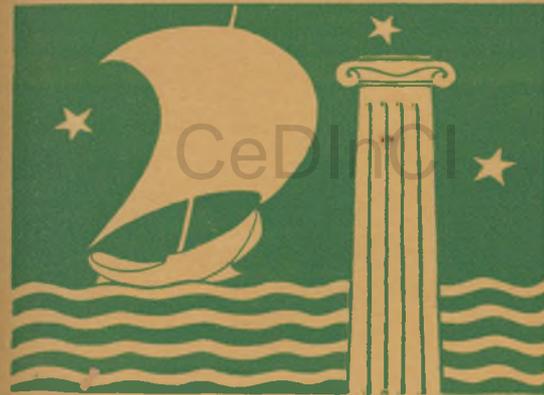


# VALORACIONES

REVISTA BIMESTRAL  
DE HUMANIDADES  
CRITICA Y POLEMICA



ORGANO DEL GRUPO DE  
ESTUDIANTES RENO-  
VACION DE LA PLATA

N.º 9 \* M A R Z O \* 1926



Se ruega salvar dos erratas importantes en la nota bibliográfica sobre el libro de Alberto Palcos *La vida emotiva*:

Pág. 285, línea 21, debe decir San Juan de la Cruz.

Pág. 286, línea 9, de mirar hacia atrás no miramos hacia adelante. Es necesario repetir de con-

#### PUBLICACIONES RECIBIDAS

##### LIBROS Y FOLLETOS

- Emoción, cuentos por Federico Smirna. — Agencia G. de Librería y Publicaciones. — B. Aires, 1925.
- Miedo... cuentos por Roberto Ortelli. — Ediciones de la revista "Iniciada". — B. Aires, 1925.
- La zambra de la bohordia, ensayos por Alberto Gerchunoff. — M. Gielzer, editor. — B. Aires, 1925.
- Lo sorelle tutelari, de Rafael A. Arrieta (Traducción de Fulco Testena). Casa Editora "Atlántida". — Génova.
- El puñal de Orión, apuntes de viaje por Sergio Piñero, hijo. — Editorial Proa. — B. Aires, 1925.
- El conquistador de los trópicos, novela por Nicasio Pajares. — Editorial Marinada. — Madrid, 1925.
- Biombo, poesías por Jaime Torres Bodet. — Herrer, editor. — México, 1925.
- La trompeta de las voces alegres, poesías por Nicolás Fusco Sansone. — Agencia G. de Librería y Publicaciones. — Montevideo, 1925.
- Motivos lugareños, versos de José Baquerizas. — Moeen, editor. — B. Aires, 1925.
- Breviario de estética, por Benedetto Croce. — Introducción y traducción de Samuel Ramos. — Editorial Cultura. — México, 1925.
- La escena contemporánea, por José Carlos Mirintegui. — Editorial Minerva. — Lima, 1925.
- Voces araucanas, por Bartolomé J. Ronco. — Azul, 1925.
- Historia de la institución Consular en la Antigüedad y en la Edad Media, por Alberto M. Candloti. — Editora Internacional. — B. Aires, 1925.
- Los viejos ritmos, poesías por José G. Antuña. — Imprimerie Artistique A. Fabre. — París, 1925.
- Cuadernos, núms. 2, 3, 4 y 5 del Instituto de Filología, con sendos estudios de Pedro Henriquez Ureña, Angel J. Dattilesca, Ana Julia Dajmet y Mauricio Scheider. — B. Aires, 1925.
- Por los valores espirituales, ensayos por Enrique Molina. — Editorial Nascimento. — Santiago de Chile, 1925.
- La universidad nueva, por Alfredo L. Palacios. — M. Gielzer, editor. — B. Aires, 1925.
- Matthia y el problema de la población, por Vicente Ripa Alberdi. — La Plata, 1925.
- Us pracaarar: Boucher de Perthes, por Fernando Márquez Miranda. — Sobretiro de la revista "Humanidades". — La Plata, 1925.
- Alberdi y la organización nacional, folleto por Gabriel S. Moreau. — B. Aires, 1925.
- La utopía de América, dos conferencias de Pedro Henriquez Ureña. — Ediciones de la revista "Estudiantina". — La Plata, 1925.
- De Julio Navarro Monzó la serie de estudios que componen *La evolución religiosa en el mundo antiguo*. — Editados por la Federación sudamericana de asociaciones cristianas de jóvenes. — Montevideo, 1925.
- Tierra frágosa, puzos, tipos y costumbres del oeste rioplatense, por Julio V. González. — Juan Roldán y Cía., editores. — B. Aires, 1925.
- Las indemnizaciones por accidentes del trabajo, por E. Díaz de Gujjarro. — Edición de "Antología". — B. Aires, 1925.
- El nacionalismo continental, por Joa-



