

VALORACIONES

REVISTA BIMESTRAL
DE HUMANIDADES
CRITICA Y POLEMICA



ORGANO DEL GRUPO DE
ESTUDIANTES RENO-
VACION DE LA PLATA

N.º 10 * AGOSTO * 1926

SUMARIO:

PEDRO HENRÍQUEZ UREÑA	En busca del verso puro.
FRANCISCO ROMERO	El primado ético.
SAMUEL RAMOS	Ensayos estéticos.
ENRIQUE AMORIM	Cuento de las revelaciones o de la ciudad asesiqa.
PABLO ROJAS PAZ	El árbol y la aurora.
• • •	Pasajes de Plotino.

TEATRO SINTÉTICO

EDUARDO VILLASEÑOR	El café chino.
------------------------------	----------------

LIBROS

ARTURO COSTA ALVAREZ	« <i>Martin Fierro</i> comentado y anotado», de Eleuterio F. Tisornia.
JORGE LUIS BORGES	<i>Casas de negros</i> , de Vicente Rossi.
ANIBAL SANCHEZ REULET	<i>La metáfora y el mundo</i> , de Pablo Rojas Paz.
ALEJANDRO KORN	<i>Política cultural en los países latinoamerica- nos</i> , de Alfredo Colmo.
• • •	<i>Don Segundo Sombra</i> , de Ricardo Güiraldes.
PEDRO HENRÍQUEZ UREÑA	<i>La poesía argentina</i> .

COMENTARIOS

ALBERTO ROUGÈS	La vejez del espíritu.
JUAN MANUEL VILLAREAL	Figari pintor.
LA REDACCIÓN	Un conflicto universitario en 1871.—Maes- tros de la juventud.—Il sommo Rino- ceronte.

CELULOIDE

ANIBAL SANCHEZ REULET	El muñeco de la risa y el llanto.
---------------------------------	-----------------------------------

MOSAICO

JEAN PREVOST, PAUL VALÉRY, AL- FONSO REYES, GEORGE SANTAYANA, RICARDO GÜIRALDES, GLENN FRANK, HENRY RAYMOND MUSSEY, ERNEST SOUTERLAND BATES.	Fragmentos.
------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	-------------

ILUSTRACIONES Y LÁMINAS

MARIANO MONTESINOS.	<i>Cocina mallorquina.</i>
JUAN DEL PRETE.	<i>Figura.</i>
JUAN B. TAPIA.	<i>Naturaleza muerta.</i>
AMELIA FLORES ORTEGA.	<i>Maderás talladas.</i>
EDELMIRA FLORES ORTEGA DE TRAVAS- CIO.	<i>Taptis.</i>
ADOLFO TRAVASCIO	<i>Muebles.</i>
FRANCISCO PALOMAR	<i>Caricaturas.</i>

PRIMER SALÓN DE ESCRITORES:

Oliverio Gironde, Leopoldo Marechal, Eduardo Mallea, Aníbal Sanchez Reulet, Vicente Fatone, Adelina del Carril, Luis Aznar, Córdova Iturburu, F. T. Marinetti, Jorge Luis Borges, José Gabriel, Leonidas de Vedia, Ricardo Güiraldes, Francisco López Merino, González Carbalho, Francisco Luis Bernardez, E. Méndez Calzada, Juan Manuel Villareal, Arturo Costa Alvarez, Guillermo Korn, Ricardo Molinari, José Moreno Villa.

Vínetas de Rodríguez Lozano, A. Best, A. Travascio, J. Castellanos, y G. Korn

PUBLICACIONES RECIBIDAS

LIBROS Y FOLLETOS

El violín del diablo, por Raúl González Tuñón. M. Gleizer, editor. Buenos Aires, 1926.

Suenan timbres, poemas de Luis Vidales. Editorial "Minerva". Bogotá, 1926.

Simplex remarques sur le Mexique, por Alfonso Reyes. (Conferencia pronunciada el 10 de Marzo de 1926 en el Anfiteatro de la Facultad de Derecho y Letras de la Academia de Lyon). París, 1926.

Animas benditas, drama en un acto de Elias Castelnuovo. Editorial "Atlas". Buenos Aires.

Los trabajadores y la acción gremial, publicación de la C. Socialista de información gremial. Bs. Aires, 1926.

De Amós a Jeremías, por Julio Navarro Monzó. Montevideo, 1926.

La húsqueda precocrática, por Julio Navarro Monzó. Montevideo, 1926.

Las escuelas de Atenas, por Julio Navarro Monzó. Montevideo, 1926.

Orígenes del profetismo hebreo, por Julio Navarro Monzó. Montevideo, 1926.

La guitarra de los negros, por Hedefonso Pereda Valdez. Con ilustraciones de María Clemencia y Norah Borges. Editoriales: "La Cruz del Sur" y "Martin Fierro". Montevideo-Buenos Aires, 1926.

Versos del emigrante, por Nicolás Olivari. (Portada de Ret Sellavaj). Buenos Aires, 1926.

Maelstrom, por Luis Cardozo y Aragón. Prólogo de R. Gómez de la Serna. Editorial "Excelso". París, 1926.

Palabras del retorno, por González Carbalho. Buenos Aires, 1926.

Pasos en la sombra, novela por J. Salsas Subirat. Bs. Aires. Editorial "Claridad", 1926.

El sacrificio del padre Renato, por Ramón Díaz Sánchez. Ediciones "Seremos". Maracibo. Venezuela, 1926.

Del taller universitario, por Carlos Sánchez Vinmonte. Edición de la revista "Sustitario". La Plata, 1926.

La imitación de la luz, poemas por Ramiro Pérez Reinoso. Lima, 1926.

La musa de la mala pata, poemas por Nicolás Olivari. Editorial "Martin Fierro". Bs. Aires, 1926.

La trompeta de las voces alegres, poemas por Nicolás Fusco Sansone. Montevideo, 1926.

El aventurero de Saba, poemas por Díaz Casanova. Ilustraciones de Norah Borges y Eric Gouzi. Ediciones "Panorama". Santiago de Chile, 1926.

Fausto, traducción en verso de Augusto Bunge. Casa editora "El Ateneo". Bs. Aires, 1926.

ORLANDO ERQUIAGA

ABOGADO

11 - 627

U. T. 3827

LA PLATA



Establecimiento Tipográfico

ALBERDI

MARIO SCIOCCO Y Cía.

Especialidad en
impresiones artís-
ticas y de lujo.
Libros, Revistas,
Folletos e impres-
iones comerciales
:: en general. ::

La casa cuenta con
la colaboración de
expertos artistas
para la confección
de dibujos y afi-
ches de toda clase.

Calle 12 N. 1290 - U. T. 2323

L A P L A T A

Pianos y Música

MÉTODOS
AUTOPIANOS.
ROLLOS etc.

EN LA
CASA MAS ANTIGUA
DE PIANOS Y MUSICA

Cottiermoser
Rivadavia 853
Buenos Aires



ACADEMIA POLÍGLOTA
Comercial y Politécnica

DIRECTOR:
NICOMEDES DEL PECHO

47 - 388 LA PLATA U. T. 2938

CLICHES
Y DIBUJOS

50 NÚM. 688
U. T. 1911
LA PLATA

Die Neuschöpfung der Gesellschaft, por Pierre Ramus. Viena. 1923.
Der Justizmord von Chicago, por Pierre Ramus. Viena. 1922.
Sócrates und Kriton, por Pierre Ramus. Viena.
Die Grundsätze des Humanitarismus, por Pierre Ramus. Viena.
Lobos, relatos rusos por Margarita E. Arsamasova. Buenos Aires, 1926.
6 grabados, por P. Audlvet (grabados en madera para el libro "El molino rojo" de J. Fijnman), Bs. Aires, 1926.
Erranzas, por Gerardo Gallegos. Guayaquil, 1924.
José ingenieros, por Gregorio Bermann. M. Gleizer, editor. Bs. Aires, 1926.
José Ingenieros (1877-1925), G. Arturo Torres Hlosec, Texas, 1926.
Los dramas de Florencio Sánchez, por Arturo Torres Hlosec. 1925.
Discursos pronunciados por los Dres. José Arce y Ricardo Rojas en la transmisión del rectorado, Universidad de B. Aires, 1926.
El derecho de matar, por Serafín del Mar y Magda Portal. La Paz (Bolivia), 1926.
La unión soviética en 1926. Editado por la Asoc. Amigos de Rusia. Bs. As., 1926.
Don Segundo Sombra, por Ricardo Güiraldes. Edit. "Trilce". Bs. Aires, 1926.
Un poeta en la ciudad, por Gustavo Rieco. Linograbados de Ret Sellujá. Edit. "La campana de palo". Bs. Aires, 1926.

REVISTAS Y PERIODICOS

Social Habana (Cuba).
Juventas. Córdoba.
Los pensadores. Buenos Aires.
La confederación. Órgano de la Conf. Obrera Argentina.
Estudio. Montevideo.
La Interna. San Juan de Puerto Rico.
El Anticlerical. Habana (Cuba).
Revista Médica Social. Mar del Plata.
Revista de la Univerjidad de Bs. Aires.
Portugalla. Lisbon.
Iniclal. Bs. Aires.
Martín Fierro. Bs. Aires.
Rodé. Santiago de Chile.
Nuestra América. Bs. Aires.
Educación. Montevideo-Bs. Aires.
La Protesta. (Suplemento semanal). Bs. Aires.
Córdoba. Córdoba (Argentina).
Lecturas. Bs. Aires.
Repertorio-Americano. San José (Costa Rica).
Revista Ariel. Tegucigalpa (Honduras).
Revista Popular. Córdoba (España).
Patria Grande. Madrid.
Pensamiento y Acción. El Salvador (C. América).
La hoja del Clan. Rosario.
Antología. Bs. Aires.
La fiera letteraria. Milán.
Proa. La Paz (Bolivia).
Revista teosófica. Habana (Cuba).
Minerva. Saltillo (México).
Carátula. Hebdomenario de teatro, arte y literatura. Bs. Aires.
Diógenes. La Plata.
Selección. Maracaybo (Venezuela).
Brújula. Rosario.
El liberal georgista. Bs. Aires.
El libertador. México.
El Uccista. San José (Costa Rica).
Vida rosarina. Rosario.

Atenea. Concepción. Chile.
Nuestros. Buenos Aires.
El consultor bibliográfico. Madrid-Barcelona.
Zenit. Belgrado (Servia).
Juventud. Asunción (Paraguay).
La gaceta. Diario oficial. San José (C. Rica).
Memorandum tipográfico. Habana (Cuba).
Azul. La Plata.
Renovación. Tegucigalpa (Honduras).
Babel. Buenos Aires.
Cultura Venezolana. Venezuela.
Revista de Oriente. Bs. Aires.
Sagitario. La Plata.
Das Werk. Zurich.
El estudiante. Madrid.
El libro del giorno. Milán.
Erkenntnis und Befreiung. Viena.
Idearium pedagógico. Arequipa (Perú).
El libertador. México.
Vida Universitaria. La Plata.
El Estudiante. La Plata.
Páginas. La Plata.
Estudiantina. La Plata.
Bandera Roja. La Paz (Bolivia).
Crítica social. Bs. Aires.
Libros y revistas. Lima (Perú).
Nación Catalana. Bs. Aires.
El Forpex. La Plata.
Claridad. Buenos Aires.
Nueva Era. La Paz.
El Sol. Órgano de la Fed. Socialista de la prov. de Bs. Aires. La Plata.
Venezuela libre. Habana.
Crítica Social. Bs. Aires.
Evolución. Oaxaca. México.
Los domingos. Managua. Nicaragua.

TALLERES GRAFICOS

FUNDADOS EN 1892

OLIVIERI & DOMINGUEZ

Premiados con Diploma y Medalla de Oro en la Exposición Nacional de Artes Gráficas
Julio de 1916.

IMPRESION ESMERADA DE TRICOMIAS, FOTOGABADOS, FOTOLITOGRAFIAS, TESIS, REVISTAS ESPECIALIDAD EN CATALOGOS, AFICHES, ETC. ETC.

Calle 4 entre 42 y 43

Teléfono 273
LA PLATA



HOTEL ARGENTINO

RESTAURANT

COCINA DE PRIMER ORDEN. ALMUERZOS Y DINER-CONCIERTOS. SERVICIO ESPECIAL DE BANQUETES, CASAMIENTOS Y LUNCH A PRECIOS MODERADOS. :: :: RADOS. :: ::

JULIO GROSSMAN

Calle 50 Núm. 534/542

U. T. 853

ANEXO:

Diagonal 80 Núm. 1089

LA PLATA

<p>MARTIN FIERRO</p> <p>Periódico quincenal de Arte y Crítica libre</p> <p>Victoria 3441 Buenos Aires.</p>	<p>ANTORCHA</p> <p>Revista de Cultura Moderna</p> <p>Director: Samuel Ramos</p> <p>Héroes 41. México D. F.</p>	<p>ALFAR</p> <p>Revista de Arte y Letras</p> <p>Director: Julio J. Casal</p> <p>Cantón Pequeño 23 La Coruña.</p>	<p>NOSOTROS</p> <p>Revista de letras, arte, historia, filosofía y ciencias sociales</p> <p>Directores: Alfredo A. Bianchi y Roberto Giusti</p> <p>Libertad 543. Buenos Aires</p>
<p>SAGITARIO</p> <p>Revista de Humanidades</p> <p>Directores: Carlos A. Amaya Julio V. González C. Sánchez Viamonte</p> <p>53 Núm. 538. La Plata.</p>	<p>INICIAL</p> <p>Revista de la nueva generación.</p> <p>Director: Homero Guglielmini</p> <p>México 1416. Buenos Aires.</p>	<p>CULTURA VENEZOLANA</p> <p>Revista mensual</p> <p>Director: José A. Tagliaferro</p> <p>Veroes a Jesuitas, 14 Caracas - Venezuela</p>	<p>PROA</p> <p>Revista de arte y letras</p> <p>Directores: Jorge Luis Borges Brandán Caraffa Ricardo Güiraldes</p> <p>Av. Quintana 222 Buenos Aires</p>
<p>REPERTORIO AMERICANO</p> <p>Semanario de cultura hispánica</p> <p>Director: J. García Monje</p> <p>San José - Costa Rica</p>	<p>ESTUDIANTINA</p> <p>Revista de letras, crítica y arte</p> <p>Editada por estudiantes del Colegio Nacional.</p> <p>Director: Juan M. Villarreal</p> <p>49 esq. 1. La Plata.</p>	<p>REVISTA DE ORIENTE</p> <p>Organo de la Asociación de Amigos de Rusia</p> <p>\$ 0.20 el ejemplar</p> <p>Sarmiento 2616. Buenos Aires.</p>	<p>CUBA CONTEMPORANEA</p> <p>Revista mensual</p> <p>Director: M. Guiral Moreno</p> <p>Cuba 52 La Habana</p>
<p>MERCURIO PERUANO</p> <p>Revista mensual de ciencias sociales y letras</p> <p>Director: V. Andrés Belaunde</p> <p>Apartado 176 Lima</p>	<p>DIOGENES</p> <p>Periódico de definición</p> <p>Calle 10 Núm. 1079. La Plata.</p>	<p>CORDOBA</p> <p>Revista quincenal de crítica social y universitaria</p> <p>27 de Abril 2501. Córdoba</p>	<p>REVISTA DE AMERICA</p> <p>Director: Carlos A. Etro</p> <p>Rincón 110. Buenos Aires.</p>



VITOR

PRODUCTOS LACTEOS HIGIENIZADOS

★

LA LECHE QUE ESTIMULA LA PRE-
COCIDAD Y ROBUSTECE EL INGENIO

★

Calle 9 N. 1441 — U. T. 3849 = La Plata
En Buenos Aires: Sarandí 451



TEATRO DE ARTE RENOVACION

Bernard Shaw ha nacido de la tradición ibseniana. Pero, bien pronto, su espíritu revolucionario lo llevó a crear un nuevo teatro construido de ideas y de ironía. Solo él puede manejar sus títeres.

Ha registrado todas las palpitaciones del siglo XX, ha enseñado a ver con unas pupilas nuevas. Y el talento de este irlandés racionalista y franco ha plasmado en su *Santa Juana*.

Santa Juana representa la piedra fundamental del teatro de vanguardia, del teatro independiente porque es la creación que quiere renovar ante todo.

El teatro de avanzada es eso. Creación de una humanidad más sencilla que pueda moverse con agilidad en el tablado de la farsa. Es un ensueño que quiere perder toda la pesadez realista y bochornosa de que lo rodeó el siglo XIX.

Los muchachos entusiastas de la *Compañía Renovación* nos proponemos ennoblecer el arte teatral, que ha perdido la memoria de su cuna, el recuerdo de la antigua tragedia helénica, de la farsa italiana, del teatro de Shakespeare.

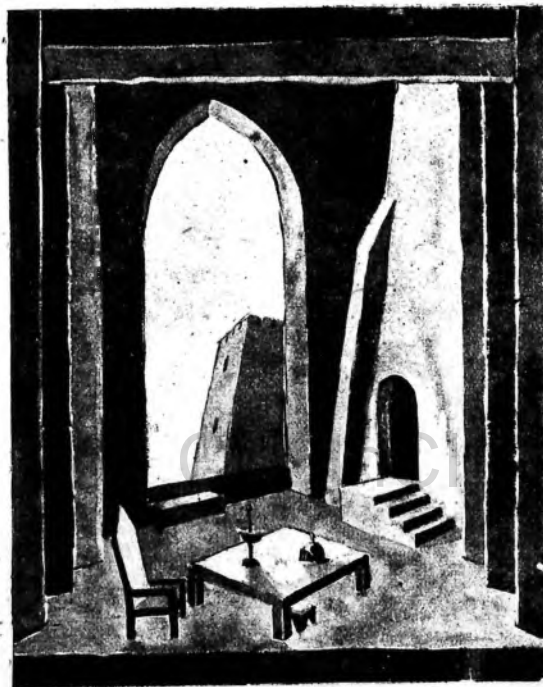
Y comenzamos nuestra labor con la obra más grande del teatro contemporáneo. Nos proponemos después, con el apoyo de todos los públicos dar a conocer el teatro sintético, ideal del drama moderno. Luego mostrar nuestro pasado castellano, el teatro anterior a Lope de Vega simbolizado por la *La Celestina*; las comedias de Shakespeare y las tragedias de Grecia.

Por último una creación nuestra: la pantomima criolla, con música y baile criollos.

Dr. Juan José Benítez
Abogado
La Plata
Particular 48-927 Estudio 48-844
U. T. 2127 U. T. 824

Dr. Simón Mendy
Médico Cirujano
Calle 7-1082 U. T. 10
La Plata

Vicente Montoro
Abogado
Calle 10-1326 La Plata



TEATRO DE ARTE RENOVACION
Decoración de Adolfo Travaseo para la 1ª escena de «SANTA JUANA» de Bernard Shaw.

«SANTA JUANA» DE BERNARD SHAW

EDICIÓN DE LA «REVISTA DE OCCIDENTE»

La vende la Librería «EL GALLO DE ORO» 50 - N. 608

FERROCARRIL PROVINCIAL
- DE -
BUENOS AIRES

PASAJEROS

Servicio esmerado con confort y comodidad. Puntualidad en los horarios. Viajes directos y rápidos. Servicio local, diariamente entre las estaciones LA PLATA y C. BEGUERIE. Entre LA PLATA, 9 DE JULIO y MIRA PAMPA, tres veces por semana, con servicio restaurant esmerado y coches dormitorios. Abonos mensuales, semestrales y anuales. Parte de regreso en boletos de ida y vuelta, válida hasta los 25 días de su emisión.

CARGAS Y HACIENDAS

Trenes directos y adicionados. Servicio especial para el transporte de haciendas, con destino a Puerto LA PLATA. Frigoríficos y F. C. Midland, por Empalme Ingeniero de Madrid. Conexión en la Estación Circunvalación del F. C. Sud, para los trenes generales de pasajeros y trasbordo de cargas. Mercado para venta de haciendas, en Estación A. Etcheverry. Ventas semanales todos los jueves. Caminos de acceso desde este hasta La Plata, Abasto, M. Romero, macadamizados.

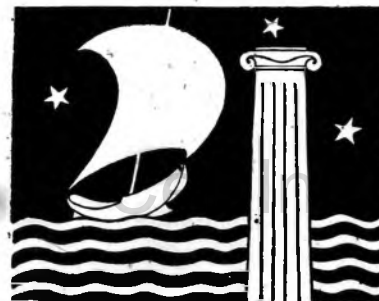
TARIFAS reducidas para todo tráfico, y rebajadas desde el 1.º de Julio del año próximo pasado, para los transportes de haciendas, leche y crema.

ADMINISTRACIÓN E INFORMES:

Calle 17 y 71 LA PLATA U. T. 1217-1259

VALORACIONES

REVISTA BIMESTRAL
DE HUMANIDADES
CRÍTICA Y POLEMICA



ÓRGANO DEL GRUPO DE
ESTUDIANTES RENO-
VACIÓN DE LA PLATA

T O M O C U A R T O



Grabado en madera de FRANCISCO VECCHIOLI



EN BUSCA DEL VERSO PURO

FOR

PEDRO HENRIQUEZ UREÑA

I

¿SERÁ cierto que hay dos únicos modos de expresión verbal: el verso y la prosa? ¿Y será cierto que el verso y la prosa deben mantenerse puros, antitéticos e inconfundibles entre sí? Vivimos bajo el terror de que nos descubran parentesco con el inmortal *bourgeois gentilhomme*. Y más si el parentesco existe. Pero padecemos escrúpulos innecesarios. Quizás M. Jourdain era menos tonto de lo que Molière creía, como Bouvard y Pécuchet eran menos tontos de lo que Flaubert creyó. Quizás no era M. Jourdain quien se equivocaba, sino el maestro de retórica, según hábitos de su tribu. Recordemos al árabe describiendo la prédica de Mahoma: "No es poesía, ni es prosa, ni es lenguaje mágico, pero impresiona, penetra..."

INTERMEDIO POLÉMICO

Leopoldo Lugones, maestro del verso y de la prosa, los define y los declara inconfundibles: en verdad, *sus* versos nunca se confundirán con *su* prosa. Cree que verso es ley. No existe verso libre. Cuando la "agrupación de palabras" que llamamos verso no está sumisa a la ley de la cantidad silábica, al juego de las sílabas largas y breves, como ep griego y en latín clásico, debe caer bajo la ley de la rima, como en el latín de la Edad Media y

en las lenguas románicas. Nuestro antiguo verso libre, el endecasílabo blanco, sin rimas, que Boscán trajo de Italia a España, no es más que "prosa monótona". Aquel buen luchador tradicionalista que fué Cristóbal de Castillejo pensaba como Lugones y decía de Boscán y los suyos:

Usan ya de cierta prosa
medida sin consonantes...

Pero "basta que haya rima para que resulten versos las más variadas y audaces combinaciones métricas". Ejemplo: *Lunario sentimental*.

Cuando empezaba a olvidarse la polémica que ardió meses atrás en torno de sus tesis, Lugones reaviva el fuego (*La Nación*, 13 de julio), a propósito de José Pedroni y su *Gracia plena*: hasta encuentra la fórmula de su disgusto llamando "antiverso" al renglón de los poetas de vanguardia.

Leopoldo Marechal, docto en prestidigitaciones de imágenes y de ritmos, le advierte a su "tocayo y maestro", reloj en mano, que en la hora actual "el hombre está cansado de métrica y pide versos libres"... "La métrica y la rima nacieron: 1º, en la necesidad de estimular la memoria; 2º, en la pobreza del lenguaje... Son recursos bárbaros..." Leyes y teogonías "revisten formas métricas en sus originales: el verso era una percha terminada en el gancho de la rima, que se colgaba en el ropero de la memoria... La métrica fué el pantalón corto de la poesía: ahora la poesía es adulta". ¿Qué es el verso libre, el nuevo? Nos quedamos a oscuras. Porque negación no es definición.

Jorge Luis Borges, poeta fino y fuerte, cuya amistad con el pensamiento y el estudio se hace ejemplar en medio de nuestra incurable ligereza, tercia en la lucha, pero sólo para atacar la rima, flanco débil del enemigo, con armas extraídas del arsenal de Milton: viejas, pero eficaces. La querrela de la rima durante cuatro siglos le ofrecería rico armamento, si lo quisiera.

