras leyendas, más o menos del mismo valor; aunque tienden más a afirmar, por el gran sabor *mitianichesco* que encierran, la afinidad que con el Oriente guardan los pueblos

rusos, especialmente en la titulada *Ruslännu* y *Tchernomor*. (5) En la *Historia del lagarto verde, de la ardilla gris y del águila*, tenemos una confirmación, como veremos más adelante, del culto, y hasta superstición, que se tenía en Rusia por los animales.

De otro carácter son las narraciones recopiladas por Mary Gill (6), en su libro *Leyendas Eslavas*. Veamos, de la serie titulada *Las aventuras de Iliá Mutoimetz*, una de las más típicas y que servirá para darnos una idea, más o menos exacta, de este género de leyendas. Iliá, que así se llama el héroe de esta historia, es hijo de unos pobres campesinos habitantes de la aldea de Murom. Contaba ya treinta años de edad y, durante todo este tiempo, había permanecido paralítico, postrado en un sillón. Cierta día llegaron a la cabaña, donde él vivía con sus padres, seis ancianos y le preguntaron por qué se quedaba allí, cuando todos estaban trabajando en los campos. Iliá impuso a los extraños visitantes de su mal; pero éstos no le dieron mayor importancia; por el contrario, uno de ellos, ordenóle que fuera a la bodega y les trajera algo de beber. El enfermo, que sabía perfectamente lo que la tal orden significaba, desde que en las aldeas rusas, como en los países de Oriente, las leyes de hospitalidad son sagradas, puso toda su mejor voluntad en atender debidamente a los ancianos; pero nunca pensó que haciendo, como lo hizo, un gran esfuerzo, lograría ponerse en pie. El milagro se produce; el enfermo abandona, poco a poco, su sillón, y, ante la insistencia del anciano, en tener algo para beber, sintió que sus fuerzas nacen y comienza a caminar... Va a la bodega; vuelve con un cacharro lleno de vino de miel, y colma de atenciones a los buenos viejos que, desde luego, poseían un poder sobrenatural.

(5) Como veremos más adelante, estas leyendas han inspirado muy frecuentemente a los grandes escritores rusos de los siglos posteriores: Alejandro Puchkin tiene un hermoso poema titulado *Ruslännu* y *Lunila*.

(6) Mary Gill, novelista francés, historiador y crítico de arte, autor de numerosas obras (*L'Amour; Les Faux Dieux; La Sculpture Française; La Sculpture Romantique*, etc.) profesor de la Universidad Popular, y traductor y comentarista de obras rusas, coleccionó y clasificó los manuscritos que tenía en su poder, y escribió lo que aún guardara su memoria de numerosas leyendas eslavas, especialmente de las llamadas *bylinas*. “Todas me han sido narradas — dice en el prólogo de su libro — y en la voz apasionada de aquellos que me las recordaban, sentí vibrar los entusiasmos fervientes de sus antepasados, y, más de una vez, como renacer en ellos la fe por las viejas creencias abolidas. Y no fué más que por recordar una emoción de oyente, extático bajo el encanto de una evocación, que noté que mi memoria las había retenido. Y vosotros iréis a cometer, editores que nada respetáis, el crimen de publicar estos... relatos, algunos arreglados por los cerebros de simples, sanos y robustos *mujiks*; pero tan frecuentemente deformados luego, y, ahora, definitivamente, puede ser que también por mí”.

Pero no termina aquí la historia: Los ancianos dicen a Ilia que en adelante llevará el nombre de Ilia Murometz, (de Murom), y que le han dotado de una fuerza maravillosa para que sea el más grande y poderoso de los *bo-gatirs* (caballeros), invulnerable en los combates, defensor de la religión de Cristo y del príncipe de Kiev, a cuya disposición deberá estar dentro de un corto tiempo, para libertar a Rusia de todos sus enemigos. Le ordenan en seguida que vaya a saludar a sus padres y que luego prepare, durante tres meses, a uno de sus mejores caballos, alimentándolo con el mejor forraje y bañándolo todas las mañanas en el rocío. Dicho esto, los extraños visitantes desaparecen. Ilia da gracias a Dios, y comienza a cumplir la misión que ha recibido. Los padres no salen de su asombro ante la inesperada transformación del enfermo; en la cabaña hubo fiestas durante varios días. Ilia, objeto siempre de un poder divino, vive de milagro en milagro; y, así, en sus preparativos, encuentra un día en el granero, una espada de acero fino, una maza sólida de mano, un arco con su carcaj de flechas, un escudo, y una armadura que parecía hecha para su talle.