Establecimiento Tipográfico  
**ALBERDI**  
MARIO SCIOCCO Y Cía.

★  
Especialidad en  
impresiones artísticas  
y de lujo.  
Libros, Revistas,  
Folletos e impresiones  
comerciales  
:: en general. ::

★  
La casa cuenta con  
la colaboración de  
expertos artistas  
para la confección  
de dibujos y afiches  
de toda clase.

★  
Calle 12 N. 1290 - U. T. 2323

**L A P L A T A**

# Pianos y Música

METODOS  
AUTOPIANOS  
ROLLOS etc.

EN LA

CASA MAS ANTIGUA  
DE PIANOS Y MUSICA

**Wottemoser**  
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

quín Edwards Bello. — Madrid, 1925.  
Antología de la poesía argentina moderna (1900 - 1925), ordenada por Julio Noya. Edición de "Nosotros". — B. Aires, 1925.  
Dinerías (cuadernos mensuales) por E. M. S. Danero. Núm. 1. Marzo de 1926. — B. Aires.  
Semillas a voleo, por Rafael Hernández Usera. — Editorial Puerto Rico. — Madrid, 1925.  
De América y de España, por Rafael Hernández Usera. — Madrid, 1922.

## REVISTAS Y PERIODICOS

Revista de Ciencias Jurídicas y Sociales, núm. 9. — Publicación de la Facultad de C. J. y S. y de los Centros de Estudiantes y Egresados de la misma. — La Plata.  
Revista Jurídica y Ciencias Sociales, núms. 1 y 2 del año 42. — Órgano del Centro de estudiantes de Derecho. — B. Aires.  
Selección, Revista de literatura. Núms. 1 al 5. Director: J. A. Butran Olivares. Maracáibo, Venezuela.  
Estudiantina, Núm. 4 La Plata.  
Brújula, Arte, literatura y crítica. Rioja, 1975. Rosario.  
Córdoba, Núm. 69. Córdoba.  
Minerva, Núm. 28. Saltillo.  
El imparcial, Bolívar.  
Revista médico social, Mar del Plata. Atenea, núms. 8 y 9. — Publicada por la Universidad de Concepción, Chile.  
Nosotros, núms. 198 y 199. — B. Aires.  
Educación, núms. 43, 44, 45 y 46. — Publicada por la Editorial Sarmiento. — Montevideo - B. Aires.  
Alfar, núm. 64 y 65. — La Coruña.  
Educación Social, núms. 5 y 6. — Revista de Pedagogía y Sociología. — Lisboa.  
Portugalia, núms. 1, 2 y 3. — Revista de cultura, tradición y renovación nacional. — Lisboa.  
El Estudiante, núms. 2, 3, 4, 5 y 6 de la 2ª época. — Madrid.  
Manómetro, núm. 8. — Lyon.  
Córdoba, núm. 65. — Córdoba.  
Antología, núms. 93 al 96. — B. Aires.  
Hispania, núms. 16, 17 y 18. — Madrid.  
Zenit, núms. 37 al 38. Belgrado.  
Revista Popular, núms. 5 al 8. — Córdoba (España).  
Repertorio Americano, los últimos números. — San José (Costa Rica).  
Carátula, los últimos números. — B. Aires.  
Pensamiento y Acción, núm. 12. — San Salvador.  
Mercurio Peruano, núms. 89-90-91. — Lima.  
Proa, núms. 13 y 15. — B. Aires.  
Inicial, núm. 9. — B. Aires.  
Revista de Oriente, núm. 6. — B. Aires.  
Prometeo, núm. 53. — Paraná.  
1 libro del giorno, año 9, núm. 1. — Milán.  
El consultor bibliográfico, núms. 4 y 5. — Madrid.  
Nuestra América, núm. 48. — B. Aires.  
Orto, núm. 24. — Manzanillo (Cuba).  
Revista del impuesto único, núm. 52. — B. Aires.  
Revista teosófica, núm. 1 del año X. — Habana.  
Lecturas, núm. 26. — B. Aires.  
Social, volumen IX, núms. 1 y 2. — Habana.  
Martín Fierro. Los últimos números. — B. Aires.