Marechal, creyente en el progreso como cualquier devoto del positivismo ¡y en el progreso artístico!, habla de métrica como si la hubiéramos inventado ayer, en tiempos de Zorrilla, consciente y deliberadamente, para facilitar el aprendizaje de la doctrina cristiana y el Código Civil. Porque la antigüedad... ¿Cree el retrucador que hay rimas en la *Teogonía* hesiódica, en los cantos del *Rig Veda*, en los himnos sumerios? ¿Cree que hay métrica siquiera en las profecías de los hebreos? Y decir que "la música

del verso es pobre como música" es engañarse con una metáfora: cf. Guillermo Juan, *Diccionario de metáforas*, Buenos Aires, Editorial Proa, 1928. Que "las poesías de Verlaine son más hermosas traducidas libremente al castellano". Francamente...

El maestro definidor lleva ventaja al juvenil tocayo en la perspectiva histórica: habla del verso en el compás de treinta siglos; pero habla como si el verso se hubiera inventado en Grecia o sólo en Grecia. ¿Dirá que para explicarnos el verso español nos basta con el Mediterráneo? El verso español hasta fines del siglo XIX, tal vez sí. Pero no desde aquellos *Heraldos* de Rubén Darío, heraldos inconscientes de ejércitos futuros. La actual invasión de los ejércitos del verso sin medida ni rima es para muchos desazón y plaga, es la lluvia de fuego, la abominación de la desolación. Pero es.

BARRIDO

Las nociones usuales sobre el verso son incompletas, o limitadas, o equivocadas. Cada quien parte, para definirlo, de su idioma propio y de sus propios métodos de versificar. Con tal punto de partida, equivocan la ruta y hasta descarrilan. Hace falta la noción genérica. La gente de lenguas germánicas no oye el verso de lenguas romances sino después de aprendizaje especial. Filólogos como Karl Vossler ¡jefe de escuela! se enredan al explicar el verso italiano: se empeñan en ajustarlo a nociones germánicas sobre el acento y hasta sobre el valor de las vocales en grupo. Pulula en escritores ingleses la confesión de sordera para el verso francés: cosa sencilla les estorba, el valor pleno que conservan para el metro las sílabas mudas. Pero creo que muchos ingleses no entienden todavía su propio verso, hijo confuso de dos familias contrarias, capaz de traicionar unas veces al padre acento y otras veces a la madre sílaba; así me lo confirman los formidables volúmenes de Saintsbury. Donde no por eso falta la perentoria declaración de que ningún extranjero comprende el verso inglés... ¿Y el secular problema semítico? ¿Y todos los problemas de Oriente, lejano y cercano, de India y de China, de Persia y de Arabia, con su multitud de formas intermedias entre el verso y la prosa?

En castellano, después de siglos beatos de realismo ingenuo, desde Nebrija nos dedicamos laboriosamente a complicar y falsear nuestra noción del verso. Tiempo y paciencia lo alcanzaron al fin: los preceptistas latinizantes decidieron que procedíamos

como en Grecia y Roma, combinando sílabas largas y breves. Por fortuna, los poetas no leían los tratados y componían de "oído", como el músico del pueblo "que no sabe nota". Después que Bello y Maury nos devolvieron a la ley real de la sílaba de cantidad única, padecemos cerca de cien años nueva sordera: toda obra poética del idioma creímos explicarla con el verso de número fijo de sílabas. Hombres eminentes perdieron largas horas de su vida en el minucioso error de constreñir en medida exacta los poemas de versificación irregular: Cornu con el *Cantar de Mio Cid*, Marden con el *Fernán González*, Pietsch con los *Disticha Catonis*. La historia de las letras castellanas nos avisa que nuestro verso puede ceñirse a tres normas — la medida, el acento, la rima — o vivir libre de cualquiera de ellas. Los ultraístas, ahora, nos gritan que debe libertarse de las tres...

En artículo posterior trataré de definir el verso en fórmula que abarque todas sus especies.

La Plata, 1926.



EL PRIMADO ÉTICO

POR

FRANCISCO ROMERO

LAS cuestiones relativas al valor son todas particularmente arduas. La conciencia moderna ha necesitado de un enorme esfuerzo para reconocer la existencia de valores autónomos, plenos de dignidad y de significación, al lado del valor ético, que en la concepción kantiana de la cultura es una cosa única e incomparable, el valor supremo que orienta la marcha de la historia.

La pluralidad de valores, semejantes en importancia, cuya actualización armónica constituye la trama de la cultura según el sentir contemporáneo, apenas logra un reconocimiento teórico y precario. Por todas partes salen al paso de esta concepción terribles adversarios. En una comunicación de Max Dessoir al Congreso de Filosofía celebrado en Nápoles en 1924, encuéntrase un pasaje bien significativo. ¿Cuál es el sentido final de la obra de arte? se pregunta Dessoir. La respuesta merece meditarse por la indiscutida autoridad en estética del ilustre profesor alemán. "La ciencia del arte — dice — tiene que aislar los diversos valores del arte: estéticos, religiosos, morales, intelectuales; mostrar su articulación mutua, esbozar la teoría de la estructura del producto artístico — porque es evidente que casi todas las obras de arte pretenden ser algo más que meras fuentes de fruiciones estéticas. En nuestra época, sin duda, se multiplican los esfuerzos para producir realizaciones en pintura, poesía y música, que sólo ofrecen un grato juego de emociones estéticas; pero cuando nos re-

ferimos al gran arte, hemos de caracterizarlo diciendo que muestra y elabora valores vitales..." Aquí hay, por lo menos, una cosa clara: la contraposición de los valores *vitales* al valor puramente estético, la preponderancia atribuida a aquéllos sobre éste, precisamente en lo que parecería el campo propio de lo estético, es decir, en las formas más insignes de la creación artística. La breve extensión del escrito de Dessoir, donde las cuestiones están apenas indicadas, sin desarrollo, no permite juzgar el alcance de la expresión *valores vitales*. ¿Quiere designar valores de cultura? Es lo probable, si se atiende a su anterior enumeración de los valores que la ciencia del arte ha de aislar en la obra artística. ¿O bien se refiere a otros valores más primitivos e inmediatos, de acuerdo con propensiones bien conocidas del pensamiento actual? También esto es posible.

Una singular reducción de lo estético a lo vital aparece en cierto ardoroso panfleto americano contra Benavente. El autor, cuyo nombre no recuerdo, combate el teatro benaventino sin parar mayor atención en su contenido estético, insistiendo en la ausencia en él de incentivos para la acción; de reactivos capaces de obrar enérgicamente en la alquimia espiritual del espectador o del lector; de ejemplos eficaces de superación y de actividad ascendente y triunfal... Con tal criterio de estimación estética, al condenar *La Loba de los Sueños*, por ejemplo, se condena implícitamente *Les Oiseaux s'envolent...*, *L'immoraliste*, *La Vida del hombre* y casi toda la moderna literatura rusa, todo Hardy, todo Baroja, y los libros más bellos de la Biblia, y la tragedia griega, y el drama shakespeariano... materia artística donde por cierto no resuena el fácil *sursum corda* de los libros de Marden — que vendrían a convertirse en el declinado de la obra de arte. El arte, pues, es para algunos un ingrediente destinado a acelerar el ritmo vital, a cooperar en un fin práctico. El valor biológico en unos, el ético en otros, devora sin dificultad al estético, pobre valor desvalido, acaso por su misma aristocrática naturaleza, y expuesto a todos los azares. Y entre ellos, al de ser considerado signo o anticipación de algo subyacente bajo él, que por él se revela y descubre. Así, una perfecta belleza de mujer, es para el sensual promesa de goce nada espiritual, y para un enamorado platónico puede ser materialización de inefables excelencias ideales; para el mayor número será mezcla, en distintas proporciones, de una cosa y la otra, y para los menos, belleza pura.

No han faltado tentativas de reducir lo ético a lo biológico, ya directamente, como en Nietzsche, ya mediante algún rodeo, como al calificar de ética la acción, no cuando tiende a un fin vi-

tal, sino cuando ella misma se efectúa en estado de exaltación vital, de *entusiasmo*. Pero el valor ético no es, como el estético, una Caperucita Roja a merced del primer ogro que le salga al camino, porque es demasiado inmediato y evidente para ser absorbido; es una revelación primaria, algo elemental y connatural con el hombre. El lenguaje, donde yacen soterradas tantas seculares experiencias, nos informa con datos preciosos sobre este respecto. Consideremos la significación del adjetivo *humano*. Un hombre humano no es un hombre de clara inteligencia, ni de gran sentido práctico, ni de ánimo inclinado a la contemplación y disfrute de la belleza, ni de una disposición equilibrada y repartida proporcionadamente entre todas las funciones normales de la especie. No es nada de esto. *Humano* es casi la transcripción popular de *ético*. El rústico sin vislumbre ni sospecha de cultura, el hombre desprovisto de toda otra cualidad civil, si sienten en sí la exigencia moral y obran de acuerdo con ella, ya merecen el calificativo de humanos. Da que pensar este reconocimiento universal de lo ético como lo esencial humano, como lo único propio y distintivo del hombre. Y el contraste entre la aceptación implícita y absoluta de ciertas normas, y el escaso cuidado en ajustar a ellas la conducta, es uno de los más flagrantes contrasentidos anejos a nuestra naturaleza: conflicto bien patente si examinamos las dos significaciones capitales de la palabra *humanidad*. Humanidad es, ante todo, el conjunto de todos los hombres, es decir, una suma de individuos acicateados a la acción por muy diversos estímulos, entre los cuales los móviles puramente éticos, sin mezcla extraña, son en verdad insignificantes. Y humanidad es también la suma de las dos o tres cualidades éticas de mayor volumen. Con la misma autoridad, con seguridad semejante, la palabra representa aquella realidad concreta y sólida, y estos atributos contingentes, de tan precaria efectividad. Un hecho brota de esta desemejanza entre la validez empírica de las dos acepciones de la palabra, comprendida, sin embargo, como validez absoluta equivalente: la dignidad del valor ético, independiente de sus encarnaciones aquí y allá, imponiéndose a nosotros por sí mismo con imperio paralelo, aunque de estirpe distinta, al de las realidades más tangibles. Y adviértase cómo en la misma palabra conviven el mundo del ser y el del valer, representados por dos conceptos de maravillosa correspondencia.

La intuición popular registrada en el lenguaje obtiene reconocimiento y expresión adecuada en las especulaciones del filósofo. Recordemos otra vez el carácter excepcional del valor ético en Kant, cómo satura su doctrina del derecho, del estado, de la

religión. Kant edifica su metafísica según las exigencias de la razón práctica; concibe la evolución histórica como la aproximación progresiva a la perfección ética y el dominio cada vez más extenso de la libertad moral, y denomina a lo bello, bajo ciertas condiciones (*Crítica del Juicio* § LVIII), símbolo de la moralidad. —Los puntos de vista de Cohen presentan especial interés, porque son contemporáneos de los esfuerzos para independizar los valores y porque él mismo pugna por delimitar rigurosamente los diversos recintos de la conciencia. Afirma Cohen la existencia de un valor primitivo u original (Urwert): la dignidad humana, el mismo valor cuyo alcance absoluto opone Kant a la relatividad de los demás valores. Para Sócrates, el punto de partida es lo ético, lo humano; pero lo humano comporta el *concepto* de lo humano, y el formalismo idealista no puede hallarlo sino en la lógica. Debemos purificarnos del prejuicio de las cosas, dice la lógica del conocimiento puro; lo primero no son las cosas, sino el conocimiento, que las establece legítimamente por primera vez. La lógica, fundamento del sistema de la filosofía y su primer miembro, enseña en qué dirección metódica han de buscarse y alcanzarse las leyes éticas, aunque sólo la ética misma puede hallar el contenido de sus propias leyes. Pero la lógica elabora conocimiento, no verdad. "Das Suchen der Wahrheit, das allein ist Wahrheit". La verdad es conquista de la lógica y la ética conjuntamente. Y si lo ético en Cohen concurre para crear lo que suele considerarse el supremo valor teórico, la verdad, también se transfiere en la estética. La ética de la voluntad pura no se cierra al influjo del sentimiento tan herméticamente como la ética kantiana. En el concepto de voluntad pura coexisten pensamiento y afecto, si bien este último no tanto como elemento constitutivo (Faktor), sino más bien como impulso (Motor) mediante el cual la voluntad se actualiza en acción. Así, el sentimiento de respeto (Ehre) caracteriza la más alta forma de la virtud; el amor, la virtud de segundo grado. Pensamiento y voluntad, naturaleza y moralidad, son la materia, aunque en rigor no el contenido de la conciencia estética. El verdadero contenido es el sentimiento, no ya en su importancia relativa y como instancia subordinada, tal como en lo ético, sino elevado a significación absoluta, con su fin en sí mismo. El amor, en el sentido platónico, no sólo es condición previa del sentimiento estético, sino que él mismo se transforma en sentimiento-estético y lo constituye, con perder su nota de impulso del querer y devenir sentimiento puro. En la unión de amor y respeto se completa y perfecciona el sentimiento del amor, y así se realiza en el arte. El amor a los hombres fundado en la digni-

dad humana es el supuesto ético del arte. La independencia de la estética relativamente a la ética no es, pues, muy rigurosa en Cohen, ni siquiera aceptando por completo su planteo de ambas disciplinas; el sentimiento, elemento secundario en una y principal en la otra, constituye un trazo de unión entre ellas. El lugar concedido al sentimiento en la ética, aunque restringido y marginal, demuestra la dificultad de prescindir de él en una ética humana (la de Kant es una ética sobrehumana). Para quien no comparta el frío rigorismo criticista y se incline a una moral fundada en el sentimiento, como la de Schopenhauer, la estética del pensador de Marburgo es casi un capítulo de la ética.

Las consideraciones precedentes ayudan a comprender la posición de Orestano ante el problema, en un libro reciente (*Nuovi Principi*, 1925). Orestano ha estudiado antes dilatadamente las cuestiones y las doctrinas en torno al valor (*I Valori umani*, 1907), de manera que sus opiniones de ahora tienen la garantía de una larga reflexión sobre el tema. Cada valor llevado al límite — viene a decir — goza de la prerrogativa de denominar y poner bajo su autoridad los demás. La razón de este derecho no puede ser sino una: que hay en todos ellos algo de común. Y este fondo común consiste en una *eticidad genérica*, justificación del valor absoluto de la vida, que se transporta a los valores singulares. El valor absoluto de la vida es, pues, presupuesto y fundamento común de los diversos órdenes de valores. El criterio para estimar los valores es, en consecuencia, el aumento o disminución de la realidad humana. "Y aquí puede afirmarse de nuevo el principio del primado de la razón práctica o moral, no en el sentido kantiano de que exista una supremacía de la razón como poder jerárquicamente superior a los otros poderes de la subjetividad; sino en el sentido de la absoluta preeminencia del problema moral, es decir, del problema de los valores que la vida puede o debe ir asumiendo reflexivamente".

Cuando habla Orestano de *vida*, no se piense en la esfinge metafísica cuyo misterio parece embrujar al pensamiento contemporáneo. *Vida y realidad humana* valen para él casi lo mismo que *cultura*, pues no se refiere sino a los órdenes clásicos de valores, teóricos, económicos, ético-jurídicos, religiosos, estéticos. Lo peculiar en su actitud es poner todos estos valores bajo el signo de lo ético. La ética en sentido estricto — también lo ético-jurídico en Orestano — atiende casi exclusivamente a las relaciones entre las unidades humanas. En realidad, esto no es una doctrina total de la acción, de la conducta, como suele titularse la ética. Orestano pone bajo la jurisdicción de lo ético genérico todo

el campo de la actividad humana, y la tentativa es interesante. Entre otros motivos, por las nuevas implicaciones mutuas y antinomias a que dará lugar, implicaciones y antinomias que constituyen el fondo dramático del pensamiento y son el lote del filósofo.

Desde luego, los valores más rebeldes a aceptar cualquier suerte de subordinación son los teóricos, los valores de conocimiento. Y sin embargo hay más ejemplos de supeditación de estos libres y altivos valores. La investigación y el reconocimiento de la verdad científica son un *deber* para Rickert. Lotze, una de las mayores figuras de la lógica en el pasado siglo, busca los orígenes lógicos en la ética. "Nadie — ha dicho Windelband — puede hallarse más distante que él de la concepción formal según la cual las formas lógicas constituyen un todo cerrado, un sistema aislado del exterior y bastándose a sí mismo". El asunto de la *lógica filosófica* es para Lotze la investigación teleológica del sistema de las actividades espirituales, donde ha de verse "cómo las formas lógicas provienen sin duda de la naturaleza del espíritu subjetivo, pero no como mero resultado de las fuerzas anímicas actuales, sino como un producto o un hecho cuya necesidad consiste en que únicamente por su mediación realiza el espíritu su naturaleza ética". El principio de identidad es la más alta ley del pensamiento "sólo porque expresa la más profunda esencia del espíritu, en aquel aspecto suyo en que no aparece como mera inteligencia, sino como espíritu ético".

En las actitudes de Kant, Orestano y Lotze, —tomadas aquí un poco al acaso, sorprende la diversidad de perspectivas con un fondo único: el primado ético. En Kant, los últimos resultados del pensamiento caen bajo la determinación de la razón práctica, que afirma los postulados de la inmortalidad, la libertad y la existencia de Dios, resolviendo de paso cuestiones antinómicas para la razón teórica. La posición de Orestano creo poderla resumir así: la cultura como imperativo ético. Lotze va a la raíz misma del pensar, a las formas lógicas, al principio de identidad, y ve surgir todo esto de la naturaleza ética del espíritu. Tales ejemplos, y aquel reconocimiento universal recogido en el lenguaje y vivo en la conciencia común, parecen mostrar patente una diferencia esencial a favor del valor moral cuando se le pone en cotejo con los demás valores. Y se explica. Trátese de una ética del puro deber o de una ética del sentimiento; de una ética formal o de una ética del contenido, la exigencia moral suprema es rebasar prácticamente los límites de la individualidad, situarnos en el centro del ámbito de lo humano, sentir la humanidad en nosotros y

determinar nuestra acción por estos supuestos. ¿No supone este programa la identificación del hombre individuo con el hombre ideal o con la *idea* de hombre? Por algo sólo se salva, en sentido teológico, quien procura ajustarse a él. Y cuando muere un hombre eminente, nos apresuramos a comprobar que, por encima de todo, "fué un hombre bueno", y le regalamos generosamente, si no la tuvo, la bondad indispensable para que se salve ante nuestra conciencia. Una contraprueba viene a corroborar el carácter de excepción y de privilegio de lo ético. En los instantes en que la personalidad alcanza su grado más intenso, en el amor, ante la muerte, en los momentos de más depurada emoción y en presencia de lo irrevocable, sólo una cosa anhelamos dolorosamente: aparecer limpios de toda mancha, ser transparentes como el cristal, suprimir cuanto hayamos hecho de bajo, de mezquino, de torpe. Ningún otro deseo comparte entonces con la aspiración a la perfección ética el campo de la conciencia. Todo lo demás pasa a segundo término, se esfuma a lo lejos como bienes un poco frívolos, estimados con exceso en el curso de los días vulgares. "La vida se parece a Shakespeare", decía Hugo. La vida se parece también a Cervantes. Porque en el Quijote, según las palabras de Cohen, "todo es apariencia — excepto el corazón: Alles ist Schein, in diesem grossen Gedichte; nur das Herz nicht".

Buenos Aires, mayo de 1925.





ENSAYOS ESTÉTICOS

POR

SAMUEL RAMOS

LA CARICATURA

BASTA un poco de sentido común para notar que la caricatura forma un género distinto e independiente de las demás artes del diseño. Pero este límite descubierto a la primera ojeada parece esfumarse momentos después, cuando se recuerda que casi toda la pintura nueva es caricaturesca. Entonces adquiere importancia este problema de límites, porque obliga a ciertas consideraciones tocantes al arte nuevo.

Antonio Caso aísla a la caricatura en un grupo separado que llama de las "artes impuras". La impureza de la caricatura resulta de que el artista inserta en el retrato su *opinión* sobre los defectos del modelo. La *opinión* es el elemento extra-artístico que vicia a la caricatura y la diferencia de la pintura, donde el artista aprovecha *imparcialmente* lo que ve. Pero por lo que toca a la imparcialidad del pintor consúltese cualquiera obra de la pintura nueva, o aún de la antigua, a ver si existe. Respecto a la *opinión* no sé si la palabra deba entenderse literalmente. Sea como fuere, el caricaturista deforma instintivamente por un proceso que se confunde con su impresión del sujeto; no hay ningún factor extraño que secundariamente la altere; su visión primitiva es ya deformada; pinta también lo que ve. Si la caricatura no es elaborada por dos operaciones diferentes que se mezclan, es un arte puro.

Lo peculiar de la caricatura debe buscarse entonces por otro lado. Desde luego, notemos que el caricaturista escoge sus tipos, casi exclusivamente, entre hombres de cara muy conocida: polí-

ticos, actores de teatro y de cine, escritores famosos, etc. ¿Qué significa esta preferencia? ¿Es sencillamente un servilismo a la popularidad? No, es que la caricatura sólo produce su efecto cómico cuando es relacionada con el original; sin el conocimiento de éste una caricatura nos deja indiferentes.

Toda fisonomía puede esquematizarse en un conjunto de líneas que dibujan los rasgos y gestos más invariables del sujeto. Su inmutabilidad es justamente lo que individualiza a éste y nos permite reconocerlo en medio de las peripecias de su físico. Pero al mismo tiempo esa inflexibilidad de rasgos impone cierto límite a la expresión facial, quedando aprisionada en una especie de máscara que no puede arrancar jamás. Los gestos y ademanes más característicos son a la vez los más involuntarios e inconscientes; son hábitos tan fatales que tienden a convertir al individuo en un autómatas. Abstráiganse estos rasgos mecánicos, y basta exagerarlos un poco, como hace el caricaturista, para que un hombre se transforme en un muñeco. Así Covarrubias ha inmortalizado a Harold Lloyd en su risa de tiburón; a Chaplin en la contracción convulsiva de una boca que ya no sabe reír. La comicidad de la caricatura resulta del contraste entre la movilidad cambiante de una persona, y la impresión paradójica de esa misma persona detenida en un movimiento que la condena a reposo perpetuo.

La caricatura vive mientras es relacionada con el objeto que representa. Si esta relación se pierde, su significado se nulifica. Me parece que la sujeción de la caricatura a la realidad que la engendró es el rasgo que la distingue de la pintura. El pintor parte también de un ser o un hecho real, pero en cuanto está concluida la obra, ésta proclama su independencia y se erige en valor autónomo. La pintura y la caricatura deforman. Pero como el caricaturista no puede apartarse del modelo, su deformación tiene que acentuar el "parecido"; deforma para aproximar más a cierta realidad. La deformación del pintor es, al contrario, una protesta contra lo real; quiere alejar de la mente del espectador toda idea de parecido, lo invita a considerar su obra no como un retrato sino como un mundo aparte que tiene su vida propia.