Llega el día de la partida. Al despedirse, Ilia se posterna delante de su padre y le pide su suprema bendición. Este lo bendice y le ruega que no haga uso de sus armas, obteniendo de aquél la promesa de no manchar con sangre sus manos durante su viaje a Kiev. Ilia abraza a su madre y parte. Ha prometido llegar a Kiev al día siguiente, antes de celebrarse la última misa (mediodía), a pesar de la distancia y de los inconvenientes que pudieran haber.

A poco de andar, llega a las inmediaciones de la ciudad de Tchernigov, donde observa que numerosa gente armada se agita junto a sus puertas, y se apercibe que son, nada menos, que tres ejércitos de tres príncipes enemigos, reunidos para tomar por asalto la nombrada población; y hasta oye decir a los jefes en alta voz, que van a tener "el orgullo de pasar a degüello a todos sus habitantes". Pero Ilia, que se ha dado cuenta exacta del momento, y de lo que el tal acto significaría, recuerda la promesa que hizo a su padre de no usar su espada; y tiembla de impaciencia por la terrible situación en que se encuentra.

HORACIO FERREYRA DIAZ

CONCLUIRA

Notas de Redacción

Americanismo práctico

En nuestro número anterior dimos cuenta de la misión que encomendáramos a nuestro colaborador Norberto A. Frontini en cumplimiento del plan de americanismo práctico que nos proponemos realizar en esta hora en que los tiranos se permiten invitar a sus fiestas a grandes poetas y nombran senadores a los testafierros que dirigen publicaciones intelectuales, como en los casos del Perú y Venezuela, respectivamente.

Desde Montevideo, Frontini nos ha enviado el siguiente mensaje del Centro de Estudiantes *"Ariel"*:

Del Centro de Estudiantes "Ariel" al grupo de INICIAL.

Bienvenido fué vuestro heraldo, el compañero Frontini. Bienvenido porque él trajo el verbo afirmativo y fervoroso de la nueva generación. En nuestros espíritus también, estas horas intensas de post-guerra han hecho fermentar ideales de renovación y anhelos de justicia. Por ello, creemos con vosotros que la nueva generación tiene un significado mucho más hondo que el de la mera sucesión cronológica: el significado de una juventud que trae otra sensibilidad y otras valoraciones.

Que el porvenir de América sea una de nuestras más graves preocupaciones. Hagamos efectiva la fraternidad entre los pueblos americanos y plasmemos nuestro tipo genuino de cultura.

Nuestra mejor palabra de cordialidad.

M. Sánchez Morales, Secretario Héctor González Areosa, Presidente

Durante el mes en curso, Frontini se propone pronunciar algunas conferen-

cias en los centros estudiantiles y en las facultades de la vecina ciudad del Plata, para referirse ampliamente a los problemas que deben preocupar a la juventud americana.

A nadie escapará la importancia de estos actos, ya que es evidente la anomalía de la situación de América, cuando las elecciones norteamericanas han aprobado ruidosamente la política imperialista y despótica de Mr. Coolidge, en Chile se ha entronizado una absurda dictadura del sable, en el Perú se sigue deportando a quienes tienen la valentía de ser hombres, en el Brasil las revoluciones sin finalidades trascendentes se suceden sin tregua ocasionando un aprovisionamiento de los arsenales que puede tener gravísimas consecuencias y las repúblicas centro-americanas continúan bajo el infamante protectorado de los yanquis.

Abrigamos la esperanza de que la acción de INICIAL ha de ser pródiga, y esta esperanza está basada en el caluroso recibimiento que se tributó a nuestros enviados al Brasil y Uruguay.