# EDICIONES M. GLEIZER

## EL EXITO LITERARIO DEL AÑO

### TRIUNVIRATO 537 — BUENOS AIRES

#### EL BURRO DE MARUF

Por el autor de "Tres relatos Porteños" \$ 2.50

\*

#### LAS TRES RESPUESTAS

Por Arturo Lagorio \$ 2.50

\*

#### LA VIDA EMOTIVA

Por Alberto Palcos \$ 2.50

\*

#### LIRIOS DE OTOÑO

Por Clara Saravia Linares \$ 2.50

\*

#### CAJA DE MUSICA

Por Roberto Ledesma \$ 1.50

\*

#### MANUELITA ROSAS

Por Carlos Ibaguren \$ 2.50

\*

#### UN MONSTRUO EN LIBERTAD

Por Samuel Eichelbaum \$ 2.50



PRODUCTOS LACTEOS HIGIENIZADOS



LA LECHE QUE ESTIMULA  
LA PRECOCIDAD Y ROBUSTECE  
EL INGENIO



USINAS: 9 N. 1441 — U. T. 3849 — LA PLATA  
EN BUENOS AIRES: SARANDI 451

Dr. Juan José Benítez  
Abogado  
La Plata

Particular 49 927 Estudio 48-844  
U. T. 2127 U. T. 624

Dr. Simón Mendy  
Médico Cirujano

Calle 7-1082 U. T. 10  
La Plata

Vicente Montoro  
Abogado

Calle 10-1326 La Plata

LA MUJER DE VIENTO EN EL  
VIENTO

Si un bulto humano se yergue en el viento, ¿no se yergue en seguida contra el viento? Quizá chafaría al sol, a la lluvia, a la nieve, con artilugios y ademanes evasivos, de escapatoria y escondite. Pero el porte belicoso del viento obliga a organizar una estrategia, y todo el bulto se inscribe en él como una voluntad combatiente. Si es una mujer, sus ventiduras se compararán con laxo alborozo, y así, y ésta, y bien que ignorante de todo intrínseco estético, advendrá su metamorfosis en estatua. Una estatua esculpida en una materia más robusta que la carne femenil, siempre demasiado muelle para resistir con línea tan firme y talante tan militar los asaltos del viento. Es que toda la figura avanza por entre las aéreas ondas como un promontorio de viento solidificado. El viento somete a lucha a cuanto encuentra en lid igualitaria. Su enemigo es siempre de su mismo linaje. Todo en el viento es una manera de viento: Un zig-zag saltante y rebotante como él. El viento es el hermano menor que se pone a pelear con los vientos mayores: las chimeneas, las techumbres, los cantones, las ruas, toda la ciudad, los herbazales, los sotos, la loma, toda la campiña, y todo cuanto se alza en el viento y contra el viento, como viento hecho carne. ¡Ah! Pero nada se trasfunde en carne de viento tan carnal y aéreamente como una fémina. En tanto que la frente copia la errabundez de las nubes, los cabellos se aborruacan con tan pertinaz oleaje que se dirían emblemas de una Potestad superior. Ese movimiento perenne, ¿no es simulacro de un Perenne Movimiento? Y agázanse los hombros con altura de cumbre. Los senos, globos cautivos que la brisa hincha mansamente, afloran su esfericidad; y la brisa se trueca en ventarrón oratorio. Con una rotundidad de fruta paradisíaca deslindase la cadera y el muslo. Por eso rememoran, aunque con énfasis moderno, el primitivismo de Eva. Y los pies se hincan como veletas, dóciles a los giros, pero duros.