Como la caricatura es entre las artes del diseño la más afectada por la individualidad, puede servir de piedra de toque para estimar si de veras esta individualidad constituye la esencia del arte. Ya se sabe que para la estética bergsoniana la facultad artística es el don de encontrar la individualidad de las cosas. Pero si ésta constituyera el ideal artístico, es evidente que la caricatura sería el arte supremo; proposición que amerita reservas. Pre-

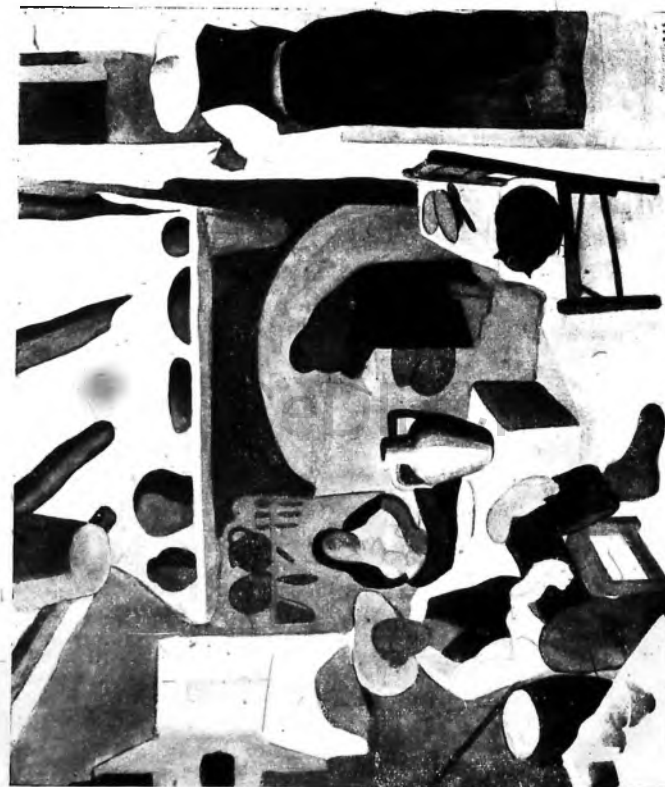
cisamente por no poder desatarse de una individualidad absoluta, —tan absoluta que “tiene una fecha y no vuelve a repetirse jamás” — toda caricatura tendrá que rebajarse, un día u otro, a documento biográfico. No así con la pintura, que subsiste gracias a su indiferencia por las condiciones singulares que le sirvieron de cuna, pero que pronto desaparecen arrastradas por el devenir histórico. Reflexiónese un momento en los datos de una valorización — estética, moral y aún económica — y se reconocerá que no puede prescindirse del dato “duración”. La caricatura tiene la instantaneidad del presente puro, mientras que la existencia de las obras pictóricas corre de una determinada sensibilidad humana por lo común duradera.

Naturalmente la individualidad objetiva que negamos como fin del arte no debe confundirse con la personalidad que hace de cada obra una invención única y de cada artista un sér inimitable. Es un hecho que el arte ha representado seres en su individualidad concreta. Pero si el artista se propusiera exclusivamente este fin, caería en el error, tantas veces condenado, de imitar a la naturaleza. La historia del arte demuestra que lo que los artistas han buscado siempre, desde los primitivos hasta los recientes, son ciertas formas abstractas, obtenidas de lo individual, que constituyen el esqueleto geométrico común a objetos muy variados. Recuérdense los elementos constantes en las diversas obras plásticas de un mismo pueblo, v. g.: los elementos del arte mexicano (Best Maugard). Deben citarse también a este propósito los análisis del cubismo. Justamente para librarse del impresionismo en su aspecto naturalista han tenido los pintores nuevos que despojar a las cosas de su individualidad quedándose solamente con ciertas formas genéricas que recuerdan la naturaleza, pero ya modificada por el hombre. Al artista no le importa la realidad en sí misma, sino la realidad con la huella que le imprime la actuación humana.

La individualidad absoluta es un residuo del que se ocupa un arte menor como la caricatura, y también la Historia — incluyendo la biografía — cuyo propósito científico la separa del arte.

LA DANZA

La supremacía que hoy tiene la danza entre los espectáculos artísticos tiene para mí una sencilla razón psicológica: produce en el espectador puro *goce* estético. Cabría preguntar si la emoción producida por otro arte como el drama es *goce* o bien algo muy diferente. La respuesta sería que el atractivo del drama



MARIANO MONTENEGRO: Cocina Matorquín (aguada)

JUAN DEL PRETE: *Fighto.*JOAN B. TAPIA: *Naturaleza muerta.*

no es el goce, sino la *excitación* de sentimientos y pasiones que provoca. Sentimientos y pasiones que no difieren de las que produce o debiera producir la vida si las convenciones sociales no lo impidieran. Así que, mediante el drama, el individuo no se distrae de la vida; al contrario, se procura una más intensa de la que en realidad tiene. Vive los sentimientos dramáticos con el tono afectivo que les corresponde cuando son verdaderos: placer, dolor, angustia, esperanza... Luego estos sentimientos no son puramente artísticos porque puede darlos también la vida. El único sentimiento que la vida no puede dar es el goce estético, y la danza es el arte que puede procurarlo.

Sin embargo, una obra dramática proporciona, a veces, un goce cuando la escena retrocede en la historia o tiene su asunto en el simbolismo del mito o la leyenda. Lo importante para que haya goce es alejarnos de la existencia verdadera y cambiar sus condiciones; requisito que la danza realiza mejor que el drama. Cualquiera que sea la idealidad de los conflictos dramáticos siempre tienen que manifestarse en formas parecidas a la acción práctica habitual. Mientras que siendo ideal el contenido de la danza, su expresión toma formas enteramente diversas de la acción cotidiana. Esto no significa que la danza esté hecha de artificio. Para que haya emoción estética es forzoso que la fantasía, por más irreal que sea, nos dé la impresión de un mundo posible dentro de las condiciones humanas. Cuando el arte traspasa este límite de verosimilitud, su influencia en nuestra sensibilidad se acaba. La danza no consentiría su extremo idealismo sino fuera por la intervención del cuerpo humano en la expresión coreográfica. La danza tiene la fantasía de un cuento de Hadas; pero no sería tan intensa nuestra complacencia si no viéramos a este nuevo mundo encarnado en seres vivos. El cuerpo del bailarín nos está diciendo que por más etérea que sea una idealidad puede insertarse en la vida siempre que acepta la forma humana.

Cuando presenciamos un baile el cuerpo humano cambia para nosotros de significado. Deja de ser una máquina, para convertirse en un lenguaje de formas y de ritmos. Lo curioso de la danza es que los extraños movimientos del cuerpo no parecen artificiales; sentimos que brotan de un impulso natural. La alegría del bailarín, que se comunica a los espectadores, es la alegría de una liberación. Liberación del cuerpo del mecanismo del trabajo, para recrearse en una acción espontánea. Reaparece, el hombre libre, después de romper con la actividad corpórea que por necesidad se reduce a movimientos automáticos.

El bailarín no crea un hombre nuevo. Sencillamente se arranca la máscara con que la vida social lo desfigura y muestra su sér primitivo. Experimentamos un gran deleite en ver suelto a ese Adán que en todos se revuelve furiosamente por ser. Hay en cada uno de los movimientos del bailarín una rebelión que arrastra todas nuestras simpatías.

El triunfo de la danza no es seguramente un fenómeno casual. Salió de Rusia para invadir al mundo en un momento propicio. ¿Cuáles fueron esas condiciones favorables? Dos necesidades espirituales cada vez más imperiosas, creadas por nuestro tiempo. Cada día crece más el descontento por las condiciones presentes de la vida. Su injusticia, su bajeza, el prosaísmo mercantilista, todo el artificio de la civilización es una tragedia cotidiana que reclama urgentemente un cambio radical de la existencia. Ante estos serios problemas algunos artistas nuevos pretenden reaccionar haciendo del arte un verdadero juego, una cosa intrascendente. Hasta el mismo Arte tradicional les parece demasiado serio. Pero ya en camino tropiezan con una dificultad insuperable. Lo que nos descontenta de la vida presente es su artificio humano. Es dura por falta de "naturalidad". Y los artistas nuevos, eliminando todo lo que no es arte — pero que es vida, ideas, sentimientos, — caen en el vacío y nos ofrecen una obra artificial.

Creo que la pureza artística puede obtenerse sin salir de lo humano. La danza es un modelo de esta pureza porque concilia en una perfecta unidad dos tendencias aparentemente contradictorias: la menor realidad con la mayor "naturalidad" posible. Disfrazada de fantasía la danza rescata por un momento al hombre verdadero que yace enterrado bajo una espesa costra de civilización.

LOS SIETE ELEMENTOS DEL ARTE MEXICANO.

En fuerza de la costumbre es todavía frecuente condenar una obra pictórica cuando no se parece a los objetos reales. Como esta es la cualidad más notoria de la pintura nueva, todo el que se interese de buena voluntad por ella, antes de juzgarla debe reflexionar cuál sea la verdadera relación entre el mundo real y el artista. Podría estudiarla directamente en las obras refinadas, si no fuera porque la sinceridad de todo artista refinado es sospechosa, y justamente trata de averiguar si sus obras no son artificiosas. Tiene que dirigirse entonces a trabajos artísti-

cos cuya espontaneidad esté tan asegurada como la de una planta al dar sus flores. En este caso se halla el arte popular, que además por su sencillez, se presta a facilitar cualquier investigación estética.

Se debe al pintor Adolfo Bes Maugard el primer estudio importante sobre las artes populares de México. Con el fin ya señalado me propongo definir algunas consecuencias teóricas que se derivan del libro *Tradicción, Resurgimiento y Evolución del Arte Mexicano* (1922).

Best Maugard parte de un supuesto científico sobrentendido en sus explicaciones: el de una ley que dé unidad de estilo a todo producto artístico de un mismo pueblo. Esto quiere decir que en medio de la variedad genérica e individual debe haber elementos formales comunes a todas las obras. Guiado por esta idea Best Maugard, comparando y analizando la morfología de la pintura popular mexicana, le descubre siete elementos: la espiral, el círculo, el semicírculo, la línea ondulada, la línea ondulada en forma de *ese* o *curva de belleza*, la línea en zig-zag y la línea recta. Estos elementos los hay en muchas artes primitivas, pero sufren variantes que marcan el estilo de cada pueblo.

Los elementos primarios no son formas geométricas puras; están tomados de la naturaleza, quitándoles la complejidad de la figura concreta. Proviene de una abstracción inconsciente que simplifica el contorno de las cosas; a veces, los perfiles de varias se sintetizan en un esquema general. Así por ejemplo "la línea ondulada... nos sugiere la expresión del agua, de las montañas, de las ondulaciones del cabello, en síntesis todo lo que ondula" (p. 25).

La poca exactitud del dibujo primitivo no debe atribuirse a la incompetencia técnica de los artistas. Es que estos no se proponían reproducir gráficamente los objetos de su alrededor, por un mero gusto mimético. Si así fuera el primitivo hubiera copiado indiferentemente cualquier objeto de la naturaleza. Ahora bien, las formas artísticas demuestran que el interés pictórico del primitivo se limitaba a los seres o fenómenos que tenían relación vital con él: el sol, la serpiente, el rayo. Trata de representarlos no por lo que esos objetos son en sí mismos, sino por la reacción sentimental que provocan. De un modo instintivo dibuja vagamente los objetos, para disminuir su importancia y dársela a la expresión personal que se liga a ellos.

Como la actividad artística primitiva se realiza fuera de toda tendencia deliberada, su dirección debe considerarse una ley estética general. Y entonces la prehistoria nos da un argumento de

hecho contra el realismo en la pintura. Un arte que no se origina del instinto mimético no tiene por qué ser realista. En la pintura reciente es visible también que el motivo de imitación no es la guía del artista. Más bien parece que el arte tiende hacia el *irrealismo*. Lo cual no quiere decir que el artista prescindiera de todo elemento real en sus obras, ni que éstas queden a merced de su capricho. Ocurre, en efecto, que los artistas falsos, al sentirse libres de las normas plásticas de la naturaleza, o no saben que hacer, o se creen autorizados a cometer toda clase de abusos. Un análisis más detenido de los elementos pictóricos enseña que también el irrealismo tiene límite.

Ya advertimos que la pintura, en cierto modo, puede disminuir la impresión de realidad suprimiendo los detalles de un objeto hasta no dejar más que una silueta aproximada; en una palabra *deformándolo*. Pero si la deformación tiende a restar importancia a los objetos, no es, como lo pretenden algunos ingenuos, por robustecimiento de lo torcido. No, la deformación es necesaria para cambiar el sentido de la imagen, de mera representación gráfica, en una metáfora. El artista puede alterar cuanto quiera los trazos reales, siempre que la alteración adhiera a las formas un nuevo significado. Así el pintor nos conduce a un continente irreal en el que cada uno de sus seres, hasta los que son ficciones de masas inorgánicas, nos habla de cosas humanas.

Desde luego, el arte no puede ser de un irrealismo absoluto. Lo real es sinónimo de lo viviente. Y un arte enteramente fantástico sería cosa muerta que no interesaría a ningún hombre. Los temas artísticos seguirán siendo ideas, sueños, pasiones, etc.; o bien seres que están fuera del hombre pero que éste ha incorporado a su habitáculo. Más ¿qué sería del arte si aceptara sin modificación estos ingredientes? Pues sería realidad, no arte, o, lo que es peor, una sombra de la realidad. ¿Y quién había de preferir imágenes imperfectas a la vida auténtica? El arte se halla en el cruce de dos tendencias opuestas que lo ponen en conflicto. Si persigue a la realidad como a su sombra sufre un rebajamiento. Si se hace enteramente inverosímil pierde su vitalidad. Por instinto de conservación tiene que aceptar un contenido real; pero rechazando al mismo tiempo las formas verdaderas e imponiendo las suyas cumple su fin de arte que es crear algo nuevo. La morfología artística ilustra suficientemente esta conducta. Cada uno de los elementos pictóricos, recuerda un objeto de la naturaleza; pero el artista lo ha deformado para indicar que no alude a tal objeto, sino a cierto sentimiento que va unido a éste.

A pesar de que el mundo exterior no vale como norma estética, el artista obra de acuerdo con una norma objetiva. La prueba es que, aún cuando los elementos artísticos no fueron calcados *d'après nature*, tampoco fueron la obra del gusto individual, sino de un sentido de la forma común a todo un pueblo.

Alguna influencia debe tener en el sentido de la forma el carácter del espacio visible. La claridad del arte popular mexicano se explica en parte por el paisaje de la Mesa Central. La transparencia de la atmósfera define con precisión el contorno de todos los cuerpos y realiza sus volúmenes. Nada de llanuras infinitas ni horizontes abiertos; la vista siempre tropieza, cuando se tiende a lo ancho, con la eterna barrera de montañas que se esmera en definir su límite con el cielo, en nítidas ondulaciones. La sintaxis, en el lenguaje de formas del arte mexicano, consiste, según observa Best Maugard, en *no cruzar nunca las líneas*. "No hay nada (en el arte mexicano) que se cruce ni que se enmarañe, o se oculte o se sugiera inutilmente; todo está a la vista, todo impresiona a la vez, todo está sintéticamente representado, todo vive su vida propia, y sin embargo, por relación con las cosas cercanas que lo rodean, todo vive y se armoniza con lo demás, como si se tratara de un acorde musical; además en todos y cada uno de sus insignificantes detalles se reconocen siempre algunos de los motivos fundamentales que nos hacen sentir que constituyen la propia y genuina expresión mexicana" (p. 25). Ya el arte nuevo de nuestro país expresa un sentido "euclidiano" del espacio. Pero el espacio objetivo es sólo un dato con que el individuo modelará su sentido ideal de la forma. Este sentido depende de la estructura psíquica del sujeto y es anterior a su experiencia del ambiente físico. Aún cuando un espacio objetivo no todos los hombres lo sienten de idéntica manera. Ya en el Kantismo el espacio sensible es una obra de la subjetividad. Pero el espacio ideal de Kant, es universal e inmutable en el género humano y afecta exclusivamente la esfera de la sensación. Spengler en su célebre ensayo de morfología histórica supone que el modo de sentir el espacio cambia con las épocas y las razas. Además, la acción del espacio ideal se ensancha; ya la sensibilidad no es la única esfera afectada, sino toda la actividad psíquica del individuo; así que en todas sus creaciones culturales exterioriza su sentimiento del espacio. Este sentimiento primario es una "protoforma" de la cultura que da su estilo peculiar lo mismo a la estructura que adopta el Estado, como a la que adopta el arte. En pintura, el espíritu obedece a una ley objetiva cuando deforma las

figuras de acuerdo con el sentido del espacio de su tiempo y de su raza. ¿No fué el futurismo pictórico el síntoma de un nuevo sentimiento del espacio al que se le busca una cuarta dimensión?

Las formas artísticas elementales son el resultado de una acomodación entre el sentido geométrico a priori del artista y la estructura espacial de los cuerpos que cede hasta cierto límite. Así se crea una categoría nueva de formas que no son las del mundo material ni tampoco las de la geometría pura, sino de un tercer reino, el reino de los arquetipos que se ciernen sobre el artista, como normas objetivas.

México, febrero de 1926.



CUENTO DE LAS REVELACIONES O DE LA CIUDAD ASESINA

POR

ENRIQUE AMORIM

LA pampa se enredó en sus manos sacándole callos. Vivía abofeteado de viento y de sol, cuando la ciudad, como un imán, le atrajo. Por el callejón sonoro extendió el galope de su matungo, primero; después pegó calcomanías de proyectos en un vagón de primera clase y, por fin, sintió su alma metida en el túnel de vidrio del Retiro.

En el hotel despegó un cansancio que, como vendas, entorpecía sus pasos. En su billetera, repleta de papeles de cien, dejó caer una sonrisa. Y la calle, guiñándole el ojo en un aviso de chocolates Aguilas, lo abrazó al verle titubeante entre el salvavidas recogido de un tranvía y los paragolpes alargados de un Studebaker. Fué absorbido, al instante, por una peluquería de Callao.

*

Ahora lo tenemos tendido en el sillón con articulaciones del Figaro. Por sobre la curva de su vientre — cima nevada por una tohalla — alcanza a divisar el mundo del espejo. Le practican un masaje facial. Los poros de su piel, son microscópicos boquitas gozando del beso de Coty.

—Arreglar las cejas, díce Vd.?

—Sí, quitar las que sobran.

—Bueno.

La pampa enyuya el rostro de los hombres.

—Quitar los puntos negros?

—Bueno...

La pampa, coloca los puntos suspensivos de la palabra Porvenir, con mayúscula, en la frente sin ideas de los campesinos...

—Arrugas... patas de gallo?

La figura enmarañada de los árboles deja huellas vengativas en la cara de los leñadores.

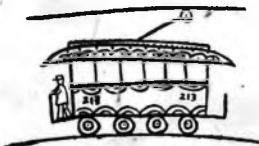
Ahora le hacen daño, con instrumentos punzantes, en las uñas de los rugosos dedos. La manicura lee una historia de trabajo que comienza con un amanecer y cuyo último capítulo termina con un vespertino encierro de idiotas vacas tamberas. Una cicatriz en el índice, pone asombro de ciudad en los ojos de la manicura.

Le enderezan, le peinan. No sabe si es él o es el otro, el que hace cinco años levantaba miradas al pasar por entre el matorral de mesas de Harrods. El espejo le recibe con un ¡cuánto tiempo ausente! cordial y afeminado. El brillo de sus ojos se afila en el bisel del espejo. Con sus miradas abre el mundo cristalino y entra con una sonrisa de narciso resucitado.

Sale a la calle con un secreto. Le persigue una brisa de peiquería. Los hombres que pasan por la acera: ¡hermosos! Las mujeres que se detienen a dialogar con sus propios corazones: ¡pintarrajeadas!

Vestido de secreto se hunde en la muchedumbre...

Buenos Aires, junio de 1926.



EL ÁRBOL Y LA AURORA

POR

PABLO ROJAS PAZ

A O. Córdoba Iturburu

DIOS, airado contra el hombre que descubriera el fuego, lo transformó en árbol y dispuso el extravío de la aurora. Y así fué que surgió, en lo más solitario y alto de un monte, un pino que conocía el porvenir del mundo. La luz, los pájaros y el viento, ignorantes de la próxima tragedia, venían a descansar en su ramaje y narraba cada cual sus desventuras.

La luz decía: soy la mirada del sol. Todo se perfuma de claridad a mi paso. Persigo la noche por todos los caminos; pero jamás la pude alcanzar antes que ella se escondiera en unas selvas intrincadas donde siempre me extravío. No soy inmortal; partiré más allá de todo con el postrer resplandor de la última estrella.

El árbol sentía en sus raíces la conciencia de su cautividad.

El viento, que zamarrea los bosques y destruye los jardines, que arma las tempestades y revuelve el mar, dijo: Soy el prisionero de mi fortaleza; cuando me vuelvo suave y bondadoso me llaman con un nombre femenino.

Y a la hora en que la luna fué el espejo del silencio, el temor del pájaro, el cansancio de la luz y el hastío del viento disolvieron en la savia del pino solitario infundiéndole una profunda quietud.

La noche estaba a punto de refugiarse en sí misma y el mundo se angustiaba por la aurora tardía. Acallado el silencio musical de la noche, la luz era apenas una neblina azul. Cantaban los pájaros en vano y en vano se avivaba la brisa en el ramaje. La aurora no resucitaba. La luz estaba a punto de extraviarse

en el cielo. El alma del árbol solitario, presintiendo la cósmica desgracia, juntó de su savia la luz del atardecer anterior e iluminó con ella lo más alto del ramaje. La aurora, guiada por este girón de luz, encontró el camino de la tierra. El día estaba salvado. Y este heroísmo del árbol apenas hizo estremecer de alegría a la mitad del mundo.

Entonces Dios permitió a los hombres que inventaran el hacha.

Buenos Aires, junio 1926.



PASAJES DE PLOTINO

*Tomados de la Selección de las ENEADAS
publicada por la Universidad Nacional
de México.*

CUANDO se contempla la potencia múltiple del mundo inteligible se llama Esencia su substancia, Movimiento su vida, Reposo su permanencia, Diferencia la pluralidad de estos principios, e Identidad su unidad. Si se verifica la síntesis de estos principios se les conduce a no formar, todos a la vez, sino una vida única porque se suprime su diferencia al considerar su duración interminable, la identidad y la inmutabilidad de su acción, de su vida y de su pensamiento, para las que no hay ni cambio ni intervalo. Contemplando así todas estas cosas, contemplamos la eternidad, vemos una vida que es permanente en su identidad, que posea siempre todas las cosas presentes, que no tiene primero una y después otra, sino todas a la vez; que no es ya de una manera y ya de otra, sino que posee una perfección completa e indivisible. Contiene, pues, todas las cosas a la vez como en un solo punto, sin que ninguna de ellas se separe; permanece en la indentidad, es decir, en sí misma, y no experimenta ningún cambio. Existiendo siempre en el presente, porque jamás ha perdido nada ni adquirirá jamás nada, siempre es lo que es. La eternidad no es el Ser inteligible; es la luz que irradia de este Ser, cuya identidad excluye completamente el futuro y no admite sino la existencia actual, la cual permanece lo que es y no cambia.

¿Qué cosa, en efecto, podría tener el Ser inteligible que no tenga ya? ¿Qué podría ser en lo porvenir que no sea ya? Nada hay que se pueda añadir o restar a su estado presente: porque no era otra cosa de lo que es, no debe poseer nada que no posea hoy necesariamente, de modo que no se dirá de él: era; porque ¿qué cosa tenía que ya no tiene? Queda, pues, el hecho que con-

tinúa siendo lo que es. Así aquello de que no se puede decir, era, será, sino solamente es; aquello cuya existencia es inmutable porque el pasado no le ha hecho perder nada y el porvenir nada podrá hacerle adquirir, eso posee la eternidad. Cuando examinamos la existencia del Ser inteligible, vemos que su vida es entera a la vez, completa y sin ninguna especie de intervalo. Luego está allí la eternidad que buscamos.

*

Cuando hablamos así de la eternidad ¿es para nosotros algo extraño y respecto de lo cual estamos obligados a consultar el testimonio del prójimo? ¿Cómo sería esto posible? ¿Cómo, en efecto, conoceríamos lo que no podíamos percibir? ¿Cómo podríamos percibir una cosa extraña a nosotros? Es, pues, preciso que participemos de la eternidad. Pero ¿cómo podríamos si estamos en el tiempo? Para comprender cómo se puede estar a la vez en la eternidad y en el tiempo, es preciso conocer la naturaleza de este último. Es necesario, pues, que descendamos de la eternidad para estudiar el tiempo. Para encontrar la eternidad nos hemos visto obligados a elevarnos al mundo inteligible; ahora tenemos que descender de él, para tratar el tiempo; no descendemos completamente, sino tanto como el tiempo ha descendido.