Nuestro recital

ORGANIZADO por la Revista INICIAL y con el auspicio de la *Sociedad Amigos del Arte*, se realizó con todo éxito un acto de declamación que estuvo a cargo de la Srta. Móny Hermelo.

Declinamos el comentario que a nuestra Revista pueda referirse, pero debemos señalar que la Srta. Hermelo se ha revelado como una de las mejores promesas en su arte, ya que la distinguen una voz bien templada y clara, la sobria gesticulación y, por sobre todo, sus personalísimas y acertadas interpretaciones y su ductilidad para interpretar los más diversos motivos.

Dos propósitos tratamos de conciliar en este recital: dar a conocer versos de poetas nuevos y cooperar al especial lucimiento de la intérprete. Por eso, el programa fué integrado con poesías de: Silva Valdés, Arrieta, Juana de Ibarbouro, E. González Lanuza, Héctor M. Irueta, Ricardo E. Molinari, R. González Tuñon, Miguel A. Camino, Cordova Iturburu, Capdevila, etc.

Vd. sabe, lector, que INICIAL, es una revista de jóvenes, encaminada a realizar una labor intelectual de verdadera trascendencia dentro de la cultura del país.

Vd. no puede desconocer que INICIAL viene realizando una obra seria y que representa un valor estimable dentro de nuestro ambiente literario y artístico.

Vd. debe cooperar, pues, a la difusión de INICIAL, que es la Revista donde la Nueva Generación, expone sus pensamientos e inquietudes de la hora presente.

Suscríbase y suscriba a sus amigos

Administración: MÉXICO 1416

ZENIT REVUE INTERNATIONALE
ZENITISTE
ET DE L'ART NOUVEAU

Directeur LIOUBOMIR MITZITCH

BELGRADE (Serbie) 42 Knez. Mihailova 42

LA REVUE paraît chaque mois, éstant toutes les Serbes et toutes les autres grandes nationalités au l'esprit zenitiste.

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

LES MANUSCRITS ne sont pas retournés.
Les HONORAIRES ne sont pas payés.

TOUT DROITS sont réservés pour tous les pays.

TOUT le concernant de ZENIT et de mouvement: ZENIT, M. LIOUBOMIR MITZITCH, BELGRADE, 42, Mihailova 42.

ABONNEMENT d'un an pour tous les pays étrangers, 30 Francs. Prix du numéro 3, Fr.

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

POUR VOIR: Zenit-Galerie de l'art

nouveau Internationale

LEA:

El Hilo de Oro

Poesías de PEDRO MIGUEL OBLIGADO

Casa de Oración

de GONZÁLEZ CARVALHO

El Oro del Silencio

Poesías de A. GOLDSACK GUINAZU

La Calle de la Tarde

Verbos de MORÁN LARGO

JUEGOS FLORALES

a celebrarse en Junio de 1925

SE invita a los poetas de la Argentina a tomar parte en el certamen que se celebrará en la Capital Federal. El jurado estará constituido por los siguientes señores: Dr. Gustavo Martínez Zuviría, Dr. Calixto Oyuela, Dr. José Luis Murature, Dr. Carlos Ibaguren, D. Matías Sánchez Sorondo.

1.º — Los temas son los siguientes:

- Canto a la fe.
- Canto a la Patria.
- Canto al Amor.
- Soneto de tema libre.

Cada composición de los temas a), b) y c), no deberá exceder de doscientos versos.

2.º — Las composiciones deberán escribirse en idioma español y serán remitidas escritas a máquina. Se presentarán con un tema repetido en el sobre lacrado dentro del cual constará el nombre y domicilio del autor.

3.º — Los trabajos se remitirán a la Secretaría de la Comisión Organizadora, calle San Martín 500.

4.º — El plazo para enviar las composiciones vencerá el 31 de Marzo de 1925.

5.º — Los premios consistirán en:

- Premio de honor, flor natural.
- Medalla de oro y diploma de la mejor composición de cada tema.

El premio de honor se adjudicará a la mejor composición de las cuatro premiadas en su tema respectivo. El jurado podrá otorgar una mención honorífica a una de las composiciones en cada tema.

6.º — Los sobres lacrados correspondientes a las composiciones no premiadas serán incinerados, sin abrirlos por el Jurado.