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

# Alfredo Luchetti

U. Telefónica 452

Calle 6 Esq. 55

LA PLATA



Soliciten precios de  
MOLINOS A VIENTO

“ LUCHETTI ”

(Marca Registrada)

Tanques Australianos, Bebederos,  
Flotantes, Bombas y Cilindros,  
Depósitos, Subestructuras para  
: depósitos, Caños y accesorios. :

ACADEMIA PROVINCIAL

DE

BELLAS ARTES

48 Núm. 477 - La Plata



CURSOS DE DIBUJO  
PINTURA  
ARTE DECORATIVO,

INSCRIPCIÓN:

MARTES, JUEVES Y SABADO

DE 9 A 11 Y DE 14 A 15 HORAS

metálicas. ¡Qué reto en todo el perfil, qué incriminación a todo el paisaje! A la postre vence al viento, porque es su misteriosa transubstanciación bajo las especies de la Forma femenina. Y su atropellante delicadeza en ella está. Y su veledad y su reiteración. Y su gracia sonora, de tan profundos ecos en el horizonte abovedado que sepa repercutiría. — Jorge Guiltén.

## MISTERIO DE PETRUCHKA

Contestándome a una pregunta, Stravinsky declaraba reconocer en su ballet Petrushka la negación de todo lirismo; pero uno y otro entendíamos, creo yo, la afirmación de su objetividad, simplemente: y no sólo la perfecta realización de la obra de arte, sino de la interrogación humana, religiosa, del enigma que la propia tragedia propone. El misterio vivo de Petrushka.

Intentemos recordar solamente algunas actitudes. Descorriendo la cortina de la barraca, ya tenemos delante de nosotros al Moro, a la Ballarina y a Petrushka. La Ballarina es sólo eso, ballarina; y no podía ser nada mejor.

El Moro opone su religiosidad a la de Petrushka, terminantemente. Si adora a Dios, en forma de coco, es porque no ha podido parírselo ni comérselo, como quería. Pasa a la adoración por la impotencia de cumplir su deseo, ante lo que ingenuamente no comprende. Por eso acaricia a la sutilísima ballarina y por eso mata a Petrushka. Es rico de sensualidad voluptuosa que contrasta con el ascetismo de su rival. Su religiosidad, aunque puramente instintiva, como la de Petrushka, marca la distancia que les separa por la manera de rezar.

¡La manera de rezar de Petrushka! Nunca una intuición tan profunda se ha expresado de una manera más sencilla. Viendo como en Nijinsky se encarnaba en un mecanismo perfecto este hondo estremecimiento humano, surgía en nuestra conciencia la gran cuestión psíquica, revelada pos Pascal, del automatismo. Y,

aunque con cierto escrúpulo de confesarnoslo, creímos evocar en la figura torturada y candorosa del muñeco, la misma fisonomía nobilísima del asceta de Port-Royale.

Por eso nos complace figurarnos — para desviar tal vez este misterio — que si en la tosca puzosa del pantín pusiéramos la luz de una inteligencia perfecta, quizás halláramos otro Pascal otra inteligencia de rodillas. — José Bergamín.



HAGA REVELAR  
SUS PELICULAS  
EN LA AGENCIA  
KODAK



J. BAUTISTA GUZZETTI  
AV. 51 NUM. 686 - U. T. 88

ORLANDO ERQUIAGA  
ABOGADO

11 - 627 U. T. 3827  
LA PLATA

## Talleres Gráficos

Fundados en 1888

OLIVIERI & DOMINGUEZ

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

Impresión esmerada de Tricomías  
Fotografados, Fotolitografías,  
Tesis, Revistas - Especialidad  
en Catálogos, Afiches, etc., etc.

CALLE 4 ENTRE 42 Y 43  
TELÉFONO 273

LA PLATA

A R C O  
DECORACIONES MODERNAS

PROYECTO Y REALIZA  
DECORACIONES PARA  
INTERIORES



GRAN VARIEDAD  
DE PAPELES ESTAMPADOS Y PINTADOS.  
MOLDURAS - APLICACIONES - ADORNOS.