Como el alma universal tenía en sí una actividad que la agitada impulsándola a transportar a otro mundo lo que veía siempre en lo alto, no ha podido poseer a la vez todas las cosas presentes. Así como una razón desarrollándose fuera de la simiente en que reposaba, parece dirigirse a la pluralidad por la división y como, prodigando en vez de la eternidad que subsiste en ella misma la unidad que le es exterior, pierde su fuerza expandiéndose, así el alma universal, al producir el mundo sensible, movido no por el movimiento inteligible, sino por aquel que no es sino su imagen, trabajando en hacer este movimiento semejante al primero, ha comenzado por volverse temporal ella misma, engendrando el tiempo en lugar de la eternidad y después ha sometido su obra (el mundo sensible) al tiempo y ha abarcado en el tiempo toda la existencia y todas las revoluciones del mundo. En efecto, como el mundo se mueve en el Alma universal que es su sitio, se mueve también en el tiempo que esta Alma lleva en sí. Al manifestar su potencia de un modo sucesivo y variado, el Alma universal ha engendrado la sucesión por su manera de obrar; pasa en efecto de una concepción a otra, en consecuencia a lo que no existía antes, puesto que esta concepción no era efectiva y la vida

presente del Alma no se parece a su vida anterior. Su vida es variada y de la variedad de su vida resulta la variedad del tiempo. La extensión de la vida del Alma produce el tiempo, la progresión perpetua de su vida forma la perpetuidad del tiempo y su vida anterior constituye el pasado. Se puede, pues, definir el tiempo con exactitud: la vida del Alma considerada en el movimiento, el cual pasa de un acto a otro.

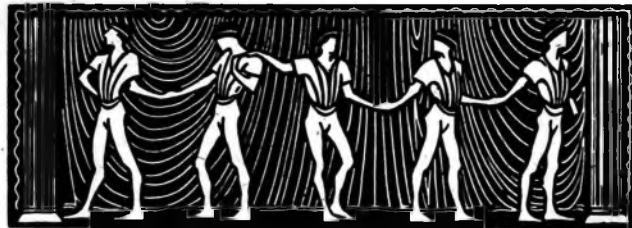
Puesto que la eternidad es la vida caracterizada por el reposo, la identidad, la inmutabilidad, la infinitud, si el tiempo es su imagen como este mundo es la imagen del mundo superior, preciso es reconocer que debe existir en este mundo, en vez de la vida propia de la inteligencia, otra vida que tiene el mismo nombre y pertenece a esta potencia del Alma universal; en vez del movimiento de la Inteligencia, el movimiento propio a una parte del Alma; en lugar de la permanencia, de la identidad, de la inmutabilidad, la movilidad de su principio que pasa sin cesar de un acto a otro; en vez de la unidad y de la ausencia de toda extensión, una simple imagen de la unidad, imagen que no es una sino por la continuidad. En lugar de una infinidad ya presente y entera, una progresión a lo infinito que tiende perpetuamente hacia lo que sigue; en lugar de lo que está completo a la vez, lo que existirá por parte y jamás estará completo a la vez. Para ofrecer la imagen de la vida completa, universal, infinita de la Inteligencia, es preciso que la existencia del Alma consista en adquirir sin cesar esta existencia; así es como puede representar con la suya la esencia inteligible.

El tiempo no es, pues, exterior al Alma como la eternidad no lo es al Ser. No es tampoco una consecuencia ni un resultado, como tampoco la eternidad es una consecuencia del Ser. Aparece en el Alma, está en ella y con ella, como la eternidad está en el Ser y con el Ser.

*

Puesto que la contemplación se eleva por grados de la Naturaleza al Alma, del Alma a la Inteligencia, y el pensamiento se hace cada vez más íntimo, más y más unido para aquel que piensa que en el alma perfecta las cosas conocidas son idénticas al objeto que conoce, porque aspiran a la Inteligencia, evidentemente en la Inteligencia el sujeto debe ser idéntico al objeto, no porque el sujeto se haya apropiado al objeto, como lo hace el alma perfecta, sino porque tiene la misma esencia, y ser y pensar son

entonces una sola y misma cosa. En la Inteligencia no hay objeto por una parte, y sujeto por otra; si así fuera sería necesario otro principio en el que no existiera ya esta diferencia. Es preciso, pues, que en ella estas dos cosas, el sujeto y el objeto, no forman realmente sino una sola; he ahí una contemplación viviente, y no ya un objeto de contemplación que parece estar en otra cosa porque estar en otra cosa que vive, no es vivir en sí mismo.



TEATRO SINTÉTICO

EL CAFÉ CHINO

FOR

EDUARDO VILLASEÑOR

Café chino en México. LUPE y MARIA están sentadas en sillas cerca de la puerta que comunica con la cocina. Tipos de sirvientas de café chino, feas, pobres, mal vestidas. Cerca de ellas, un cliente, que parece haber terminado, se dirige de cuando en vez a las sirvientas en tono de amistad y de confianza. Tiene el sombrero puesto y está sin rasurar. Cuando las sirvientas se levantan para atender a algún recién llegado o cuando las llama el chino del contador automático, el cliente amigo las sigue con la vista un poco ansiosa. Las dos están mascando chicle.

LUPE. — ¿Qué pasó, pues, con usted, no que s'iba pa su tierra?

MARIA. — No, hombre, si no se va hasta el 17.

EL CLIENTE AMIGO. (*Con ligero acento español*). — Sí, el vapor sale el 17.

LUPE. — ¿Por Veracruz?

EL CLIENTE. — Sí, por Veracruz. Quince días de mar, y a La Coruña.

MARIA. — Ha de ser muy bonito por allá, verdad?

El chino del contador toca el timbre una vez. Lupe se levanta y va hacia el pequeño mostrador tras el cual está un joven chino de alegre fisonomía.

EL CHINO DEL CONTADOR. — No té platicando todo tiempo. Cuando llega cliente, no atiende.

LUPE. — Pos si él es el que siempre quiere estar platicando con María.

EL CHINO. — No impolta María. Tú sí impolta. Yo quiele casal. Tú sabe mi te quiele.

LUPE. (*Con desenfado y sin darle importancia*). — Pero yo no quiero. Con el que me case me tiene que sacar del café. Estoy aburrida.

Entra un cliente. Lupe vuelve la cabeza se inclina para mirarlo y como hablando consigo misma, dice:

Es el turco que vino el otro día.

El chino toca el timbre dos veces y María ya se ha levantado y limpia la mesa del nuevo cliente, pone un vaso limpio y una servilleta de papel blanco de China. Lupe se queda mirando hacia afuera por la puerta de entrada que da a fondo. Se ve la calle y, enfrente, la otra acera. Se alcanza a ver la entrada de otro café chino. Inesperadamente entra otro cliente. En todo revela no ser cliente ordinario del café. Viste a la moda con traje oscuro. Usa sombrero claro y bastón malaca. Llega y se sienta en la primera mesa. Su llegada causa cierta sensación. Lupe se dirige a atenderlo. Mientras el cliente ordena, Lupe lo mira largamente con los ojos sorprendidos y admirados. Ha encontrado que el parroquiano es guapo y le gusta extraordinariamente. Mientras la mesera entra a ordenar el pedido, el nuevo cliente ha sacado un pequeño libro del bolsillo y se pone a leerlo. El gancho de la pared no parece inútil como todos los otros. Ha puesto en él el bastón, la gabardina clara y el sombrero. Todos los demás clientes conservan el sombrero puesto. Lupe y María, mientras preparan el pedido en la cocina, vuelven a sentarse en las sillas, que quedan en frente a la mesa del nuevo cliente.

LUPE (a María). — ¡Qué guapo es!

MARIA. — Está muy serio. No nos ha visto. Cruza la pierna.

Lupe cruza la pierna frente al cliente.

El cliente habitual se extraña un poco de la actitud de las sirvientas, y, dejando de leer el periódico, levanta la vista buscando el objeto de su inquietud. Pronto lo encuentra y, queriendo conversar con ellas, dice:

EL CLIENTE HABITUAL. — Es un fifi.

Lupe no contesta. Lo sigue mirando de hito en hito.

MARIA. — No, no es fifi. Está bien vestido, pero es serio. Además, trae un libro: no es fifi.

En cuanto el chino se da cuenta de la excesiva atención de Lupe para el nuevo cliente, se pone extraordinariamente inquieto, pero aparenta una absoluta tranquilidad en cuanto lo ven o le hablan. Suena el timbre en la cocina y Lupe va a traer el pedido del nuevo cliente. Le sonríe largamente al servirle el café y le pregunta dulcemente:

LUPE. — ¿Más café?

EL CLIENTE NUEVO. — No, está bien.

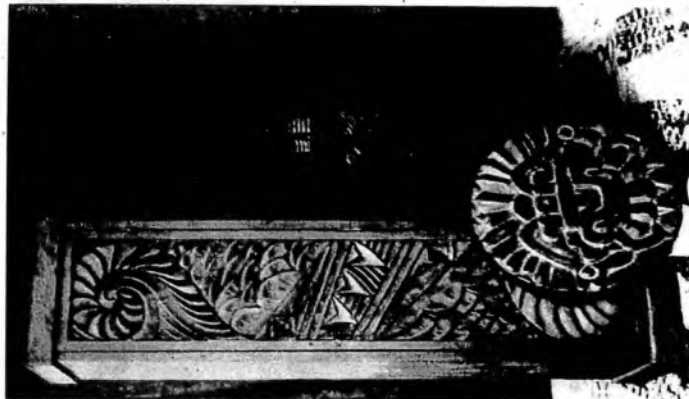
Lupe sirve la leche y el cliente comienza a utilizar los cubiertos en unos hot-cakes. Lupe vuelve a su asiento. Apenas se han sentado a contemplar al nuevo cliente, el chino, que se ha fijado, toca, otra vez, el timbre. Con fría indiferencia le ordena que ponga agua en el filtro. Lupe va a la cocina por agua y cumple la orden. Nuevamente se sienta junto a María. Cada vez que ha pasado frente a la mesa, el cliente ha levantado la vista y ha notado que Lupe lo mira con amor. Cuando se ha sentado, vuelve a mirarla y Lupe sonríe con indudable satisfacción.

Al chino del contador se le ha caído un vaso y se le ha roto, cosa increíble en sus maneras tranquilas y excesivamente cuidadosas. Todos vuelven la vista y el chino se siente descubierto en flagrante delito de celos. María comprende y toca a Lupe con el codo. Lupe la mira y, luego, sin dejar de mirar al cliente, le dice refiriéndose al chino:

LUPE. — Está furioso.

MARIA. — Está chillado por tí.

LUPE. — Y yo por este tipo.



AMELIA FLORES ORTEGA: Armario y plato (madera tallada).

CeDInCI



AMELIA FLORES ORTEGA: La madre (madera tallada).



EDELMIIRA FLORES ORTEGA DE TRAVASCIO: Tupiz.



ADOLFO TRAVASCIO: Muebles.

(De la exposición Flores Ortega - Travascio)

En este instante, como si adivinara que de él se trata, las mira a ambas y sonríe. Lupe se levanta para servirle agua, cosa que todos los clientes hacen personalmente. El cliente la mira y entabla con ella una corta conversación, que parece indiferente, pero a la cual vuelven sospechosas las sonrisas y las miradas de ambos. Como sin darse cuenta y haciendo que limpia la mesa con el trapo, Lupe se ha sentado al lado del cliente, siempre sonriente y coqueta. El cliente, al principio sorprendido, sigue la corriente de las cosas, y está amable y sonriente con la criada. El chino del contador se mueve más de lo ordinario. Ya no puede disimular su disgusto, lo que hace a María mirarlo con recelo y volver una mirada preventiva al grupo de Lupe y el cliente. Los otros clientes han llegado y han salido sin despertar atención. Lupe vuelve a su asiento y le dice a María:

LUPE. — Me voy con él a las doce.

En este instante el chino ha pasado junto a ellas. Se ha dado cuenta de lo que Lupe ha dicho, y la llama desde la cocina. Lupe entra. El cliente la sigue con la vista, entre curioso y desconcertado. María está inquieta y el cliente habitual, entre vistazo y vistazo al periódico, también. Hay un rato de silencio. Sale un cliente. El reloj marca las doce menos cinco. El cliente elegante pide la cuenta. María llama a Lupe, que no sale. Sale el chino indiferente y hasta sonriente y va hacia el contador. Hace la cuenta. María la presenta al cliente, quien paga un poco desazonado. Toma el sombrero y bastón, y, con la gabardina al brazo, sale por la puerta hacia la calle. Antes de que termine el acto se le ve pasar frente al café.

María ha entrado a la cocina y sale de pronto con cara de espanto, y las manos en el pelo; los ojos desorbitados por el terror. Va a decir algo al cliente habitual, cuando vuelve la vista al chino y éste enseña, amenazador, a María, una daga ensangrentada. María enmudece y cae en su asiento. El cliente habitual ha leído, mientras tanto, el periódico de la tarde, y al oír los primeros toques de las doce en el reloj, dice *adiós* a María, que no le contesta y, al pasar frente al Chino, a la salida, dice:

EL CLIENTE HABITUAL. — Buenas noches.

EL CHINO (sonriente). — Buenas noches.





LIBROS

ELEUTERIO F. TISCORNIA — "*Martín Fierro* comentado y anotado". — Tomo I — Texto, notas y vocabulario — Buenos Aires, 1925.

ESTE libro es nuestro primer ensayo de glosografía nacional, y por tanto debe ser examinado con interés y juzgado con seriedad, aunque inviten a otra cosa la insignificancia de su primera parte y las chuscas incongruencias que la caracterizan.

El plan de la obra comprende la explicación y la crítica del texto del *Martín Fierro* de Hernández; y el autor ha procedido con acierto al publicar ante todo la anotación, que es la explicación histórica y léxica, dejando para un segundo tomo el comentario, que es la crítica literaria y gramatical. Aquello, la información, es lo que hace falta, porque muy poco tenemos de eso; mientras que de lo otro, la disquisición, tenemos ya hartito, y nada se perdería si no hubiera más al respecto. La escala aromática de los valores del *Martín Fierro* está ya completa, desde el ditrambo de Lugones hasta la invectiva de Castelnovo, que marcan los extremos de esa gradación.

Hay que elogiar también el celo que el autor ha puesto en la elección del texto genuino, aunque la edición de 1878, hecha por Hernández, es indiscutiblemente preferible, como documento auténtico, a la de 1872 corregida por él con anterioridad a aquélla. Con todo, como se agregan al pie de esa transcripción las variantes de 1878, puede considerarse que el libro ofrece el texto auténtico. Y definitivamente auténtico, porque el hallazgo o encuentro de los perdidos o secuestrados originales no habilitaría para modificar por ellos la lección que Hernández autorizó en la forma impresa. Es también digno de encomio el esfuerzo editorial realizado para presentar este libro con nítidos caracteres, y casi perfecta corrección o fidelidad tipográfica, sobre papel amplio y grueso, aunque de pasta blanda y de blancura turbia.

Esta obra ha sido hecha con miras al fácil aplauso hispano, homenaje materno que España nunca escatima a los actos, meritorios o no, del fruto

transatlántico de sus entrañas, a todo lo que ella llama con ternura "hispanoamericano"; al efecto, el autor ha puesto su libro bajo el padrinoazgo espiritual de que dan cuenta la dedicatoria y el prólogo. He ahí la razón de ser de varias singularidades internas y externas de esta obra, y la primera de ellas es el campo exótico en que el autor ha ido a buscar la explicación de las cosas gauchas e indias; otra de esas singularidades es la inclusión sistemática de la glosa que nos lleva a España, y la exclusión sistemática de la que no nos lleva a ella. Y aquí es precisamente donde aparece la insuficiencia fundamental del libro, como consecuencia forzosa de tan decidida parcialidad.

Es obvio que la glosa debe hacerse en todo punto que sea o pueda parecer vago u obscuro, y que, en el caso del *Martín Fierro*, debe hacerse especialmente para los que no han conocido al gaucho o no están dentro del ambiente criollo; a éstos habrá que explicarles, por lo menos, la transición, no siempre clara, del sentido recto del término castellano al traslativo o al figurado que le da el gaucho en su lenguaje. Pues bien; de cada dos casos de glosa necesaria, el glosador saltea uno. Esta es la primera insuficiencia que se nota en su obra, desde los comienzos mismos, seguramente lo más cuidado; en la página 35, entre los versos 426 y 449, son tres las glosas que se hacen y otras tres las que no se hacen:

- 429: "ya se le apean como plomo"... ¿Qué es "apeársele a uno"?
444: "o estaba una yegua muerta"... ¿Por qué era esto señal de indios?
448: "en pelos y hasta enancaos"... ¿Llegaban desnudos los reclutas?

Luego empieza a sorprender y acaba por pasmar que sea tan raro el caso de que la glosa se apoye en una autoridad nacional sobre las costumbres gauchas e indias. Hecho el recuento, resulta que el elenco del glosador, en cuanto a autoridades nacionales históricas, se limita a Concolorcorvo entre los cronistas del siglo XVIII, a Rozas, Isabelle, Muñiz, Parish, Sastre y Mantegazza entre los del XIX anteriores al *Martín Fierro*, y a Mansilla, Barros, Lynch, Trelles, Carranza y Garmendia entre los contemporáneos del autor. ¿A quién de nosotros va a hacer creer el glosador que nunca han dicho nada digno de servir como antecedente, o como explicación directa, de las costumbres gauchas e indias, Lozano y Falkner, y luego Azara y Alvear, y luego Vidal, D'Orbigny y Darwin, y luego Martín de Moussy, Beck Bernard, Musters y Daireaux, y luego Mitre, López, Cané, Goyena y Lista, todos los cuales han conocido y tratado al gaucho rioplatense o al indio pampeano, y lo han descrito? Sarmiento mismo es citado apenas, y esto (pág. 105) a propósito de... callos plantares.

Tocante a la autoridad literaria autóctona, es curioso el criterio contradictorio del glosador para elegirla; si tiene a *La cautiva* de Echeverría por documento de la vida india... y también a un cuento de un señor Cuninghame Graham (*who's who?*), y en cuanto a la vida gaucha a los pobres versos de Domínguez y de Balcarce, y a los artificios grotescos de Hidalgo, Ascasubi y Del Campo ¿acaso no entran primero, en tan ancha manga, el *Lávaro* de Gutiérrez, el *Santos Vega* de Obligado, las novelas indias de Zeballos y los cuentos gauchos de Payró y de Leguizamón? ¿A quién de nosotros va a hacer creer el glosador que en toda esta producción no hay una sola nota que presente fielmente alguna costumbre gaucha o india en la época del *Martín Fierro*?

Esta singular exclusión de la autoridad nacional en ambas esferas, la histórica y la literaria, se explica por lo ya dicho: porque el autor ha resuelto

tener por fuente principal de información, para glosar el *Martín Fierro*, a los escritores del Siglo de Oro en masa, inclusive la madre Celestina; y considerando suficiente este elenco, máxime porque incluye en él, para acentuar el carácter arcaico de su empresa, a los preclásicos y a los primitivos peninsulares, y a Plinio y a Dióscorides... desdeña la información local, sobre todo la contemporánea, y con especial cuidado la de los que, antes que él, se han aplicado a la misma tarea interpretativa, como glosadores, escoliastas o críticos. Porque es otra de las singularidades de este libro que, en el concepto de su autor, nada hay digno de ser transcripto en él entre todo lo que nos han dado Lugones y Rojas sobre la materia.

★

Hay que pensar que el recurso exótico debe tener sus ventajas prácticas, por cuanto ha sido preferido al recurso autóctono. Pero, aparte de lo que tal elección dice sobre la fibra argentina del glosador, es evidente que ese recurso exótico tiene la desventaja de encandilar por lo brillante, y ofusca hasta impedir la visión del mundo propio. De ahí que el glosador no vea el sentido de la frase "escapar con el hilo en una pata" (pág. 44), un símil tan contenido en su pintoresca materialidad como poco alegórico; y por eso, en vez de mostrarnos la gallina que explica la frase, nos habla de "el hilo de la vida"... y nos presenta un glorioso paremiólogo español del siglo XVII, quien, siguiendo el ejemplo, habla también de otra cosa. A veces el desacierto no es accidental, imputable al deslumbramiento extático; se revela conatural, espontáneo: la glosa que este libro ofrece de "Negra linda... me gusta pa la carona" (pág. 68), es que el insulto consiste, no en decir de la negra que es buena para carona, por el color y lo recio de su piel gruesa y lustrosa, sino que es buena para cabalgadura, para ser puesta debajo de la carona... intención incompatible con el gaucha, quien siempre tuvo a deshonra montar en yegua.

Caracterizan a las notas del glosador una extraordinaria profusión de citas, que denuncia la mecánica del fichero, y una no menos extraordinaria afición a la disertación inoportuna. La glosa de la frase "hacerse el sordo" (pág. 228), de sentido universalmente conocido, es buena muestra de esta superfluidad, que se repite a cada paso en el curso de la obra; para lo cual el glosador no vacila en recurrir algunas veces al procedimiento incómodo, pero expeditivo, de traer a cuento a la cita clásica arrastrándola de los cabellos. En la página 95, a propósito de:

y todo gaucha es dotor
si pa cantarle al amor
tiene que templar las cuerdas,

nos dice: "El arcipreste de Hita había notado ya esa afinación del entendimiento"... y en la punta de esta lanza encaja la cita correspondiente.

¿Qué se ha propuesto el glosador con esta profusión de citas hispánicas superfluas e intempestivas? ¿Hacernos ver que el gaucha tuvo su origen étnico en España, y el lenguaje gauchesco sus raíces en la lengua castellana? ¿Demostrar que fué hispánica y romántica la cultura literaria de Hernández? ¿Ha querido así verificar la verdad, evidenciar la evidencia, certificar la certeza, aclarar la luz del sol? ¿Ignora que todos sabemos ya a qué atenernos al

respecto? Los de acá, desde que lo reveló Groussac en *A propósito de americanismos*, lo confirmó Quesada en *El criollismo*, lo demostró Lugones en *El payador* y lo documentó Rojas en *Los gauchescos*; los de allá, desde que varios interesados en el tema, Unamuno el primero (1894) y Ciro Bayo el último (1919), se ocuparon de eso. No; no es necesario atribuir al glosador inconsciencia ni ignorancia en este trance; probablemente ha obrado por simple mimetismo, para adaptarse al medio elegido, deseoso de dar a su libro el carácter tradicional, ortodoxo, que distingue como producción sui géneris a las obras de los representantes de la glosografía de papeleta o de fichero, la que funda la glosa en la explicación literaria del vocablo y no en la descripción de la cosa que el vocablo evoca.

En esta empresa de inflación superflua, el glosador tiene, aparte de la cita extemporánea, otro recurso: dar rienda suelta a su invencible tendencia a la prédica moralista. Se diría que se ha entregado a la anotación y al comentario del *Martín Fierro* sólo porque entiende que la humanidad anda en malos pasos, y es necesario sermonearla sin tregua y tenazmente. Porque a cada momento, en vez de explicar lo vago u obscuro, aprovecha lo preciso y luminoso para discurrir filosóficamente sobre un tema que tiene con el texto una afinidad tan remota como la que hay entre la melena del gaucha y la tonsura del sacerdote. Como místicos lirios en un cardal salvaje, surgen con feracidad maravillosa las máximas bíblicas, que desde la página 120 hasta el fin van desfiliando en procesión entrecortada pero continua; y que, para mayor propopeya, aparecen en el latín elesiástico... casi casi en la lengua santa... No pocas veces la violencia de estas aproximaciones incongruentes, de estos saltos repentinos desde el mísero mundo gaucha hasta la sublime morada del Creador, hacen reír al lector sensible a lo grotesco; y de la mesura y del tino del glosador para intercalar sus reflexiones morigeradoras da bien la medida el hecho de que, en su celo de moralista rayano en proselitismo catequista, se excede hasta estirar con un rosario triple de homilias la ya soporífera cátedra de filosofía práctica que informan los consejos de *Martín Fierro* a sus hijos.

Ambos recursos, la cita extemporánea y la evangélica prédica, se alternan, pues, para constituir la medula de la primera parte de este libro, llenándola de informaciones y reflexiones enteramente ajenas a su objeto, que es aclarar lo obscuro. Menos grave sería el mal si el autor exhibiera en tales digresiones la gracia de Cervantes o la persuasiva de fray Luis de León; pero sucede que su elocución tiene rãmplonerías toda vez que intenta calzar el coturno, o mejor dicho: andar en zancos, y que su pensamiento tiene... cosas diré... de este calibre. "Ser corrido, es decir, experimentado, es propiedad que el zorro posee en grado eminente" (pág. 228); "Como todo rumiante, la vaca sólo asimila y se nutre después de la laboriosa operación de rumiar" (pág. 228); "Como el cuervo y la corneja, la lechuga es también pájaro de mal agüero" (pág. 248); "La observación diaria enseña que el gato gusta más del calor que del frío" (pág. 299); "El espíritu del bien y el del mal están en pugna hace ya largo rato" (pág. 313); "El dinero es caballero poderoso que todo lo alcanza y extiende su poder hasta quebrar las amistades en cuanto se lo solicita" (pág. 342); "Con el mal se tropieza en todas partes: mucha precaución se necesita para no perder el equilibrio" (pág. 350). He transcripto las más breves de estas perogrulladas, que cruzan la primera parte del libro de un extremo al otro, en número comparable con el de los puntos luminosos de la vía láctea.