7.º — Los premios serán entregados en el acto público de los Juegos Florales, en el cual serán leídos los cantos premiados.

Elena Gren de Lanús, Miçaela Costa Paz de Sánchez Sorondo, Elvira Santamarina Lezica Alvear, Delfina Bunge de Gálvez, Julia Rey Basadre de Arata, Mercedes G. P. de Lacroze, Isolina Landívar de Zorrarquin, Stella Morra de Cárcano, Carmen Sánchez Elía de Quintana, María Luisa Devoto de Bustillo, María Eleña Mihanovich de Beláustegui, Florencia Tornquist de Castex, Gabriela Acosta del Campo, María Inés Nevares de Casares, María Constanza Bunge de Zavalla, Magdalena Benegolea de Sánchez Elía, Isabel Casares de Nevares.

La Comisión Organizadora de los Juegos Florales a celebrarse en Junio de 1925, de acuerdo con los miembros que componen el Jurado de Premios, ha resuelto prorrogar el plazo para la admisión de composiciones hasta el día 31 de Marzo de 1925. El resultado final promete los mejores auspicios, por cuanto el número de trabajos recibidos hasta el 31 de Octubre último, alcanza a doscientos, lo cual alienta el éxito del certamen literario.

ANTON CHEJOV

Relato de un
Desconocido

EDITORIAL "RENOVACIÓN"

EDITORIAL

"RENOVACION"

Del grupo de Estudiantes "RENOVACIÓN" de La Plata.

Calle 57 N.º 404

1 PESO

EN TODAS LAS LIBRERIAS

Cooperativa Artística Lda.

CORRIENTES 641

Reproducciones de Obras Clásicas

GRABADOS - MARCOS

OBJETOS DE ARTE

ARTE ANTIGUO Y MODERNO

ARTICULOS GENERALES PARA

ARTISTAS O AFICIONADOS

VALORACIONES

Revista de Humanidades, Crítica
y Poética

Editada por el grupo de Estudiantes
RENOVACION de La Plata

Director: CARLOS AMÉRICO MAYA

Número suelto \$ 1.—
Suscripción anual „ 5.—

Redacción: Calle 49 No. 989

Admin. Editorial RENOVACION

Calle 57 No. 404



Lottermoser

UNICO IMPORTADOR
DE LAS AFAMADAS
MARCAS DE PIANOS

MASON & HAMLIN
CHICKERING
CHAPPELL
BOSENDORFER
SPRUNCK

etc., etc.

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

RIVADAVIA 853



Alfredo L. Palacios

y Carlos N. Caminos

ABOGADOS

VIAMONTE 1533

De 15 a 18

U. T. 4901, Juncal

Farmacia Americana

ANÁLISIS Y ESTERILIZACIONES

ESMERADO SERVICIO EN RECETAS

LAVALLE 2700

U. T. 3247, MITRE

Revista de Filosofía

CULTURA, CIENCIAS, EDUCACIÓN

PUBLICACION BIMESTRAL

DIRIGIDA POR

JOSÉ INGENIEROS Y ANIBAL PONCE

Suscripción anual \$ 10 m. argentina

Exterior 5 oro

Direc. Adm. VIAMONTE 276 - Bs. Aires

FARMACIA INGLESA SMITH

SMITH Y ALADIO

Pedidos telefónicos:

U. T. 35 - LIBERTAD 1362



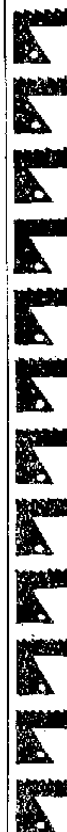
FERROCARRILES DEL ESTADO

La Administración General de los Ferrocarriles del Estado tiene establecido un servicio permanente de trenes de pasajeros y transporte de cargas que recorren las mejores zonas de Córdoba, Santa Fé, Catamarca, San Juan, La Rioja, Santiago del Estero, Tucumán, Salta y Jujuy hasta La Quiaca.