8 N. 971 - U. TEL. 3751

<p><b>MARTIN FIERRO</b></p> <p>Periódico quincenal de Arte y Crítica libre</p> <p>Victoria 3441 Buenos Aires.</p>	<p><b>ANTORCHA</b></p> <p>Revista de Cultura Moderna</p> <p>Director: Samuel Ramos</p> <p>Héroes 41. México D. F.</p>	<p><b>ALFAR</b></p> <p>Revista de Arte y Letras</p> <p>Director: Julio J. Casal</p> <p>Cantón Pequeño 23 La Coruña.</p>	<p><b>NOSOTROS</b></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><b>SAGITARIO</b></p> <p>Revista de Humanidades</p> <p>Directores: Carlos A. Amaya Julio V. González C. Sanohez Viamonte</p> <p>53 Núm. 538. La Plata.</p>	<p><b>INICIAL</b></p> <p>Revista de la nueva generación.</p> <p>Director: Homero Guglielmini</p> <p>México 1416. Buenos Aires.</p>	<p><b>PLURAL</b></p> <p>Director: César A. Comet</p> <p>Juanelo 13 y 15. Madrid.</p>	<p><b>PROA</b></p> <p>Revista de arte y letras</p> <p>Directores: Jorge Luis Borges Brandán Caraffa Ricardo Güiraldez</p> <p>Av. Quintana 222 Buenos Aires</p>
<p><b>REPERTORIO AMERICANO</b></p> <p>Semanario de cultura hispánica</p> <p>Director: J. García Monje</p> <p>San José - Costa Rica</p>	<p><b>ESTUDIANTINA</b></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><b>REVISTA DE ORIENTE</b></p> <p>Organo de la Asociación de Amigos de Rusia</p> <p>\$ 0.20 el ejemplar</p> <p>Sarmiento 26.6. Buenos Aires.</p>	<p><b>CUBA CONTEMPORANEA</b></p> <p>Revista mensual</p> <p>Director: M. Guiral Moreno</p> <p>Cuba 52 La Habana</p>
<p><b>MERCURIO PERUANO</b></p> <p>Revista mensual de ciencias sociales y letras</p> <p>Director: V. Andrés Belaunde</p> <p>Apartado 176 Lima</p>	<p><b>DIOGENES</b></p> <p>Periódico de definición</p> <p>Calle 10 Núm. 1079. La Plata.</p>	<p><b>CORDOBA</b></p> <p>Revista quincenal de crítica social y universitaria</p> <p>27 de Abril 2501. Córdoba.</p>	<p><b>REVISTA DE AMERICA</b></p> <p>Director: Carlos A. Erro</p> <p>Rivón 110. Buenos Aires.</p>



## BERGSON

POR

ALEJANDRO KORN

**S**ENORITA Delfina Varela Domínguez:

Me pide Vd. un resumen crítico de la filosofía de Bergson y se ha servido agregar que lo desea breve, pero completo. No me sorprende esta exigencia un tanto paradójal. A un espíritu femenino la síntesis de los opuestos debe de parecerle lo más sencillo. Por desgracia es más fácil plantear problemas que resolverlos, imponer obligaciones que cumplirlas.

El acierto de mi desempeño lo encomendaremos piadosamente a la relatividad universal. Y en cuanto a la extensión no se alarme; carezco de la facundia fácil que permite escribir comentarios más largos que la obra comentada.

Por otra parte la obra de Bergson no peca de difusa; es breve. Su filosofía está expuesta en tres libros, si densos en ideas poco voluminosos. *Los datos directos de la conciencia, Materia y memoria y La evolución creatriz* desarrollan el pensamiento que ha embargado toda una vida con asombrosa continuidad lógica. La lectura, por cierto, no se ha de intentar sin el conocimiento previo de las disciplinas filosóficas; requiere además una atenta concentración. Pero Vd. dispone de estas condiciones, propias de un espíritu movido por un vehemente interés intelectual. No se ha de privar Vd. de beber en la misma fuente y entiendo que mis palabras sólo deben adelantarse como una guía y un leve estímulo.

Por fin hemos descubierto a Bergson. Su nombre por lo menos se divulga. El arraigo en nuestro ambiente intelectual de las doctrinas positivistas se ha opuesto tenazmente a las corrientes

filosóficas de otra índole. De vez en cuando, también nos extraña algún éxito espectacular de librería, con algún producto subalterno. Así es como hemos desconocido, por mucho tiempo, el acontecimiento más importante de la filosofía contemporánea.