La segunda parte del libro presenta el glosario gauchesco, limitado al material que ofrece el *Martín Fierro*, y reducido además a lo que el lexicógrafo ha querido entresacar. Con todo, contiene más de 300 vocablos, muchos de ellos de extensa lexicología.

El lexicógrafo cuida bastante el detalle externo, llamado a dar a su glosario el aspecto técnico: su notación es escrupulosamente la cabalística convencional. Pero, en cuanto a la tecnología, hay que reconocer su circunspección, porque respeta la inteligencia del lector lego, no intenta desconcertarla con la pirotecnia correspondiente: apenas una que otra vez en los primeros artículos nos habla de *deverbales*, *posverbales* y *pratómicas*, y a Dios gracias, del *proparoxítono* no se acuerda, aunque abusa en extremo del mal oliente *peyorativo*; y sólo en dos ocasiones escribe *morfema* (págs. 380 y 384). Esto último con poca suerte, porque, al aplicar ese término, le atribuye un significado que hará sonreír a Vendryes y reír a la Etimología; traspíe no menos cómico en un lexicógrafo es la confusión en que éste incurre al usar *grafía*, pocas veces en su exacto significado y muchas más con el sentido de "dicción".

Esto es todo lo que hay que decir del glosario en cuanto a sus exterioridades. Pero lo que importa no es el accidente sino la esencia de la obra; y me apresuro a declarar que, para lo que constituye la substancia y el modo de esta segunda parte del libro, para su fondo y forma, no tengo sino plácemes.

La definición reúne los tres requisitos de claridad, precisión y concisión que exige el canon tradicional; el campo lingüístico de información es vasto; la afirmación aparece documentada; y la inducción, cuando se ofrece, es discreta. Con esto no quiero decir que estoy conforme con todas las definiciones, evoluciones y etimologías; pero el desacuerdo no autoriza para descalificar la obra ajena cuando se trata de una materia como ésta, de tan insegura naturaleza, tan sujeta a variación por la contingencia del dato nuevo, o por la deferencia del punto de mira desde el cual se la examina. De modo que, a pesar de estas discrepancias, puedo resumir así las condiciones que revela el autor en esta segunda parte de su libro: suficiencia científica, destreza técnica, laboriosidad en la investigación, acierto en el discernimiento, sobriedad en la exposición, sencillez en el estilo; y esto es lo que satisface y place.

En cuanto al grado de desarrollo de cada artículo, se advierten preferencias y relegaciones, no todas justificadas; pero lo que predomina es el propósito de tratar a cada uno de ellos en la medida que imponen sus dificultades. Sin embargo, el artículo *gaucho* resulta insuficiente. No sé que haya en este caso particular, la glosa del *Martín Fierro*, una palabra más prominente. Me parece que se imponía la demostración de la cualidad de "tipo étnico" que el lexicógrafo asigna al gaucho en su definición, prefiriendo fundar la característica en esa cualidad y no en la condición social; habría sido conveniente declarar con franqueza el sentido de esa expresión equívoca, que puede inducir a que se incluya al criollo rústico, esto es, al gaucho, entre los mestizos, junto con el chino, el tape y el cholo, únicos híbridos indoeuropeos en nuestro territorio. Me parece también que habría sido conveniente encabezar las citas comprobatorias del uso de este vocablo (que, entre paréntesis, nunca fué gauchesco) con la primera que ofrece en el tiempo nuestra documentación histórica, y que es la de la crónica del tercer viaje de Azara en 1784. Me parece, en fin, que el examen crítico etimológico debió ser más amplio. Diez y nueve son las etimologías propuestas hasta hoy, y sólo cinco de ellas exa-

mina el lexicógrafo: las de Rodríguez, Daireaux, Lafone, Groussac (1900) y Lenz (1905); pásanse enteramente por alto las de Vidal, Martín de Moussy, Mantegazza, Maspero, Groussac (1893), Leguizamón, Oliveira, Felliza, Lenz (1895), Abeille, Llanos, Calandrelli, Rojas y Rossi. En cambio se cita una, atribuida a Monlau, que no ha existido nunca. Al tratar el vocablo *gaucho*, Monlau no tiene en cuenta sino el tecnicismo "en todas sus acepciones", como resulta del contexto, y hace suya la etimología conjetural que a ese tecnicismo asigna Diez, quien no dice en su diccionario sino esto: "Span. *gaucho*, schief, von *gauche*?" Ni Diez ni Monlau se ocuparon de *gaucho* como nombre de una especie humana. Otro error de hecho tengo que señalar en este artículo: la afirmación de que el vocablo castellano *chaucho* es "imaginario". Este vocablo está en el castellano colonial de Chile, y justamente con el sentido de "aventurero agreste"; lo consigna un romance popular incluido por Ramón A. Laval en su *Contribución al folklore de Carahue* (1916, I, 150), y reproducido también en el tomo VII de la *Biblioteca de escritores de Chile* con el título de *El valiente chaucho*. Al final de este examen crítico, el autor del glosario ofrece su solución propia del problema, fundada en las informaciones léxicas de Barbará; su etimología hace proceder *gaucho* de la fusión de dos palabras de "la lengua de los indios pamapas": *cauchú*, muchísimo, y *cachú*, camarada. Desluce a esta etimología la doble desventaja de tener por asiento un tremedal y de ser una transfiguración de la última de Lenz.

Hay en este glosario una nota muy simpática: el realce que el lexicógrafo da a las buscas léxicas en el castellano colonial que está haciendo actualmente el P. Grenón en los archivos de Córdoba; se reconoce así el valor de ese esfuerzo, y con ello se presta al benemérito investigador el debido estímulo.

Nuestra lexicografía gauchesca ha consistido hasta hoy en los mendrugos dispersos que contienen los vocabularios de Granada y de Bayo, y las morondangas de Garzón y de Segovia. Este glosario da por primera vez forma orgánica a los elementos privativos del gauchesco, presenta la dicción de ellos, establece su grafía, fija su significado, historia su evolución, indaga su derivación; y tales condiciones hacen de él una obra de utilidad indiscutible, que llegará a tener reconocida importancia cuando su autor se decida a ampliarla, para presentar el calepino erudito de la totalidad del gauchesco. — ARTURO COSTA ALVAREZ.

VICENTE ROSSI. — *Cosas de negros*.
Córdoba, 1926.

ESTE libro grandote investiga la genealogía del tango: música atropelladora y baile solemne cuyo origen deberíamos declarar divino o semidivino, causalizándolo en algún dios orillero, en algún dios de los Portones o los Corrales, en algún dios de los huecos, de las borracheras, de los comités, de las casas malas, en algún dios de chamberguito. Rossi lo hace derivar de los negros: dice que es la milonga montevideana, transformación de la famosa habanera, y que nos la trajeron completa del Uruguay, con *quite* y *quebradura*. Parece que toda la negrada de Palermo fué a recibirla y que primero la bailaron sin abrazarse, (eso se llamaba el *tango lubolo*) bailando cada bailarín con su sombra [otro negro raro en el piso! Después, las casas de bailes con organito y el Teatro Nacional fueron divulgándola. Surgió el tango, salió a compadrear por el mundo, triunfó

en millones de piernas y de caderas el año doce y aun está vivo, pese a los bandoneones que lo endeblescen y a la jerga italianada y cursilería de quienes lo versifican.

Claro que esa alegada montevidéanidad del tango indignará a muchos. A mí, no: Montevideo es una vereda de enfrente de Buenos Aires, es un lindísimo barrio que está un poco a trasmano, que se ha ido a veranear. ¿Que en la otra vereda lo bailaron primero al tango y no aquí? Es lo mismo. ¿Que los compadritos del Cordón los madrugaron a los de Balvanera Norte? Sería lamentable que a nuestro patriotismo argentino lo entristeciera esa antelación. Lo malo (o lo bueno) del caso es que don Vicente Rossi se emociona demasiado con su descubrimiento y se hace el charrúa y habla del pueblo uruguayo que pierde sus iniciativas históricas. Además, afirma que los conquistadores eran mulatos, que los indios pampas eran de civilización superior a la de ellos, que el gaucho es privativamente oriental y otras erratas insalvables. Quien mucho abarca, poco aprieta.

La errata sobre los gauchos es la mejor. Empieza diferenciando los conceptos *gaucho* y *paisano* (distinción que ya enunció Lisandro Segovia en su Diccionario de Argentinismos) y luego asevera: *La desviación de la palabra gaucho es argentina, y es clásica, porque al occidente rioplatense llegó la fama y el nombre antes que el sujeto, que procedió del oriente... Se desconocía al legendario cruzado épico, pero su obra estaba en todos los corazones nativos. ¿Quién era ese legendario cruzado épico, tan originario de la otra banda y tan instalado en los corazones? Era el montonero de la horda de facinerosos de Artigas, hecha de indiadas misioneras, de indiadas paraguayas, de desertores españoles, porteños, brasileros y portugueses, de la división entrerrriana del coronel José Antonio Berdún, de toda la morralla del litoral: hombre de muchas patrias, pero escasas veces uruguayo y nunca cruzado épico. No hablo con ligereza: ahí está el libro de Luis Melián Lafinur sobre Juan Carlos Gómez (Montevideo, 1915), cuyo capítulo diez y ocho desenreda las patrañas del artiguismo y documenta mi afirmación.*

¿Y lo demás de *Cosas de Negros*? Es de veras un libro entretenidísimo, no de los que haraganamente se dejan leer, sino de los que se *hacen* leer. Su prosa es de conversador criollo: vivaracha, rica en agachadas, movida. Hay una descripción del primer candombe, que cualquier poeta puede honradamente envidiarle. Además, cuenta cosas que son hermosas. Cuenta que allá por el noventa se hacían torneos internacionales de milonga en la Academia San Felipe, en Montevideo. La San Felipe era un galpón de madera, su alumbrado a querosene, su bochinche a fuerza de armonio, violines, arpa, flauta y flautín. Ahí acudían los orilleros de Buenos Aires a medirse con los montevidéanos. Yo me los imagino a esos mis compadritos porteños, adelantándose por el Bajo montevidéano, con un resabio de mareo en la palidez, pero muy orondos, tiesos y duros, con una facha de insolentado recelo, y hamacándose al caminar, como si ya estuvieran bailando... — JORGE LUIS BORGES.

PABLO ROJAS PAZ. — *La metáfora y el mundo*. — Buenos Aires, 1926.

LA metáfora da la forma definitiva a la percepción. Por eso cuando el artista construye su metáfora nos enseña a ver el mundo. La metáfora y el mundo son dos complejos separados que acaban por fundirse en una sola mirada. El hombre empieza percibiendo y termina creando. Comenzó siendo *naturaleza*, ahora posee el *espectáculo*, síntesis de todas sus energías, de toda su



PABLO ROJAS PAZ, por Francisco Pulomar

labor. Esta es la base del arte, del arte rudimentario, del arte culto. Baraja con presteza sus metáforas hasta que las quiebra. Entonces se aparta de lo sensible, se vuelve irreal de verdadera irrealidad. Porque todo arte es irreal pero finge una alegría que no tiene. Cuando fracasa su intento de maquillaje se estrella contra la percepción.

La metáfora es el principio creador del mundo. En tanto, imitamos. Es una acomodación visual, un foco construido por la relación de dos términos distintos. Cuando la relación es sutil nos alejamos por un instante de lo exterior. Sin embargo, el artista *no* se aparta de lo real.

Para Rojas Paz, la ciudad marca el límite del poder creativo. Allí se encierra un dinamismo desacostumbrado que puede abastecer de vitalidad al mundo durante milenios. Pero la ciudad es el primer paso a la irrealidad. Se acaba por olvidar la noche y el día, el cielo, y la curva, de una geometría ignorada, que traza el horizonte. La ciudad nos inyecta sentimientos y percepciones equivocadas, con mucho de llanto y de dolor humano, nos procura una voz de falsete y una cortesía de ropavejero.

Rojas Paz ama el mundo, ama la palabra. Tiene un trozo meridional dentro de sí. Gusta de la plática, del discurso, de la amistad. La palabra es símbolo de relación como también lo es de expresión, de arte.

Pero, por sobre todo, ama la música. Para él la música es una gran metáfora que gobierna al mundo.

Su libro se concibe en frases cortas cuidadas. Se unen al ritmo de un pensamiento fértil. Acaban por redondearse. Todo lo explica con sencillez, hasta un poco de modestia. Explica la intuición...

El arte rellena todos los huecos del espíritu, lo impregna de vida. Acabamos por olvidar los ojos para sumergirnos en la gravitación de las imágenes, rodando alrededor de un punto. Quieren comenzar su labor constructiva. El artista se absorbe, a veces, en la contemplación. Entonces, cuando todo se vuelve subjetivo piensa que el arte es superior a la vida. Colma el ideal platónico. Llega a las ideas puras que son, al fin, una metáfora. Y la metáfora es la senda del mundo. — ANIBAL SÁNCHEZ REULET.

ALFREDO COLMO. — *Política cultural en los países latinoamericanos*. — Edición de la revista "Nosotros". — Buenos Aires, 1926.

No nos detendríamos en este libro si no llevara el nombre prestigioso de su autor. Su interés estriba en esta circunstancia. El doctor Colmo ocupa en nuestro mundo académico una posición bien destacada. Las ideas que abrigue en materia tan grave por fuerza reclaman nuestra atención. Se trata de los problemas de la cultura.

El autor los aborda con una vehemencia apasionada. Tanto le interesa su tema que se olvida del lector. En un extenso soliloquio perora, polemiza, apostrofa; nos informa de su estado de ánimo, de su exaltación ideal, de sus amores y de sus odios. Muy interesante todo. Pero la "Política cultural" entretanto ha quedado para otra oportunidad.

El propósito que inspiró el libro, la apreciación objetiva de la cultura americana, solamente puede realizarla un espíritu sereno. Pese a la ilusión del autor, esta no es "una obra de análisis, de objetividad y de soluciones prácticas".

El análisis supone el desarrollo metódico del dato concreto. En todo el libro no se halla uno solo. El mismo autor lo advierte alguna vez: "Estoy discutiendo en general, por donde no tengo por qué detenerme en detalles y accidentes". Generaliza de veras. Nos habla de "nuestros países" sin nombrarlos jamás, sin delimitar la vaga expresión geográfica, ni distinguir diferencias regionales. Al fin, es cierto, recuerda que la República Argentina posee algunos rasgos propios; todo el "resto" parece ser una masa homogénea desde México al Uruguay y no sabemos si el Brasil entra o no en la cuenta. Se podría decir, a quien le venga bien el sayo que se lo ponga. Sin duda, pero llamarle a esto análisis es una hipérbole.

Así anda también la objetividad. Cuando, por ejemplo, se trata de las dictaduras que suelen surgir en los países hispanoamericanos, se les acuerda el beneficio de la explicación sociológica; son productos del medio. Esta ventaja no alcanza a quienes las combaten; éstos deben de haber caído de la luna. Es que el autor dispone de dos criterios igualmente objetivos, uno para los hechos que le son simpáticos y otro para los que no le agradan. Quede a salvo su sinceridad subjetiva, pero el contraste entre sus intemperancias y sus alardes de objetividad no carece de sabor cómico.

En cuanto a las "consecuencias prácticas" citaremos este pasaje: "Bien se me alcanza que en más de un supuesto se hallará hasta ingenua, no ya solamente equivocada alguna de mis soluciones". Pudo decir todas. Sus conclusiones por fuerza habían de ser ingenuas; la realidad siempre se le diluye en una abstracción; nunca encara un caso determinado o circunstancias concretas. No ama lo concreto.

Relata todos los vicios de la política criolla que nos sabemos de memoria y acaba por renegar de las instituciones democráticas. En esta actitud no está solo. Los males de la democracia se han descubierto casualmente entre nosotros desde que las masas se han emancipado de tutelas tradicionales. Los desalojados confunden su propio fracaso con el fracaso de la república. En estas minucias no se detiene el autor; no nos dice si la evolución histórica puede torcerse y en qué sentido se ha de encaminar. Pasa a criticar las tendencias que llama comunistas y en las cuales engloba cosas muy diversas, para condenarlas también por antidemocráticas. ¿Será individualista? De ninguna manera, porque los derechos individuales son una quimera. Muy de paso demuestra alguna inclinación al sindicalismo, sin decirnos si es viable y cómo se adaptaría a nuestro medio. Reclama ante todo gobiernos fuertes, no sabemos si del tipo de Leguía o de Juan Vicente Gómez, porque prescindir de detalles. ¿Espera la realización de sus ensueños de algún cuartelazo? No es probable porque repudia también al militarismo, si bien declara "que me siento incapaz de indicar los remedios inmediatos del mal". ¿Y entonces?

Su crítica acerca de todo lo existente no se concilia con su horror a todo cambio eficaz. Conviene en la necesidad de la renovación y la rechaza en cuanto asoma. "Acción" quiere ante todo; lo repite tres veces. Desde su balcón nos dice: Animémonos y vayan. No desciende hasta nosotros, cuantos en la calle nos afanamos en la prolija jornada. "Hay crisis de hombres", exclama. Es cierto; hombres faltan y no proclamas. Baje de sus alturas, doc-

tor Colmo, quítese los guantes, que en la fragua hay sitio todavía para un hombre. Luego hablará de soluciones prácticas, si no persiste en creer que la más práctica es quedarse en el balcón.

Este libro es un eco del Congreso de Lima: su objeto aparente es presentar reunidos los trabajos del autor. Más de la mitad del volumen empero lo ocupa una desproporcionada "Prelusión", a título de comentario y desarrollo, destinado a dar a los diversos asuntos su unidad orgánica. Este propósito se ha malogrado.

Del Congreso dice: "Sin juzgarle en su organización y funcionamiento, que presentaron fallas nada singulares, debidas sobre todo a lo poco firme o armónico de la situación interna del Perú, país encargado al efecto, cabe apuntar que entrañó sin limitación todos los defectos inherentes a Congresos así. Las representaciones propiamente científicas de cada país fueron pobres en calidad y cantidad. En consecuencia, las actividades se resentieron en igual sentido: resultaron un tanto unilaterales y hasta individuales. No he sabido de ninguna discusión elevada. Bien frecuentemente se ha llegado a lo canónico. Y así resultan las conclusiones votadas: muchas de ellas ingenuas; otras meramente teóricas y sin virtualidad; no contadas son mera repetición de otras anteriores; y son bien plurales las que se resuelven en una recomendación más o menos inconcreta de fines sin indicación de medios ni formas".

Después de tan acertado juicio sobre la farándula limeña la conclusión se imponía. De ninguna manera la que espera el lector. El autor se declara encantado: "No es dable derivar la consecuencia de que los susodichos congresos son inútiles." Y tras algunas razones convencionales: "Eso valdría para auspiciar, como auspicio, la celebración de los congresos".

Toda la "Prelusión" es una serie de incongruencias semejantes. El autor se complace en las afirmaciones más contradictorias; en su espíritu sin duda se han de conciliar en un solo concepto, pero esta síntesis no aparece en parte alguna. A pesar del estilo vivaz, de la suficiencia magistral, la exposición carece de claridad y precisión. A ciencia cierta no se llega a saber cuál es el pensamiento dominante. Esta no es una impresión personal. En el Congreso de Lima el doctor Colmo presentó un trabajo, sobre el cual recayó un voto obsecuente — que decía precisamente lo contrario de cuanto se proponía el autor. Le habían entendido — al revés. Mucho tememos que a todo lector le pase lo mismo.

"Nacionalización y culto de la cultura y del hombre", se intitula el capítulo esencial. Cultura y Hombre se convierten aquí en dos entidades místicas que es necesario alcanzar en un raptó intuitivo. El autor no se digna acudir en auxilio de nuestra deficiente comprensión. Y parece que lo hiciera adrede. Enredado en su propia declamación acaba por confesar: "No será esto claro o preciso para todos. Pero me interesa poco. El concepto hombre no se define propiamente, como no se define el concepto amor, ni el concepto acción, ni menos el concepto vida. Se lo siente, se lo ve, se lo adivina, se lo encuentra. Y lo que importa, no es delimitar un concepto sino encontrar una realidad immanente". ¡Adelante con los faroles! Y esto lo dice un jurisperito cuyo oficio es precisamente distinguir y definir.

No es más afortunada la Cultura que el Hombre. Es "el valor de los valores". "Es una suma o una resultante de manifestaciones espirituales". Hay que ver también cultura "en los talleres de ciencia aplicada, en las usinas y fábricas...", en la construcción de caminos y ferrocarriles, en la desecación de pantanos insalubres". Se aparta toda acepción restringida. Al fin

cultura es todo, inclusive las obras del autor. Su criterio es de tal amplitud que rehuye toda unilateralidad. Ciertamente, es tan amplio como vacío y trivial.

Si se exprime como una esponja la abultada amplificación el residuo es bien modesto. El ideal de la cultura que se nos ofrece es el ideal de la civilización yankee con su pragmatismo utilitario. Tan sencilla solución no necesitaba de tantos circunloquios. Cuando el autor dice ciencia entiende la técnica, cuando dice arte y literatura entiende superfluidades nocivas, cuando dice filosofía se refiere a una nebulosa pérdida en regiones metafísicas. Todo esto sin dejar de decir a vuelta de fojas naturalmente lo contrario. Lo volvemos a prevenir, para salvaguardar la lealtad de nuestras citas que fácilmente se desvirtúan con otra cita.

Al apasionado culto de la cultura se agrega un no menos apasionado odio al verbalismo. El vilipendio del verbalismo es un estribillo constante. Es de sentir que sea tan abstracto. A nuestro juicio, hubiera sido más conducente elegir, para ejemplo, a un verbalista conspicuo y haberlo exhibido con todos los cascabeles. Pero el autor ama lo abstracto.

Por eso el concepto le vuelve a resultar demasiado amplio. Verbalismo es el abuso de la frase hueca — verbalismo es también toda opinión de la cual discrepa el autor. Verbalismo es hablar de libertad y de justicia. Sin duda, con cuánta frecuencia los altos conceptos se invocan en vano. Otro tanto podría ocurrir con el concepto de la Cultura; no por eso dejaremos de ver en ella el objeto de nuestros anhelos. ¿Acaso un argentino puede concebir una cultura sin justicia y libertad?

Se nos dirá, eso se sobreentiende. Pues también se sobreentiende que hemos de aspirar a la cultura. No necesitamos profetas para anunciarnos esta simpleza. En nuestro ambiente y sobre este punto, nadie discrepa. Discutimos sobre el contenido de la cultura, sobre su orientación, sobre la manera más eficaz de realizarla, sobre la capacidad de los llamados a dirigirla y difundirla.

El autor prefiere teorizar sobre el verbalismo de los otros. No obstante — o por eso mismo — nos obsequia con un surtido de floripondios. Entre los muchos tomamos el más opulento, para muestra y para aclarar, por fin, este oscuro problema de la cultura:

"Tales son los lineamientos esenciales de la positiva política de gobierno efectivamente social que a mi juicio cuadra en nuestros países: una política de eminente cultura, que es el valor de todos los valores porque es la cano-nización de lo más grande del espíritu humano. En tal virtud será posible por la difusión de la escuela a todos los ámbitos, y la consiguiente educación del cuerpo, de la voluntad y el carácter y de la inteligencia preponderantemente inclinada a cosas técnicas y de acción proficua, y mediante una obra higiénica y médica que prevenga o reprima en la raza cualquier factor de caducidad o degeneración, sobre la base previa de una tarea de nacionalización unificadora por virtud de caminos y vías de comunicación y el resto; así cabrá levantar a las masas al nivel que legítimamente les corresponde y preparar la eclosión de legiones de hombres que en ellas tienen su fuente más amplia y habrán de constituir los exponentes y propulsores superiores de un medio en que la paz, el trabajo, la ciencia, el arte, la filosofía y todo cuanto dice de valor social, están proclamando la vida plenamente autónoma en una amplia eficiencia del espíritu, porque éste habrá de estar en comunión serena y fecunda con las actividades que crean y labran el bien y la misma grandeza. "Hoc opus, hic labor est", puedo afirmar con sincera convicción".