Todas las riquezas naturales del suelo argentino y las fuentes más importantes de la producción nacional, podrán visitarse en agradables excursiones de turismo, en coches con todo el confort moderno y atendidos por un imparable personal de servicio. Usando las líneas del Estado se comprobará las ventajas de los viajes cómodos y las economías sobre el precio de los pasajes y fletes de cargas.

Adquiera o suscríbese a la Revista Nacionalista RIEB Y FOMENTO que aparece el 20 de cada mes, esmeradamente impresa y con un excelente material gráfico y de lectura.

Para datos e informes, dirigirse a la Administración General:
PERÚ 672 - BUENOS AIRES



No todo es humo....

fumando Cigarrillos

43

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

Por cada 100 marquillas vacías recibirá

UN CUPON

SORTEOS MENSUALES

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

S. A. Piccardo y Cia. Lda.

Por Decreto del P. E. de la Nación la

COMPANIA ITALO ARGENTINA DE SEGUROS GENERALES ROMA

ESTÁ AUTORIZADA, DE ACUERDO CON

LA LEY 9866 PARA EMITIR **PÓLIZAS**

— POR LOS —

ACCIDENTES DEL TRABAJO

U. Telef. 2533, Avda.

Bmé MITRE 460, Bs. Aires

DIRECTOR GENERAL: JUAN CHECCHI

N.G.I.

AGENTE GENERAL

ITALIA-AMERICA

Sociedad Argentina de Emp. Marítimas

Florida esq. Lavalle - Buenos Aires

SUD AMERICA EXPRESS

Giulio Cesare - Pasa. Malabia - Re Vittorio - Duca d' Aosta - Duca degli Abruzzi

LÍNEA POSTAL

Taormina, Europa, Indiana, Palermo, Napoli

— Clase de lujo, Primera, Segunda, Clase única, Segunda económica, Tercera con y sin camarote. —

SERVICIOS RAPIDÍSIMOS CON

Brasil, Barcelona, Nápoles, Génova y Puertos del Oriente

INSTITUTO ITALO - ARGENTINO
DE SEGUROS GENERALES (S. A.)

SAN MARTIN 322
BUENOS AIRES

Incendio - Marítimo - Vida - Automóviles

Infortuna - Accidentes del Trabajo

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

Instituto Nazionale delle Assicurazione del Regno d' Italia

Unione Italiana di Riassicurazioni di Roma

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

Assicurazioni Generali di Venezia

EN EUROPA CENTRAL, se cruzan y mezclan las novísimas tendencias del arte; Francia y Rusia, Alemania e Italia canjean las últimas expresiones del arte.

DISK, Revista Internacional editada en Praga, por la nueva generación, presta atención a todas esas tendencias en su origen y derivaciones e influencia con los diversos países que las adaptaron a su espíritu. Las colaboraciones extranjeras suele publicarse en su idioma original para que conserven valores que seguramente perderían en la traducción.

Toda correspondencia al Secretario General

CARLOS TEICE

Cerná ul. C. 12a.

Praga (II)

Checo-Eslovaquia

Colegio Internacional de Olivos
(Premiado con medalla 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 barrancas de Olivos en una extensión de cuatro manzanas con frente al río. Amplios jardines, campo de FOOTBALL, 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. C. A.) - J. BORGES (F. C. B. A. y R.)

Número del Teléfono 90, Olivos

Detállenos Vd.,
Señor escritor,

cuantas páginas tendrá su libro, en qué cuerpo de letra piensa hacerlo, qué papel prefiere para imprimir la tapa y cual para el texto, de cuántos ejemplares constará la edición, y pídanos presupuesto. Obtendrá así la seguridad de que *podemos ofrecerle los precios mas convenientes de la plaza.*

Y, al confrontar precios, no olvide que en nuestros Talleres Gráficos contemplamos la impresión de un libro o una revista, desde el doble punto de vista del escritor y el tipógrafo, con lo cual puede Vd. asegurarse *la sobriedad y el buen gusto de nuestras impresiones.*

J. E. Smith - R. A. Ortelli

TALLERES GRÁFICOS "EL INCA"
MÉXICO 1416 — BUENOS AIRES

TALLERES GRAFICOS EL INCA
MÉXICO 1416 - BUENOS AIRES

1 PESO