No está mal esto para un enemigo personal del ditirambo.

Y es acá, en esta tierra, en la patria de Sarmiento, donde se nos brinda este farrago de lugares comunes como la solución de nuestros múltiples problemas culturales. "Educar al soberano", dijo el otro con vigorosa concisión. Lo dijo en su hora y en su oportunidad y puso manos a la obra. Hoy, nadie ignora estas nociones elementales; ni el normalista que enriquece con un tratado más nuestra copiosa literatura pedagógica, ni el periodista de provincia que brega en el terruño por sus cabales. Hasta nuestros diputados han oído hablar de cultura. También saben de ella "en nuestros países", desde Chile donde escribió Letellier hasta México, donde Vasconcelos hizo una obra no meramente libresca. ¿Era necesario dirigirse a la intelectualidad del país para comunicarle tan portentosa nueva? ¡Y con qué énfasis!

Una aversión tan intensa como al verbalismo se profesa en este libro al humanismo. El humanismo pervierte a todos los pueblos latino-americanos. "Cuando, pues, nuestros regímenes educacionales — primarios, secundarios y universitarios — se resuelven en cosa preponderantemente humanista y clásica, según ocurre, es porque en ellas se mira bien equivocadamente lo que es humanismo y clasicismo y lo que requieren nuestros educandos y nuestros países".

Después de leer esto y lo que sigue, hemos acudido a una Guía para cerciorarnos si el autor vive en nuestra buena ciudad de Buenos Aires o en algún limbo. ¿Dónde, diablos, ha alcanzado a divisar este exceso humanístico, después que tres generaciones se han empleado en extirpar de la enseñanza todo resabio clásico, cuando apenas quedan uno o dos rincones donde todavía se estudian las fuentes de nuestra cultura greco-latina? No se alega ningún caso; el autor no ama lo concreto. ¿Supone que en la Facultad de Agronomía usan como texto las Geórgicas de Virgilio, que en la Escuela de Medicina recetan en latín, que en la casa gótica queda un solo profesor capaz de leer las Pandectas en el original? ¿Ha oído decir que en los programas enciclopédicos de los Colegios Nacionales todavía impera Nebrija? ¿O que nuestras abnegadas normalistas lleven a la Escuela elemental un bagaje agobiador de erudición clásica? ¿Piensa asociarse al compañero Dickman para pedir la supresión de la Facultad de Filosofía y Letras, último refugio de las disciplinas desintelectadas? Ojalá la ira del autor estuviera fundada en algo serio; precisamente lo que urge es acabar en nuestra enseñanza con el torpe utilitarismo que la deprime.

Falta lo más chusco: Este libro antihumanista está mechado de un extremo al otro de citas latinas; podría dar envidia al más popular de nuestros latinistas.

La arremetida contra el no-existente humanismo se complementa con otra no menos violenta contra el exceso de estudios históricos y más despectiva contra nuestro incipiente movimiento literario y artístico. Bello concepto de la cultura, íbamos a decir, cuando se nos ocurrió que en otro pasaje habría de decirse naturalmente lo contrario. En efecto, lo buscamos y lo hallamos; dice así: "Es el culto que tanto compensa en la adversidad de los azares políticos o profesionales, por lo mismo que nada ni nadie podrá quitarnos lo que es exclusivamente nuestro, sin arrebatarnos la personalidad, porque constituye el fondo y la esencia de nuestro ser y sólo puede aniquilarse con éste".

Abandonamos al lector la ardua tarea de atar cabos.

El autor se cura en salud y anticipa sus quejas sobre la posible crítica. La obra de mérito, a su juicio, se acoge o con el silencio malicioso o con la diatriba. La simu'ada indiferencia no es tan grave; siempre es preferible al

elogio convencional o al reportaje insípido. Por diatriba entendemos el ataque que afecta a la personalidad moral. No tiene por qué temerla el doctor Colmo; su integridad y la honestidad de sus propósitos no pueden discutirse.

Pero por lo mismo no debiera haber dado el ejemplo de la diatriba, y lo que es peor, de la diatriba pusilánime que se insinúa en términos generales, que se expande y salpica como un chorro de lodo. Es nuestro legítimo derecho disentir con opiniones y actitudes extrañas; el adversario es siempre inepto, pero no cuadra atribuirle motivos ruines cuando no se tiene el arrojo de señalarlo. Doblemos la hoja ingrata; quizás se trate de un lapsus impulsivo. O de la ponderada objetividad.

En general la crítica entre nosotros es benévola, como ocurre también en el caso actual. Pero hay autores difíciles de satisfacer. El nuestro no oculta el tamaño de su esperanza. A pesar de ser enemigo del autobombo — nos previene — trascribe una de aquellas típicas epístolas de Max Nordau, hartamente conocidas. Con motivo de otra obra anterior del doctor Colmo, le escribe: "...su libro es una obra monumental y representa un esfuerzo de una grandeza y un alcance excepcionales. Si los dirigentes o intelectuales de la América Latina le escuchan y toman a pecho sus críticas y consejos, según su mérito, usted habrá sido el mayor benefactor de ese continente y tendrá derecho a más estatuas que los San Martín, Sarmiento, Rivadavia, Bolívar y otros personajes celebrados en la historia latino-americana".

El avisado publicista que fué Max Nordeau editó toda una obra en dos volúmenes para denigrar a Ibsen, Wagner, Nietzsche y la generación finisecular; luego descubrió "en nuestros países" una hornada de genios. No sospechábamos hallar entre los favorecidos al doctor Colmo y mucho menos que se jactara de ello con tan persistente candor. No; decididamente; nos falta suficiente descaro para inferirle agravio semejante.

Hacemos pleno honor a la intención que dictó el libro y sentimos haber debido limitarnos a su crítica formal. Su fondo, si es que lo tiene, se nos escapa; tal vez por no estar habituados a la lectura de divagaciones trascendentales. Suspendemos el juicio; posiblemente las ideas del autor no diverjan tanto de las nuestras. Pero aunque mediara realmente una distancia mayor, siempre hallarían el homenaje de nuestro respeto, si fueran expuestas en un orden accesible y con alguna trabazón lógica. — A. K.

RICARDO GÜIRALDES. — *Don Segundo Sombra*. — Editorial "Proa". — Buenos Aires, 1926.

LA obra de Ricardo Güiraldes se incorpora en buena hora a la literatura nacional. El epíteto no tiene un sentido lato; no es nacional cuanto se publica en el país. Tarda nuestra emancipación espiritual. Excesiva es aún la docilidad con que obedecemos al imperio de impulsos extraños. Jamás nos atrevemos a plantear un problema político, ideológico o estético en términos netamente argentinos. Siempre empezamos por averiguar lo que han hecho, lo que han pensado otros.

Pertenece, fuera de duda, a un orbe cultural del cual nadie ha de pretender desligarnos. Nunca podríamos distanciarnos de núcleos con los cuales nos vincula una estrecha afinidad racial o intelectual. Sin trabas históricas, sin prejuicios étnicos, hemos abierto nuestro país y nuestro espíritu a las sugerencias

RICARDO GÚIRALDES, por *Francisco Palomar*

de la cultura universal. Nos caracteriza como argentinos esta visión amplia no exenta de amable ironía. Renovación, renovación sin cesar, es el anhelo íntimo de nuestro pueblo. Como en una fragua, de etapa en etapa, forjamos de nuevo el cuño nacional. Así hemos logrado transformar la rancia colonia española en este ámbito libre donde repercuten todos los problemas humanos.

Sin amenguar esta capacidad asimiladora, abrigamos la esperanza de agregarle una equivalente capacidad creadora. No nos hemos de aislar, pero tampoco nos queremos anular. A nuestros hombres de letras les corresponde darnos la obra propia. No con programas deliberados o con arreglo a moldes apriorísticos. Es menester que brote espontánea, engendrada y concebida en el espasmo del alma nativa. Así nacerá la literatura nacional; lo demás es literatura simplemente. Vengan luego los críticos a la zaga y construyan la teoría inevitable.

Para calificar una obra de nacional, naturalmente, no basta el tema campero o una semblanza del ambiente provinciano. Tan socorrido recurso no alcanza a darle carácter. Esto puede ser tan postizo como cualquier otro remedo. No es el asunto lo decisivo sino la personalidad del escritor. También al poncho hay que saber llevarlo con garbo para no enredarse en los flecos. Pero no nos ensañemos con los chambones; lamentemos el esfuerzo malogrado; al fin de cuentas contribuye a la gestación de tiempos nuevos.

A nuestra vera hierve la vida múltiple y contradictoria de la urbe cosmopolita, de la gran capital del Sud, teatro obligado de nuestra futura novela y de nuestro drama. El arte nacional sujirá del paradójico entrevero y sabrá imprimirle — esta es su alta misión — la unidad del sentimiento colectivo. Entre tanto es explicable que los primeros ensayos se apoyen con preferencia en las modalidades más típicas, más específicas, de la vida nacional. Este contacto repetido con la madre tierra es necesario si hemos de vigorizar la conciencia de nuestra entidad autónoma. Antes de aventurar la empresa final, por fuerza, hemos de acudir a los motivos populares. Por ahora ellos han inspirado la obra más original de nuestro incipiente arte, desde el poema de José Hernández hasta los cuadros de Pedro Figari. Otro tanto ocurre en el caso actual.

El sentir íntimo del gaucho porteño no es de óldas que lo conoce Güiraldes. Con penetrante intuición ha escarbado el secreto de esa mentalidad esquiva hasta acertar con su expresión adecuada. La narración asume la forma difícil del autorelato que el protagonista desenvuelve con épica calma; no lo perturba con floreos sentimentales ni lo interrumpe con salidas de tono. No se mejora ni se achica. Refiere lo suyo y calla la parte del lector; así las entrelíneas no quedan huecas. El interés se mantiene sin emplear el recurso novelesco o pintresco; el episodio erótico apenas asoma como un incidente; los hechos son normales dentro del medio; el drama se desarrolla, intenso y contenido, en la entraña del paisano.

Un afán simbólico mueve la obra. El espíritu mismo de la pampa se encarna adusto y sereno, ejerce su grave embeleso y se pierde en las lejanías del horizonte, después que el gaucho y el cajetilla se han estrechado las manos. Pero la intención implícita no se ostenta. Los personajes no son símbolos ni fantasmas abstractos. Son hombres indenticados con la rústica realidad y llevan bien puestos los arcos varoniles. Apechugan con la faena que les toca sin ser santos ni perversos. El autor los diversifica con rasgos personales y los hace concordar en la tácita comunión de la estirpe. ¡Y cómo nos ganan el lado de las casas estos hijos del país de parco hablar, que, sin efusión aparente, se adivinan entre sí, con sorna la cazan al vuelo y ante la suerte, buena o mala, no tienen una mueca!

La prosa de Güiraldes, como un apero bien ceñido, se ajusta sin arrugas. Los camperos hablan su idioma — el genuino, no el convencional — sin melindrea, pero también sin guarangada. Es lástima que a autor tan ladino se le escape de vez en cuando un término pueblero. Son minucias. No hemos de pelear por la mucanga. Este es un libro hermoso. — A. K.

LA POESÍA ARGENTINA.

EL mapa político de la poesía argentina contemporánea que acompañó a mi reseña abre la antología de Julio Noé ha suscitado, en la charla literaria, todas las dificultades de interpretación que prevé y no pude evitar. De tales dificultades, unas podían salvarse leyendo la reseña y no ojeando solamente el mapa; otras, habían exigido, tal vez, explicaciones adicionales y aún entonces habrían resultado inútiles. Diré aquí, sin embargo: debió adivinarse fácilmente (la reseña lo daba a entender) que las situaciones de los poetas no habían de interpretarse como filiaciones, a pesar de las líneas descendentes; "mapa político" no es lo mismo que árbol genealógico. No creo, por ejemplo, que Fernández Moreno proceda de Lugones; sí creo que se aprovecha del plano expresivo en que sitúa Lugones a la poesía argentina. En comparación "siglo XX" diré que, suponiendo que los románticos andaban "en corcel", Darío nos acostumbró a andar en coche. Con Lugones adoptamos el automóvil; pero el automóvil de Banchs o el de Martínez Estrada no son de la misma marca. Güiraldes es el primer aficionado al aeroplano. Ahora están en boga marcas diversas de aeroplano. Se me asegura que el Vizconde de Lázcano Tegui es buen volante, quizás con aspiraciones de aviador. Si es así, será éste el único error de hecho de que hasta ahora me pueda convencer, pues lo poco suyo que conozco me lo hizo concebir como amante de las carrozas de Darío. Las fechas asignadas a cada poeta (publicación del primer libro) produjeron una que otra confusión, porque a veces la primera obra no está todavía dentro de la tendencia que luego adopta el poeta; pero toda fecha es arbitraria y queda para el buen entendedor. — P.-H. U.



COMENTARIOS

LA VEJEZ DEL ESPÍRITU

De una carta al autor de la nota sobre «La llama inmortal» de Wells, publicada en el número 8 de «Valoraciones».

MUY grato me ha sido cumplir con su obra el deber que contraemos con un escritor de su calidad, que nos entrega los tesoros de su espíritu, máxime cuando, como Vd., sabe entregarlos con elegancia y discreción. Me refiero a la meditación. En tal caso, esta no consiste sólo en penetrar en ajenos pensamientos, sino en hacer que germine en nuestros espíritus la noble simiente que el escritor nos confía, para que el pequeño grano se convierta en el árbol en que anidan las aves del cielo, como en los Evangelios. He aquí una de las glosas que han nacido de tales meditaciones.

La vejez del espíritu. — Son los conceptos los órganos receptores de la diversidad corporal o incorporeal, temporal o espacial que constituye el mundo interior y el mundo exterior. Si nuestro aparato conceptual es complejo, nuestros mundos, psíquico y físico ostentarán una rica gama de matices, y si aquél es pobre, simple, estos se aproximarán a la uniformidad, a la monotonía. Al que es inexperto en cosas rurales le parecerán idénticas casi todas las mulas de una tropa. En cambio, el hombre de campo experimentado posee un léxico adecuado para distinguir cada una de aquellas, sabe individualizarlas a todas, ve la diversidad donde el primero no ve sino la uniformidad. Seguramente había en el *Beagle*, en el que Darwin hacía su viaje inmortal, marinos cuyo aparato visual era mejor que el de aquél. Sin embargo ¡qué pobre el mundo que estos veían en relación con la maravillosa

naturaleza que desplegaba sus tesoros ante el joven y genial observador de cosas exteriores! Bergson es el genio de mundos invisibles, de mundos exasperantemente proteicos, donde todo huye de forma en forma, de color en color, en vertiginoso devenir, en que nada permanece o se repite, del que "todo momento es un momento original de una historia original". En su mundo hay existencias cuya vida es un relámpago, cosas que se insinúan y no llegan a ser, cosas cuya presencia no nos atrevemos ni a afirmar ni a negar, mundos que no se puede expresar sino con palabras absurdamente unidas, con paradojas desconcertantes. Bergson ha comprendido en forma admirable que lo que nos impide ver la interioridad es el empleo en ella de conceptos hechos para la observación exterior. Por eso él ha creado conceptos nuevos, expresiones nuevas, adecuados para lo que fluye, para lo moviente, para lo que deviene, recurriendo para suplir deficiencias del lenguaje a imágenes, metáforas, comparaciones, como podría hacerlo el que ve, con un ciego, para procurar sugerirle el mundo de los colores y las formas visuales. Si Bergson no hubiera sido un artista, su empresa hubiese fracasado sin duda. ¡Qué distancia entre el mundo interior del filósofo francés y los mundos carentes de matices del común de los hombres, y aun de algunos que pasan por psicólogos, por hábiles observadores de cosas interiores!... Sin embargo, el precepto de Sócrates ha sido un imperativo que ha venido transformando la civilización occidental. Por eso hay libros llenos de vida interior, que Grecia jamás hubiera podido escribir. La gran diferencia que, bajo este punto de vista, existe entre los poemas de Homero y el Ramayana, es la ausencia en aquellos de la santidad con su vida interior. El héroe del poema de la India, en cambio, tiene al alcance de su mano tesoros de exterioridad, y, sin embargo, huye de ellos hacia la soledad de la selva, para poder vivir su drama interior.

Lo nuevo llama de continuo a nuestras puertas. Si lo queremos percibir, de continuo también debemos crear y transformar conceptos, labor esta que se materializa, puede decirse, en palabras nuevas, en nuevos significados de palabras conocidas, en expresiones nuevas, en esa obra del arte, porque esta es una obra del arte, afamosa y complicada, que de continuo se realiza en libros, revistas, diarios y conversaciones.

Y lo que digo de lo nuevo se puede afirmar, por igual razón, de lo viejo, de aquello que poseyó un sistema de conceptos muy distinto del nuestro. De ahí la enorme dificultad para "comprender" un pasado remoto. Será vano todo lo que hagamos para poseer su secreto si no nos apoderamos de su organismo conceptual.

Un imperativo esencial del hombre, pues, nos ordena ser artistas, creadores de expresiones, de conceptos, de significados. Si no lo obedecemos, tendremos indefectiblemente nuestro castigo, viviremos en un mundo pequeño, incoloro, insípido, donde el hastío nos espera. Si lo hemos obedecido pero dejamos de obedecerlo un día, desde ese instante comenzará la vejez de nuestro espíritu. En adelante no percibiremos sino lo que hemos percibido ya alguna vez. Lo nuevo no existirá para nosotros, lo veremos con la fisonomía de lo conocido. No percibiremos ya los "signos de los tiempos", el sutil matiz con que alborea una modalidad colectiva. Viviremos en un pasado cada vez más remoto. Concluirémos por movernos entre sombras de lo que fué, como Ulises a orillas del Aqueronte.

Si somos escritores triunfaremos quizás todavía, pero nuestros triunfos serán victorias póstumas como la del Cid Campeador contra el rey Búcar. Y todo esto podrá ocurrir por nuestra culpa, por habernos dejado subyugar por la vida material, por no haber salvado nuestra vida interior de las garras de la exterioridad en que caemos por no saber rechazar esos "mil pequeños presentes de la vida" de que nos habla el amigo Romero. La inmanencia de la pena, que dice él. — ALBERTO ROUGÉS.

FIGARI PINTOR

Discurso leído en la inauguración de la exposición de Pedro Figari organizada por el Ateneo Estudiantil de La Plata.

"Atención pido al silencio
y silencio a la atención"

Sean estos versos del *Martín Fierro* el poncho que me cobije en esta cantienda y sea el viejo gaucho mi numen tutelar ahora que debo decir unas palabras de algo que es tan nuestro como un galope del pampero o una sangre de ceibo.

Al ser contemplador de los cuadros de Figari experimento una doble y extraña satisfacción, acaso inculta, pero muy veraz: la de no ser pintor ni crítico de arte. Y con el viejo Fierro:

"Veré si a explicarme acierto
entre gente tan bizarra..."

Ante las telas de este artista mi corazón siente esa alegría retozona de niño que ha ido al campo con ropa vieja y puede correr a sus anchas, saltar alambrados, caerse sin temor a manchar o romper su traje nuevo. Los alam-

bres de púa de los prejuicios pictóricos, — que achicarían la sinceridad a uno de aquellos que ahora me congratulo en no ser, — no intimidan ni traban mi emoción, que se ensancha en mi pecho como en la Pampa se hace grande el pampero. Gusto los cuadros de Figari con la misma intensidad primitiva que el niño de mi comparanza goza de la libertad del campo porque su corazón late dentro del traje viejo que no le priva de gustar su gusto. Acaso mi traje de ahora sea la ignorancia. ¡Pero lindo es ser ignorante cuando se experimenta tan grande placer estético!

Mis ojos se han convertido en bazar de colores y mi espíritu ha gozado glotonamente la delicia de saborear una cosa nueva, algo que nunca se le había brindado hasta ahora. La emoción de lo criollo, esa misma emoción que nos produjo el primer mate, fuerte y sabroso como un beso de novia.

Mis ojos, ávidos de vida nueva, han gustado la inmensidad nostálgica de la Pampa guiados por el pincel de Figari que abría ante ellos, en el rectángulo de un marco aislador, una perspectiva de inquietudes nuevas. La perspectiva de la Pampa nuestra, esa Pampa "sufrida y macha" que Borges ha visto con la eternidad de sus anteojos infinitos de poeta verdadero.

Figari me ha hecho sentir la Patria con más intensidad que todos mis profesores de historia. Nunca he comprendido mejor el sabor de lo nuestro, de lo criollo, que ante los cartones de este pintor. Sin querer he gustado toda nuestra epopeya nacional, cosa jamás lograda por diez clases de historia argentina dichas en el tono cansino de quien repite por centésima vez un incidente callejero, tono similar al trote de los matungos de los gringos que vienen a "hacernos la América".

Si esta fué mi Patria, me he dicho, qué lindo sería haber vivido entonces para escribir hoy una historia que no fuera tan tonta como las que nos enseñan en la escuela desde primer grado y seguiremos escuchando hasta que nos vayamos al otro barrio. ¡Pobre Patria! ¿qué le hiciste a esos señores que escriben historias para que te pinten tan tonta si fuiste tan linda? ¡Qué bien ha hecho Figari en decirnos la verdad! Y sobre todo hoy cuando la mayoría de nuestros pintores nos han infectado de extranjerismo más o menos bueno nuestra tierra. ¡Qué satisfacción encontrar un artista que sepa ver lo de casa con ojos de verdadero criollo! De criollo inteligente que, entre mate y mate, cebado por una mano fina que huele a Coty, nos cuenta en su lenguaje de colores, socarronamente, con un humorismo fino y penetrante, con una simplicidad de niño talentoso, cómo fueron los abuelos de la Patria, cómo se emperifollaban las matronas criollas, o nos describe con una vivacidad de fino observador las eternas tribulaciones, de un federal o un unitario ante la tiranía, no por cierto de mi tocayo el gran Juan Manuel, sino del otro tiranón más grande aún, aquel que nos lleva sin quererlo a hacer el papel de enamorados más o menos tontos.

Gracias a Figari nuestros gauchos ya no serán confundidos con cualquier Ton Mix del Far West o bicho por el estilo, como para nuestra alegría lo escribiera André Salmón. Gracias a él podemos llevar a París algo nuevo, algo que ellos no podrían hacer, algo que no pertenece a ningún ísmo pero que lo es todo porque es Arte verdadero.

El paisaje rioplatense, este paisaje que se nos mete por los ojos con su dramaticidad de llanura abierta, se ha ennoblecido como se ennoblecía toda realidad cuando quien la contempla es un artista nato, que ve en ella lo eterno y primordial.

Figari pinta porque acaso le resulta la manera más fácil de reconstruir un pasado que él ha sentido, y al hacerlo no ve su pincel ni le preocupa la

técnica, es decir, lo externo y mecánico de su arte acaso descuidado, sino que, embebido en la reconstrucción emocional de su recuerdo, va grabándolo en el cartón de la manera más simple y personal que podía hacerlo, como personal y suya es su memoria. Y así, este hombre que quizá nunca se interesó en lo material de su arte, ha llegado a ser un pintor admirable que siente más que dibuja su cuadro dándole una vida impercedera y propia. Yo diría, si no fuera tan cursi, que es un poeta lírico que nos pinta sus versos, o, para estar más al día, que es un gran sentidor de la vida. Esa vida de sus telas emocionadora como la simplicidad de una vidalita criolla, entonada por una china de labios sangrados en canción.

En esa imprecisión que se observa en los cuadros de Figari es acaso donde se halla su mayor realidad y precisión, aunque esto parezca paradójico. Hay entre el cuadro y el espectador una vaga atmósfera — similar a la de la canícula, — quizá la misma a través de la cual el pintor vió la realidad en su memoria. (Aún en los paisajes. Figari no ve. Figari recuerda). Una realidad que su memoria de hombre sensitivo reconstruye con una dramaticidad particular. En esa imprecisión de sus manchas radica a mi ver la sinceridad de Figari. Pintadas con datos que le brinda el recuerdo, no puede, sin faltar a su veracidad, reproducir sus escenas sino de la manera como las ofrece su memoria, con los detalles borrosos y esenciales, para dar la sensación de una realidad, no la realidad física, fría y fotográfica de los malos pintores, sino aquella reconstruida por su espíritu con datos de tiempo antiguo. Aquí se aquece la originalidad de nuestro pintor que, con todas sus limitaciones, es tan él y tan interesante.

Figari tiene una sinceridad de niño desconocedor de todo el mecanismo de las conveniencias sociales que tanto suelen limitar la acción individual, y acaso por eso se nos entrega así, tan descuidado y campechano, pero con tanta emoción, que es lo interesante para el arte. Y después no olvidemos que la pintura para Figari no es un fin sino un medio de expresar el lirismo de su recuerdo. Su recuerdo, nacido en él con la intensidad que un ceibo florece por centésima vez su primavera poniendo en ella aquel mismo entusiasmo y vigor con que se entregó en su primer corola de sangre en un alba de luz.

Se ha dicho que nunca queda claro el genio de un artista si al ensayar su descripción no se hace destacar la silueta de sus virtudes sobre el fondo de sus limitaciones.

Yo no soy crítico de arte para hacer el balance total de lo bueno y lo malo que pueda haber en Figari y dar así, con ello, la nitidez de su talento, para mí, grande. Por otra parte mi entusiasmo y mi sensibilidad, me privan de ser imparcial, como dicen debe serlo un crítico de arte. Tengo, si se quiere, la valentía de no ser imparcial ante las cosas que emocionan mi corazón. Y mi viscera, cordial galopa ante las telas de Figari con la entusiasta alegría de un flete criollo en día de fiesta patria y yo lo dejó correr por temor a una rodada que podría resultar perjudicial para mi emoción, tesoro que solamente son capaces de brindarnos los grandes artistas.

Así lo siento a Figari y lo demás no me interesa. — JUAN MANUEL VILLAREAL.

UN CONFLICTO UNIVERSITARIO EN 1871

DE los muy interesantes *Recuerdos de la vida universitaria*, que acaba de publicar Belisario J. Montero, transcribimos un episodio. La exquisita espiritualidad del autor al evocar reminiscencias personales traza, a la vez, un expresivo cuadro de la incipiente cultura de antaño. Bondadoso, como cuadra a la serena contemplación retrospectiva; veraz, como cuadra a quien no se ha estabilizado en ningún momento transitorio.

En los dominios de la Universidad, ante todo impulso innovador, solemos encontrarnos con la falsa idealización del pasado, algunas veces por gentes que olvidan sus propias mocedades. Conviene recordar de vez en cuando, sin denigrarla, la estrechez lugareña de nuestros comienzos. Persistiría si, por suerte, el plante de la rebeldía juvenil no se opusiera de tiempo en tiempo a la barroqueña suficiencia de la cátedra. Es así como hemos hecho camino. La leyenda de la paz octaviana es una invención de cuantos tiemblan ante la menor perturbación de la "paz de los claustros", solemne eufemismo para designar la rutina y el atraso. En realidad la historia de la Universidad es la historia de los conflictos entre las generaciones sucesivas. Belisario Montero nos refiere los hechos ocurridos en la Facultad de Derecho en 1871. Es el principio de una larga serie de entredichos semejantes. Eso ha ocurrido ayer y volverá a ocurrir mañana. La especie académica no se extingue; esperamos que tampoco se extinguirá la protesta de la juventud universitaria. Hasta tanto que la Universidad deje de estar a la zaga y participe del ritmo de la vida nacional.

"Por esos tiempos ocurrió el suceso que más ha conmovido a la Universidad en todos los años de su existencia, y la primera tentativa por parte de los estudiantes para hacer valer derechos no precisados hasta entonces, pero en realidad existentes.

El 12 de diciembre de 1871 se quitó la vida el joven Roberto Sánchez, estudiante de segundo año de jurisprudencia. A las dos de la tarde daba examen, y sabiendo a los pocos momentos que la mesa examinadora lo había reprobado, se retiró a su casa (calle de Belgrano, al lado de la iglesia de Monserrat), se encerró en su cuarto y escribió varias cartas. Oyóse una detonación y luego un grito desesperado. Las personas de la casa corrieron a la habitación y le encontraron en el suelo con el cráneo destrozado.

Roberto Sánchez, acababa de cumplir veinte años. En una carta encontrada sobre el escritorio, dirigida a su hermano, decía: "Desde que comencé a estudiar, puse mi vida en un hilo; hoy ese hilo se ha cortado y he puesto mi mano donde nunca hubiera querido ponerla". En otra, dirigida a su anciana madre, decía: "Madre mía: antes de morir, rómpole la cuerda al reloj

que al separarme de ti me regalaste, para que en todo tiempo marque la hora infausta de mi infortunio". El día anterior había confiado a uno de sus discípulas: "Yo tiemblo cuando doy examen, porque un signo de reprobación sería mi muerte".

Roberto Sánchez, empleado en la secretaría de gobierno, era un joven de talento, sensato, discreto y buen estudiante. Su reprobación fué una injusticia que causó sorpresa entre los compañeros. Pertenecía a una familia respetable de San Juan, y era miembro muy apreciado de nuestra sociedad. "Estímulo literario". Esta muerte provocó un rápido y vehemente movimiento de protesta por parte de los estudiantes, contra los catedráticos que habían formado la mesa examinadora, que eran los doctores Aurelio Prado y Rojas, Ezequiel Pereyra, y Miguel Esteves Saguí. El entierro, al que concurrieron más de dos mil estudiantes, fué una manifestación del dolor de aquellos compañeros que consideraban a Sánchez como a un hermano por sus condiciones de ánimo y de corazón. A los universitarios se unió gran parte de nuestra sociedad. La muchedumbre que acompañó el cadáver a la Recoleta no ocultaba sus lágrimas. Fué un espectáculo inolvidable.

Al regresar, los estudiantes protestamos violentamente contra los catedráticos que reprobaban a Sánchez. Reunidos en el patio de la Universidad, en los corredores y claustros, y formando grupos en la calle de Perú y Potosí, manifestamos nuestra cólera pronunciando discursos, protestas, arengas, apostrofaando a los profesores, escarneciéndolos en actitudes hostiles. Recuerdo entre otras, a nuestro frente, la figura gallarda de Estanislao Zeballos, su voz poderosa, su ademán enérgico, el fuego de sus ojos traduciendo nuestra indignación. Ocurrimos a la Casa de gobierno pidiendo la destitución de los profesores. Publicamos un manifiesto exigiendo la reforma del régimen universitario en materia de exámenes. "Pende de las mesas examinadoras, decíamos, nuestro honor y reputación de buenos estudiantes, y queremos garantizarlas de toda imparcialidad en la clasificación de los exámenes. En la actualidad, esa imparcialidad no existe. Los catedráticos se presentan el día del examen con las simpatías y antipatías contraídas en la enseñanza diaria, con las recomendaciones de los poderosos, o de personas que les son afectas, y digámoslo de una vez, influenciados por el dinero. Hay excepciones a este último grave cargo, pero el mal debe ser cortado de raíz. La mayor parte de los catedráticos dan lecciones particulares en sus casas habitaciones, lecciones pagadas a precio de oro, a las que asisten los discípulos de la Universidad que quieren propiciarse la buena voluntad del catedrático para el examen próximo. Estamos seguros que algunos de los causantes de estas injusticias no pisarán ya los umbrales de la Universidad. La lección recibida ha sido tremenda, pero esto no es más que un triunfo transitorio".

El gobierno quedó colocado en una situación difícil. Por una parte veía las exigencias de la juventud, por otra escuchaba la protesta de los catedráticos, que sostenían, que pasado el momento de crisis, sería perjudicial y hasta cobarde el no protegerlos contra los estudiantes. El gobernador nos hubiera contestado, probablemente, separando de su puesto al doctor Prado, pero no quería dejar establecido el precedente de que los estudiantes podían hacer destituir a sus examinadores cuando éstos los reprobaban. No convenía dejar en pie tal doctrina, pero al mismo tiempo deseaba satisfacerlos. Resolvió no aceptar la renuncia del doctor Prado, para salvar aparentemente la dignidad e independencia del consejo examinador, pero estableciendo, al mismo tiempo, que ninguno de los tres catedráticos que habían reprobado a Sánchez, formara parte de las mesas examinadoras. En el decreto se dijo que no se aceptaba

la renuncia de Prado, porque no era un acto espontáneo de su voluntad, sino el efecto de la coacción ejercida sobre su ánimo por el "meeting" de los estudiantes, "y no siendo justo ni conveniente que el gobierno acceda a dicha renuncia, porque eso relajaría la disciplina de la casa, estableciendo precedentes que harían imposible la provisión y mantenimiento de las cátedras en un orden regular, de lo que se seguirían irreparables perjuicios para la misma juventud estudiosa, se resolvió no aceptar la renuncia".

Por su parte, el doctor Gutiérrez dió cuenta oficial de lo ocurrido al ministro Malaver, quien le contestó que esos lamentables sucesos habían dejado una dolorosa impresión en el ánimo del gobernador. "El ha podido apreciar que los vínculos de consideración y de respeto que debiera ligar a los jóvenes con sus profesores, han sido en esta ocasión relajados, solicitándose en un movimiento irreflexivo y tumultuoso, soluciones que sólo deben procurarse por los medios que las leyes y el reglamento de la Universidad autorizan. El hecho sobre manera sensible que dió margen a esas manifestaciones, ha podido disculpar, en cierto modo, la situación de los espíritus y los hechos que le siguieron, por el justo pesar que ha debido causar a los alumnos de la Universidad la muerte inesperada de un compañero de tareas con quien los vinculaba, sin duda alguna, los más tiernos sentimientos, y por esa razón el gobierno ha atendido con deferencia las representaciones de las comisiones nombradas por los estudiantes. Por otra parte, el señor gobernador piensa que V. S. debe hacer saber a los catedráticos que no les es lícito dar lecciones o repasar a los alumnos matriculados en la Universidad, sea en otros colegios o en sus propias casas, recibiendo por ello un estipendio o compensación. Si el catedrático, en bien de sus alumnos, quiere aumentar el tiempo de sus lecciones, aunque sea fuera de la Universidad, debe hacerlo gratuitamente, porque la enseñanza de esos alumnos le es retribuida ya por el Estado (1)".

El catedrático de derecho penal y mercantil, doctor Miguel Esteves Sagui, se sintió herido, por esta resolución del gobierno, y, sin poder contener la vehemencia de su carácter notoriamente apasionado, se apresuró a enviar su renuncia, diciendo, entre otras cosas peregrinas, lo siguiente: "El arranque de la juventud es muy disculpable, es la ley inexorable de la naturaleza, pero el respeto a las canas es una ley del mundo moral. Cuando veo maltratados a mis colegas, me pregunto, allí para mis adentros: ¿quién te responde que mañana no te veas bajo una presión semejante?" Señor rector: deje inmediatamente el puesto de catedrático, que no sé si he desempeñado bien o mal, pero que he desempeñado con cariño, aunque con rigidez y con verdadero entusiasmo, para que nuestra juventud no sufriera la influencia de aquellas ideas vetustas que nos querían infundir, pero que por instinto, allá, en el fondo de nuestra alma, rechazábamos sin ofender a nuestros maestros. Decididamente, me retiro; ni a cátedra ni a exámenes concurre más; porque no quiero exponerme a ser manoseado nunca, nunca! No me tranquiliza, por cierto, ese ca-

(1) El doctor Malaver, que acompañaba al gobernador don Emilio Castro como ministro, era el alma y el brazo del gobierno de la Provincia. Figuró después como catedrático notable. Durante una larga vida, salvo esas fugas y honorables apariciones en el mundo político, fue, ante todo y sobre todo, un universitario. Su enseñanza, dice el doctor Miguel Cané, tuvo por objeto constante la región positiva de las aplicaciones prácticas del derecho y de las formas consagradas por la ley para alcanzar sus beneficios.

riño, para mí efímero, de los discípulos a quienes amo de veras, y para quienes deseo cuanta felicidad pueda imaginarse".

El gobierno no aceptó esta renuncia, porque tenía sus razones que expuso al rector: "En estos días de prueba, dijo el doctor Malaver, se impone más que nunca el deber de sobreponerse a los sucesos, procurando una solución justa. Abandonar la Universidad a los mismos sucesos, dejando que éstos se desenvuelvan a la ventura y esquivando el apoyo que el esfuerzo y la labor común deben prestarles, es producir la muerte de aquella institución, o prepararle una vida efímera. La Universidad requiere hoy, en su apoyo, la inteligencia y la decisión más completas del cuerpo de profesores que la dirigen; ninguno puede, sin mengua de ella y de los compromisos contraídos con la Provincia y su Gobierno, abandonar su tarea sin haberle antes vuelto los días en que el orden y la disciplina más perfectas presidían a todos sus trabajos. Si algunos jóvenes, olvidando el respeto y la consideración que deben a sus maestros, cometen actos reprobables, no es con el abandono que será posible su reforma. Dejándolos entregados a sí mismos o viniendo otros profesores a reemplazar a los que hoy se retiran, esos alumnos creerán haber procedido con razón y con justicia, y el resultado favorable de sus desmanes vendría a fortalecerlos con esta errada opinión".

Entretanto, los doctores José Benjamín Gorostiaga y Marcelino Ugarte, que habían sido nombrados para integrar las mesas examinadoras, eludieron ese honor un tanto peligroso en esos momentos, pues la efervescencia de los estudiantes continuaba. El doctor Gorostiaga no pudo ser habido; en preñición, había partido para su estancia. El doctor Ugarte contestó que en breves días salía con su familia para Córdoba. Se nombró al doctor Alejo B. González, quien también respondió que debía ausentarse de Buenos Aires al día siguiente. Ante esta desbandada de los ilustres juristas, el ministro Malaver tuvo que emplear toda su influencia, a fin de que los doctores Vicente Fidel López y Cosme Beccar dejaran sus viajes imaginarios para mejor oportunidad. Se les garantizó que serían respetados, y se les informó que los estudiantes habían saludado sus nombres con toda simpatía. Formáronse las mesas examinadoras imparciales, y por ese lado vino la calma en el claustro universitario.

Pero el doctor Esteves Sagui continuaba con sangre en el ojo (no tenía más que uno válido), y protestaba con palabras violentas contra el ministro Malaver, pues entendía que la referencia del mismo, respecto a los catedráticos que cobraban dinero por sus lecciones fuera de la Universidad, comprendía a todos los de la Facultad de derecho; y exigía, en consecuencia, una declaración categórica del Gobierno al respecto.

Escribió al rector: "No quiero, ni debemos consentirlo nosotros los catedráticos, que al correr del tiempo o al andar de los lugares, tome alguno los diarios y juzgue, como bien podría hacerlo, que yo estoy en el caso de merecer semejante increpación. No sé qué costumbre es ésta de no determinar bien, quién o quiénes la merezcan, o a lo menos excluir a los que no la merecen, para hacernos pasar a todos por la misma medida, a título de circunspección o generalidades de las notas oficiales. Quiero, pues, que el señor rector, clara y categóricamente, haga entender al Gobierno que sus alusiones vagas de ninguna manera me comprenden, ni a ninguno de los catedráticos de derecho. También deseo que, pues han sido públicas esas vagas alusiones, públicas sean también esta nota y su resolución". El Gobierno contestó que en su respuesta al rector no se había referido a los catedráticos de derecho, porque la notoria responsabilidad de dichos señores alejaba toda idea de lucro en el desempeño de su puesto.

El doctor Esteves Saguj insistió diciendo que "por más acostumbrado que estuviera ya a sufrir decepciones, quien va para viejo debe evitar nuevos desencantos. El camino que llevan las cosas, me quita toda la confianza que podría tener en mi voluntad y en mis esfuerzos; perdida esa confianza, nada valgo, y me conozco bien". La renuncia fué al fin aceptada, y nombrado en su reemplazo el doctor Federico Pinedo.

Pocos días después fundamos un periódico, con el objeto de sostener las reformas, la independencia y la autonomía económica de la Universidad. Eso ocurría hace más de medio siglo. Acaso los estudiantes contemporáneos podrían hoy fundar otro dentro de los mismos propósitos y con el mismo programa".

MAESTROS DE LA JUVENTUD

DESPUÉS de una tramitación vergonzante, por fin se han publicado las modificaciones introducidas al estatuto de la Universidad de La Plata. El manipuleo, casi clandestino, de esta operación justificaba las peores sospechas. Esperábase un atentado alevoso contra la letra de la Reforma, pues contra el espíritu de la Reforma, ya no queda nada por hacer. Hemos experimentado una decepción. Los gestores de la empresa nos han defraudado. Por poco nos ponen en el desagradable trance de tener que aplaudirlos. ¿Por qué, pues, tanta cautela?

En primer lugar se ha suprimido la intervención de los egresados en los actos universitarios. Esta intervención nunca respondió a sus fines teóricos. Los egresados se dispersan, se desvinculan de la vida universitaria y sólo quedan pequeñas patotas con menguados intereses, empeñadas en asumir una personería ficticia. Ha sido un acto acertado haber eliminado este factor pernicioso, aunque, en cierto modo, importe una ingratitud a servicios oportunos.

Se ha suprimido también el artículo que prescribía la residencia efectiva de las autoridades en la sede de la Universidad. Era una disposición bien inspirada pero no se la podía mantener; al fin se había convertido en una mentira desvergonzada que deprimía el carácter moral de personas respetables. Ahora se legaliza la situación real; se la exhibe en toda su crudeza y se da una bandera a reivindicaciones venideras. Sin duda el cambio obedece a exigencias del futuro rabadan, pues, en el actual, se trataría de escrúpulos un poco tardíos.

Pero no todas habían de ser flores. Alguna barrabasada se había de hacer; los hombres no pueden con el hábito. Se ha incorporado al estatuto la prescripción del voto obligatorio y secreto. Esta disposición ha sido copiada de nuestra ley política;

fué dictada para estimular la concurrencia a los comicios y para amparar el voto de la masa popular. En su esfera se justifica; aplicada al profesorado universitario es denigrante: Tanto más cuanto se complementa con la amenaza de una sanción pecuniaria. ¿Qué concepto puede merecer un profesorado que necesita de semejantes medidas para cumplir con su deber, al cual se le supone incapaz de asumir públicamente la responsabilidad de sus actos pero capaz de intimidarse ante la posibilidad de una multa? Es, sin embargo, muy posible que los autores del adfesio conozcan mejor que nosotros la psicología de los maestros de la juventud.

Suele hablarse de la misión educadora de la Universidad y de "crisis de carácter". Probablemente se trata de futilidades. Tomen el ejemplo los muchachos. No crean que la línea recta es la más breve. Eso es una superstición. La línea más breve es la de menor resistencia; si resulta un poco sinuosa, no importa, sirve para ejercitar la flexibilidad de las coyunturas. Lo esencial es llegar. — L. R.

IL SOMMO RINOCERONTE

*Io veggio ben come lá vostra penne
Di retro al dittador sen canna stretta
Dante. Purg. XXIV.*

COMO es público y notorio se ha iniciado una revisión de todos los valores. También en Italia. Veíamos en Benedetto Croce una personalidad eminente, un maestro en el movimiento filosófico contemporáneo, un escritor de renombre universal, motivo de orgullo para su patria. Estábamos muy equivocados. La lectura de los más autorizados periódicos italianos, intérpretes de la cultura italiana actual, nos ha dado una visión más ajustada a la realidad. Croce no es una gloria, es una vergüenza nacional. Questa orrenda novella vi do.

Transcribimos a continuación algunos pasajes en su texto original; perderían demasiado con la traducción.

L'Assalto se publica en la universitaria Boloña y se expresa en estos términos: "Non polemizziamo con lui, perché crediamo che Croce si posa elencare tra cuelli che portano jettatura". "Benché in sua vita il sommo rinoceronte della filosofia italiana vecchio regime non abbia fatto altro che sputare sentenze inapelabili, la nuova generazione si permette a sua volta di sentenziarlo

finito e di condanarlo mandandolo a farsi maledire in sempiterno. Amén”.

L'Impero, órgano del pensamiento dominante, califica a Croce de “volgare farabutto”, “gigantesco cacatore di libri” y habla de la “mostruosidad del grosso salame quasi partenopeo”. Tendemos un velo, ya convencidos que “Benedetto Croce a dato la prova precisa della sua bassa ánima di criminale”.

Solicitamos de todos los colegas la reproducción de estos admirables párrafos a fin de difundir en el orbe “il dolce stil” de la nueva cultura italiana. España, con modalidades propias, se apresura a imitar el luminoso ejemplo; no tolera presuntos ídolos, los expulsa.

Por nuestra parte en adelante nos inspiraremos en estos modelos de alta y vigorosa polémica. Es cierto que en nuestro ambiente no alcanzamos a distinguir ningún Croce, pero un “somo rinoceronte” no nos ha de faltar. Como argentinos no podemos consentir ninguna superioridad extraña. — L. R.

CeDnCI



CELULOIDE

EL MUÑECO DE LA RISA Y EL LLANTO

EL hombre se encuentra henchido de energías que quieren vestirse de imágenes. Hay un exceso de *velocidad* que alojamos transformándola en expresión, y la expresión será el arte.

El cinematógrafo, como arte, es la velocidad misma hecha de muchos trocitos, una síntesis de la luz y del movimiento. A él se ha unido la dinámica del mundo, la que preside nuestra existencia torturante.

Pero el cinematógrafo no ha llegado, aún, a ser arte puro, se parece a la fantasía, a una cadena de imaginismo insensible a la emoción delicada y menuda. Todavía embrutece como arte visual, lastima por su brusquedad. Predomina lo feo o lo bonito, la emoción grosera, la mímica burda, el realismo absurdo. Ha conseguido muy pocas, felices estilizaciones.

Sin embargo, combina al tiempo y al espacio. Es, quizá, el único arte que lo consigue en absoluto. El tiempo en la sucesión de las imágenes; el espacio sugerido por “su” perspectiva, *la perspectiva del movimiento*.

En cambio, nos da una nueva forma de la risa: Chaplin. El grotesco Chaplin que comulgó junto a nuestras conciencias de niños, el que agota todos los recursos escénicos, es la conjunción de dos grandes fuerzas dispersas en fragmentos de gestos: la “commedia dell’arte” y el siglo XX. Tiene la ingenuidad del muñeco tonto, del juguete mal educado, el andar ridículo e irregular, la espontaneidad fingida que nace en su sonrisa compuesta.

Por detrás, vuelto del revés, está el dolor humano en forma de carcajada, el latido de la máquina que lo gobierna; es un vano

desperejamiento del cuerpo molido en la prisión de hierro y del mecanicismo; es un afán imposible de llorar un llanto mudo que se filtre en los ojos como la nieve o la lluvia de la calle

De esta síntesis de llanto y alegría incontinida ha nacido la farsa y Chaplin es el artista que no necesita de moldes para hacer reír o llorar.

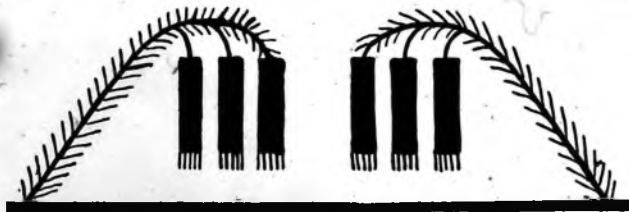
En *La Quimera del Oro*, hay dos trozos eternos: el juego de los saltos y los tropezones y el mundo trágico del muñeco. Se oscila de uno a otro rincón sin detenerse, en movimiento perpetuo. De pronto llega el minuto decisivo en que cesa el ruido de los corazones. Solo, en un país donde la tierra palidece de tanto frío, Chaplin pierde la única esperanza que amaba. Sus amigas lo abandonan. El sueño viene con las horas; entonces Chaplin fabrica su propio genio, inventa la danza de los panes. Fascina con el milagro de la agilidad, ha encontrado una nueva fórmula de expresión, hurga los pliegues de la risa nueva.

Chaplin ha fundido por segunda vez la alegría del hombre y nos la da henchida y corpulenta como una muchacha del campo, nos la da para que la tomemos con los ojos, a grandes sorbos, abandonando el entrecejo fruncido para dejarla escapar por la boca en un acto humano y voluptuoso.—ANÍBAL SÁNCHEZ REULET.

CeDInCI



НОВАЯ ВОЛНА: Mujeres con cántaros (linogravado)



MOSAICO

AQUELLOS que se aferran a la poesía antes que todo, renuncian violentamente a todo lo demás, a la vida cotidiana, al conocimiento, a la razón. Torre de marfil, abstención parnasiana, poesía *maldita*, todas estas actitudes tan diferentes, aún hostiles las unas a las otras, han nacido sin embargo del mismo deseo de poesía ante todo y han venido a parar en Lautréamont y en el super-realismo. Pero éste sería el divorcio entre la poesía y toda clase de público. Aquel que no quiere renunciar a la poesía y a ninguna otra cosa humana, y busca la poesía como una parte indispensable de la unidad del espíritu ¿adónde se dirigirá de ahora en adelante? La poesía de aquellos rebeldes no sería solamente opuesta a todo el resto de su pensamiento, le faltarían también elementos esenciales a toda poesía, ritmo y unidad.

Esa especie de amputación la sentimos irremediable y cruel.

★

Yo he soñado algunas veces con un mundo que nacería de nuestra civilización ruidosa, de nuestras máquinas y de nuestras ciudades, pero donde ese ruido y esas ciudades habrían ellas mismas desaparecido como se desarmen los andamios alrededor de un monumento acabado; casas aisladas en medio de parques y jardines; calles lustrosas y resbaladizas para vehículos silenciosos; la energía del viento y del mar distribuidas por todas partes, y para recrear al trabajador aislado los pensamientos mejor elegidos se transmitirían por el éter. Nada de humo. ¿Este sueño sería solamente novelesco? ¿La esperanza y el consejo de esta vida, o su ilusión al menos, no son poesía? Yo quiero creer que algún poeta profeta, que un purificador del Occidente está refugiado en la punta de un faro, y que mirando el gran rayo que barre el mar,

nos escogerá nuestro porvenir en lo mejor de nosotros mismos.—
JEAN PRÉVOST. — *Le navire d'argent.* — Trad. M. A. A.

★

FERRÓS.

La edad de estos cuerpos depende de su dimensión y de su figura. Este grano de arena, más viejo que este guijarro, este guijarro más que la roca; el huevo de granito más viejo que la roca viva, la gota de agua más antigua que el grano gris.

Pero estas antigüedades son relativas, y cada una en una historia particular.

★

LA TOILETTE.

A la mañana, sacudir los sueños, las cosas que se han aprovechado de la ausencia y de la negligencia para crecer y estorbar: los productos naturales, suciedades, errores, tonteras, terrores, preocupaciones.

Las bestias regresan a sus cubiles.

El Amo vuelve del viaje. El aquelarre queda desorganizado. Ausencia y presencia.

★

ITALIANITÀ.

Sencillez de vida, desnudez interior, necesidades reducidas al minimum, afición de lo real llevado hasta lo esencial. Fondo sombrío y ligereza pero siempre atención. Despreocupación y profundidad. Secreto.

★

VENTANAS.

Mirando (el mar, la pared) veo una frase, una danza, un círculo. Mirando el cielo, el cielo grande y desnudo, ensancho todos mis músculos; lo miro con todo mi cuerpo.

★

No puedo pensar que la naturaleza fuera desconocida antes de Rousseau, ni el método antes de Descartes, ni la experiencia antes de Bacon, ni todo aquello que es evidente antes que ninguno.

Pero alguno tocó el tambor. —PAUL VALÉRY. — *La Nouvelle Revue Française*. — Trad. de M. A. A.

★

BÉLGICA.

He venido pocos días a Bélgica, a la inmensa paz con campanas. He estado un momento en Gante y otro mayor en Brujas. Llevo sol conmigo, y a todas partes el buen tiempo. Rodenbach, cisnes y lo demás (muchos libros muertos, en el basurero del corazón). Pero, sobre todo,

“lugar codiciadero para hombre cansado”,

que diría el Arcipreste, mi vago precursor. — ALFONSO REYES. — (Carta, abril de 1926).

★

KANT.

Kant fué considerado como escéptico en su tiempo, y llamó crítica a su filosofía. Pero su escepticismo era muy impuro y su crítica, aunque laboriosa, era muy poco crítica. Que se le haya considerado gran filósofo en el siglo XIX se debe a causas idénticas a las que hicieron estimar a Locke como gran filósofo en el XVIII: no se debe a ninguna grandeza intrínseca. Enunció principios revolucionarios, que alarmaron y excitaron al público, pero no los aplicó, de modo que el público se tranquilizó al fin. En su crítica del conocimiento aceptó como buenas las series de percepciones que postulaba Hume, aunque contrarias a su teoría del tiempo; y, con más discreción que Hume, nunca olvidó que en esas percepciones había órganos y objetos delante y detrás; pero como, mediante su maliciosa crítica del conocimiento, había cercenado aquellos órganos y aquellos objetos que ostensiblemente se dan en las percepciones, se vió obligado a inventar otros, artifi-

ciales y metafísicos. En lugar del cuerpo, postuló un ego trascendental, unas categorías del pensamiento y una incorpórea ley del deber; en lugar de las sustancias naturales postuló lo inconocible...

Suponiendo que el espíritu en todas partes habla un lenguaje único, Kant investigó con mucho ingenio las que supuso fueran sus recónditas categorías y esquemas y formas de intuición: títulos pomposos para lo que Hume llamó tendencias a fingir. Pero Kant, al negarle todo honor a la inteligencia, al menos la estudió devotamente, como un alienista que descubriera la lógica de la locura; y le dió una organización tan complicada, la declaró tan obligatoria para toda la humanidad, que la gente creyó que había dado a las ciencias fundamentos sólidos, sin advertir que estaba legislando una gratuita uniformidad en el error. Pero así era, en verdad. Y a pesar de los prefacios psicológicos y los epílogos metafísicos y a pesar de la pedantería sobre las formas necesarias de todas las ciencias, el sistema kantiano era la negación más terrible. Entre los principios trascendentales puso el espacio, el tiempo y la causa; de modo que, si hubiera sido congruente, habría considerado toda la existencia múltiple y sucesiva como meramente imaginaria. Todo lo concebible se habría reducido al mero acto de concepción, y aún este acto habría perdido sus términos y su propósito evaporándose y convirtiéndose en nada. Pero no fué así; Kant, como dándose cuenta de que todas sus conclusiones no eran sino curiosidades de especulación y ocurrencias académicas, continuó pensando que la experiencia progresa en el tiempo, jugueteó seriamente con la astronomía y la geografía y hasta consoló a los piadosos con un postulado de inmortalidad, como si el tiempo existiera en otra parte que en la imaginación. En verdad estas regresiones eran su lado amable: conservó siempre rasgos de humanidad y sabiduría práctica, porque estaba mucho más saturado de sus prejuicios convencionales que de sus extravagantes conclusiones...

La doctrina pura de Kant es que el conocimiento es imposible. Cualquiera cosa que yo perciba o piense es *ipso facto* criatura de mi sensibilidad o mi pensamiento.

La naturaleza, la historia, Dios y el otro mundo y aún la vasta experiencia de un hombre sólo podían ser cosas imaginadas. El pensamiento — porque aún se suponía que había pensamiento — era una burbuja que se inflaba a sí misma en cada momento dentro de un vacío infinito. Todo lo demás era imaginario, ningún mundo podía ser otra cosa que la iridiscencia de aquella burbuja vacía. Y este pensamiento trascendental, rico en perspectivas falsas, ¿podía decirse que existiera en alguna parte o

en algún tiempo o por alguna razón? — GEORGE SANTAYANA. — *Scepticism and animal faith.*

★

Las dos mujeres, los dos hombres dieron comienzo a la danza. Los hombres caminaban con ágiles galanteos de gallo que arrastra el ala.

Las mujeres tomaron la delantera en el círculo descrito y miraban coqueteando por sobre el hombro.

El cuadro dió una vuelta, el cantor continuaba:

*Vuela la infeliz vuela, ay que me embarco
En un barco pequeño, mi vida, pequeño barco.*

Las mujeres tomaron entre sus dedos las faldas, que abrieron en abanico, como queriendo recibir una dádiva o proteger algo. Las sombras flamearon sobre los muros, tocaron el techo, cayeron al suelo como harapos, para ser pisadas por los pasos galanos. Un apuro repentino enojó los cuerpos viriles. Tras el leve siseo de las botas de potro, trabajando un escobilleo de preludeo, los talones y las plantas traquetearon un ritmo, que multiplicó de impaciencia el amplio acento de las guitarras esmeradas en marcar el compás. Agitábanse como breves aguas los pliegues de los chiripaces. Las mudanzas adquirieron solturas de corcovo, comentando en sonantes contrapuntos el decir de los encordados.

Repetíase el paseo y la zapateada. Un rasgueo solo batió cuatro compases. Otra vez los pasos largos descansaron el baile. Volvieron a sonar talones y espuelas en una escasa sobra de agitación. Las faldas femeninas se abrieron, más suntuosas, y el percal lució como pequeños campos de trébol florido, la fina tonalidad de su lujo agreste.

Murió el baile sobre un punto final, marcado y duro. — RICARDO GÜIRALDES. — *Don Segundo Sombra.*

★

Entre los pueblos civilizados, las diversas generaciones van formando el ambiente social, aumentando el número de exigencias que pesan sobre cada miembro de la sociedad y complicando, en general, el problema de vivir y trabajar. Cuando la energía biológica de la raza decrece o declina a la vez que aumentan las cargas que debe soportar, es posible que llegue un momento en

la vida de cualquier pueblo en que la estructura social sea tan complicada, que la civilización se derrumbe, bien por involuntaria decadencia de los mecanismos sociales o por una rebelión liberada del pueblo contra la civilización.

Sir Francis Galton expuso brevemente esta teoría cuando dijo hace algunos años: "Nuestra raza se encuentra abrumada. Ella degenerará bajo la presión de circunstancias que le imponen exigencias que ella no puede cumplir: El enorme aumento del conocimiento y la complejidad creciente de los programas en nuestras universidades es análogo al aumento de engranajes y complejidad de la organización social de nuestra civilización en conjunto".

★

La especialización ha convertido nuestras universidades en un depósito intelectual o, mejor dicho, en una serie de almacenes de especialistas, bajo una común cubierta administrativa. — GLENN FRANK. — *The Revolt Against Education.* (Traducción de E. M.).

★

Debemos recordar que nuestros colegios son asaltados por estudiantes que realmente no quieren educarse, sino sólo ir a la Universidad. — HENRY RAIMOND MUSSEY. — *A Dream of a Marrow College.* (Traducción de E. M.).

★

En la Europa occidental, excepto en España y Portugal, hay menos superstición teológica que en los Estados Unidos.

★

Yo prefiero una persona que miente con perfecto conocimiento de lo que hace a otra que se engaña subconscientemente a sí misma imaginándose virtuoso y sincero.

★

El culto al atletismo envuelve un desdén hacia la inteligencia. La Gran Bretaña está perdiendo su posición industrial, y tal

vez pierda su Imperio, por estupidez y por el hecho de que las autoridades no dan valor ni estimulan a la inteligencia. Todo esto va unido con la fanática creencia en la gran importancia del deporte. — ERNEST SOUTHERLAND. — *Teaching Life*. (Traducción de E. M.).



PRIMER SALON DE ESCRITORES



OLIVIERO GIRONDU: Vendedor de helados.



UN ejemplo ilustre nos autoriza a organizar este Salón un poco absurdo. Pero no nos alarme esta culidad: lo absurdo es el trampolín que utiliza la razón para dár sus saltos más fecundos. Además, nuestro Salón tendrá, sobre el aludido, le ventaja enorme de su objetividad. No será como aquel un magnífico espectáculo interior, grávido de sugerencias tibias, sino una exteriorización rotunda que dialogue o polemice con los ojos del espectador.

Cada oficio, cada arte, reconoce tradiciones y padece recetas. Superar las unas y romper las otras es actitud que requiere una fuerte dosis de coraje. Sobre todo en quien ha consagrado sus impulsos más selectos a un arte particular, y quizás de él vive.

Desconocedores de los trucos y de las maneras, no atados al oficio — ni tampoco por él redimidos — los escritores tienen que darnos una pintura simple, vale decir, pura (¿cavernaria?), lindante con la esquematización geométrica. Libre de compromisos, el escritor puede indicar soluciones y puntos de vista completamente originales. Que allí donde rara vez llega el arquitecto, alcanza siempre el volatinero.

Este Salón móvil tiene, pues, una clara intención herética. Quien no se haya bañado alguna vez en aguas de herejía, no tiene el espíritu limpio del gran pecado de fanatismo, que es mortal en arte y se llama escuela.



Vineta de G. Korn
para «Las Tardes» de Lopez Merino



OLIVERIO GIRONDO: Ubu — Roi.



OLIVIERO GIRODO : Mme. Ubu — Roi.



Jazz-Band

KAPPECH A

LIOROUO MARCHAL : Jazz — band.



EDUARDO A. MALLEA: *Un escándalo literario: metáforas en Buenos Aires.*

CeDInCI



OLIVERIO GIMONDO: *Retrato de Suzanne Després.*



ANIBAL SANCHEZ REULEY: *Aldea Española.*



VICENTE FANTONE: Carlos María Onetti.



ADELINA DEL CARRIL: Piaro: manada de cerdos o de otros animales.



LUIS ANZAR: Muchacha con novio ausente.



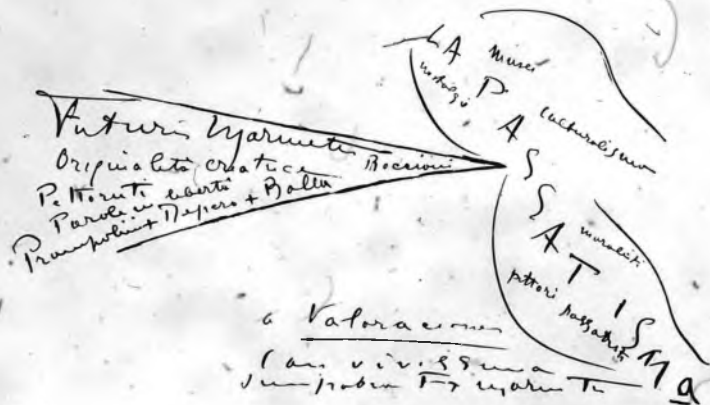
CÓRDOBA IYERBURU: Sonata de invierno.



Por que no me tocan
padrino!

Ricardo E. Molinari.
1926.

RICARDO MOLINARI: Niña del asilo.



F. T. MARINETTI: Dibujo.

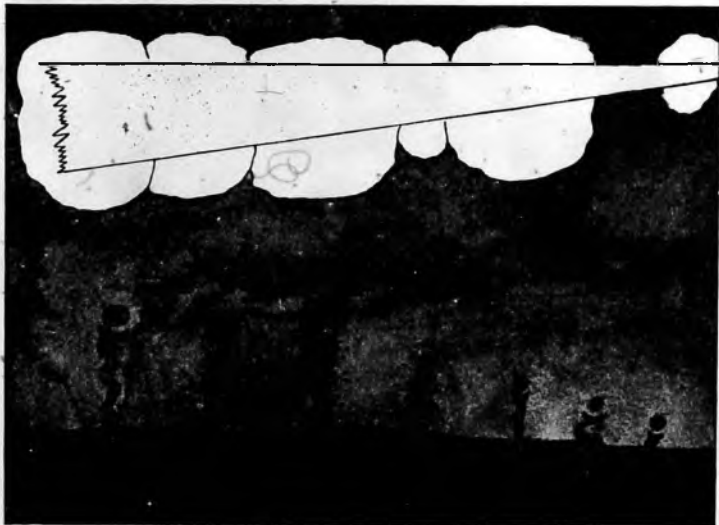


JOSÉ MORENO VILLA: Dibujo.



GUILLERMO KUY: *Falso grabado de Norah Borges.*

CeDInCI



GONZALES CABRALHO: *Elevación de las almas hacia la luz por medio del amor.*



FRANCISCO LOPEZ MERINO: *Calle con almacén rosao.*

CeDInCI



TOBIAS BONERATTI: Don Arturo Costa Alcazar.



ARTURO COSTA ALVAREZ

LA LIBERTAD CREADORA
<el creador y su cría>



Jorge Luis Borges

JORGE LUIS BORGES: Compadriño de la edad de oro.



JOSÉ GABRIEL: Dibujo



JOSÉ GABRIEL: Dibujo

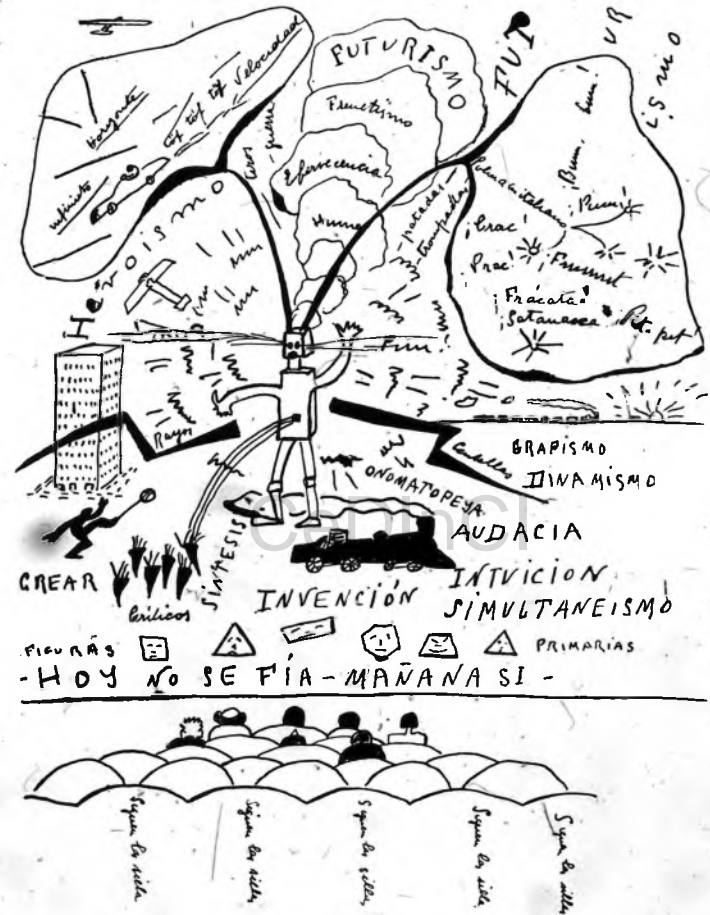


LEONIDAS DE VEDIA: *Alberto Gerchunoff.*

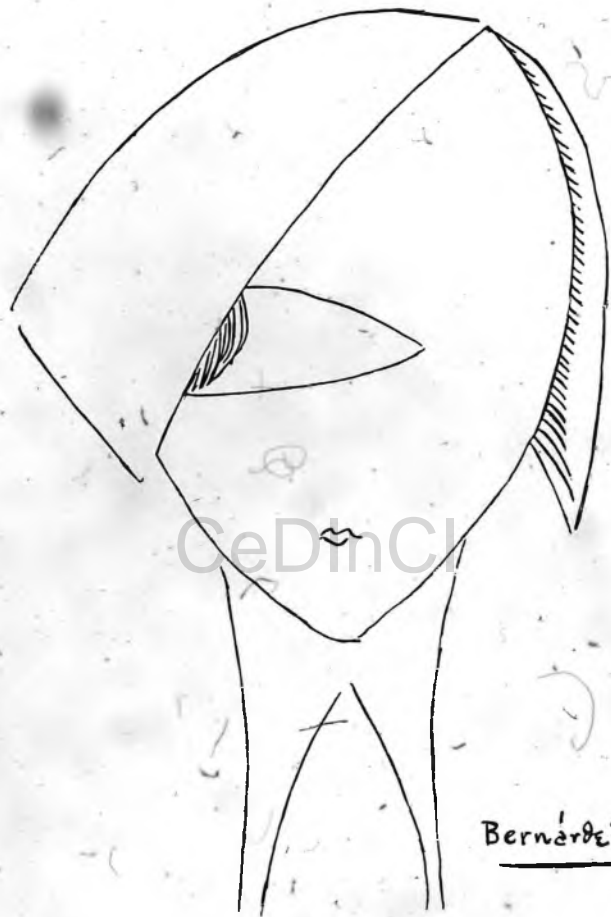


OLIVERIO GIRONDO: *El festejante.*

CeDInCI



RICARDO GÜIRALDES: Síntesis de la primera conferencia de Marinetti en el Coliseo de Buenos Aires.



Bernardéz

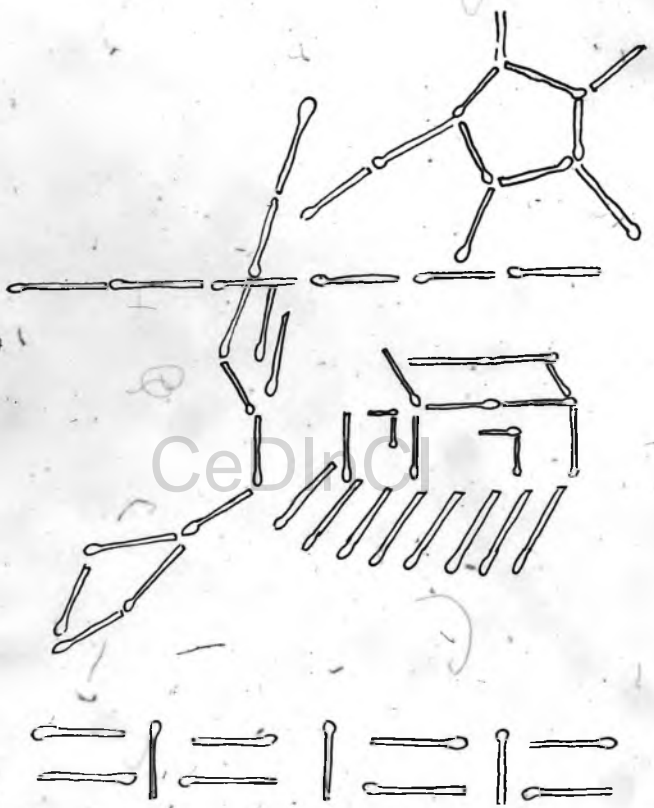
FRANCISCO LUIS BERNARDEZ *Retrato de Maria.*



E. MENDEZ CALZADA: *Mujer desnuda.*



JUAN MANUEL VILLAREAL: *El gallo de oro.*



JUAN MANUEL VILLARREAL: Paisaje (Sombras en fósforo sostenido).



Оливье Блюпо: Пример времени в ла спирит.



VALORACIONES

PRECIO DE SUSCRIPCIÓN

Argentina, por año (6 Ns.) \$ 5.00 m/n
Exterior » » » \$ 3.00 ó/s
Número suelto \$ 1.00 m/n

DIRECCION Y ADMINISTRACION: 60 N°. 682
LA PLATA (ARGENTINA)

CeDInCI

El mejor

ANTIBACTER

Desinfectante

INSTITUTO BIOLOGICO ARGENTINO

ANALISIS de interés médico e industrial, sueros y vacunas terapéuticas, productos opo y órgano terapicos, tuberculina humana y bovina para aplicaciones diagnósticas y terapéuticas en el hombre y en los animales* estudio de las epizootias.

SUERO - REACCION WASSERMANN
para la Sífilis, el Equinococo y la Tuberculosis
SUERO - REACCION TIFICA WIDAL

Director Científico: Dr S. DESSY, Bacteriólogo y Anatomista Patólogo.

Consultor Científico: Prof. Dr. A. LUSTIG.
Director de la Sección de Biología Vegetal: Prof. Dr. C. SPEGAZZINI, Ingeniero Agrónomo.

DIRECCION Y ADMINISTRACION:
AVENIDA DE MAYO 1288



Compañía Argentina de Electricidad

POR INFORMES Y
TARIFAS DIRIGIRSE
A CALLE 4 Y 45
LA PLATA

CedInci

El mejor



INSTITUTO BIOLOGICO ARGENTINO

ANALISIS de interés médico e industrial, sueros y vacunas terapéuticas, productos opo y órgano terapicos, tuberculosis humana y bovina para aplicaciones diagnósticas y terapéuticas en el hombre y en los animales, estudio de las epizootias.

SUERO - REACCION WASSERMANN
para la Sífilis, el Equinococo y la Tuberculosis
SUERO - REACCION TIFICA WIDAL

Director Científico: Dr S. DESSY, Bacteriólogo y Anatómo Patólogo.

Consultor Científico: Prof. Dr. A. LUSTIG.

Director de la Sección de Biología Vegetal: Prof. Dr. C. ZPEGAZZINI, Ingeniero Agrónomo.

DIRECCIÓN Y ADMINISTRACIÓN:

AVENIDA DE MAYO 1288