Hoy la situación se modifica. Los rezagados se distancian y lo efímero no escapa a su destino. La renovación se impone; con curiosidad creciente muchos se aproximan al filósofo francés, deseosos de penetrar el secreto de su doctrina. Pero suelen cometer un grave error. Eligen al iniciarse *La evolución creatriz* que es el coronamiento y no la base del sistema. La circunstancia de haber sido este libro el primero que se difundió en nuestra lengua, ha contribuido a fomentar este mal hábito.

Le aconsejo, señorita, leer los tres libros fundamentales en el orden gradual que les dió su autor y no pasar del uno al siguiente antes de haber logrado una comprensión acabada. Solamente un estudio metódico puede darle el verdadero concepto de la filosofía bergsoniana en lugar de una visión superficial y a menudo falsa. Le indico, es cierto, un camino arduo, sobre todo en la primera etapa; luego hallará Vd. la recompensa al admirar la solidez y la belleza de esta concepción genial. No por eso haga de ella un dogma.

Empecemos por *Los datos directos de la Conciencia*. El título de la obra ya nos sugiere el punto de partida; como en toda filosofía seria, ha de ser el conocimiento inmediato y evidente. "Que toda realidad, nos dice en otra parte Bergson, ha de tener un parentesco, una analogía, una relación en fin con la conciencia, esto es lo que concedemos al idealismo y por eso mismo llamamos a las cosas "imágenes". Ninguna doctrina filosófica, con tal que se entienda a sí misma, puede escapar a esta conclusión".

No por eso el autor piensa atenerse a los viejos moldes especulativos. Es necesario abandonar alguna vez las posiciones antagónicas e irreductibles del idealismo y del realismo; una y otra ya han sido agotadas hasta el tedio en una controversia estéril. La filosofía de Bergson, como veremos, sin caer en un flojo eclecticismo, enuncia un concepto nuevo y tiende a eliminar las rancias antinomias.

El examen realizado con penetrante sutileza psicológica descubre, en la unidad del estado de conciencia, la conjunción de dos órdenes de hechos que divergen a medida que nos separamos del plano de la acción pragmática, para elevarnos a una contemplación desinteresada de la actividad intelectual. Este dualismo se perturba por la influencia recíproca de las dos series integran-

tes, insertadas la una en la otra, pero el análisis permite desentrañar y perseguir las, hasta entrever sus dos extremos opuestos.

El hábito y el idioma se amoldan a la visión ingenua. Sin darnos cuenta de ello incluimos fenómenos de un orden en conceptos que derivan de otro, confundimos el sentido literal de las palabras con su acepción figurada e identificamos la realidad con el símbolo que la expresa.

Es la noción de espacio con su misión de aislar los hechos en una coexistencia discontinua, de establecer entre ellos relaciones bien delimitadas, de permitir enumerar y medirlos, es el espacio, ante todo teatro de nuestra acción, el que nos atrae como un abismo y nos tienta a proyectar en él aun lo inextenso. La ciencia se apodera luego de estas posiciones espaciales, las convierte en relaciones cuantitativas, las expresa en fórmulas matemáticas y les imprime el carácter de necesarias.

Transforma así el universo en una construcción geométrica. ¿Pero acaso lo ha captado en toda su integridad? Ni por asomo.

Aun el idioma, tosco como es, distingue entre lo espacial y lo inespacial. Nunca diremos de un sentimiento que es extenso; si hemos de compararlo, lo supondremos más o menos intenso. Lo extensivo y lo intensivo son, pues, términos que corresponden a órdenes diversos e importa deslindarlos. Sin embargo, si se distinguen, también se tocan. Cuando se trata de una emoción, de un estado afectivo, de una idea, no habrá lugar a confusión, pero cuando se trata de una sensación, quizás apliquemos el epíteto de intenso a su causa aparente. Así por ejemplo, si se trata de un esfuerzo físico.

Incurrimos en una ilusión; no es la contracción muscular la intensa, sino la sensación por la cual la percibimos. No es intenso el foco de luz, es intensa la sensación que referimos al foco. Tengamos presente como también en las formas superiores de nuestra actividad psíquica, en las cuales el equívoco no es posible, siempre existe un hecho extenso al cual las referimos. Existen pues en los hechos de conciencia dos órdenes separables e inseparables; una unidad que se dualiza.

Este modo de ver nos va a acompañar al través de toda la obra de Bergson.

Parece sin embargo que un concepto común vinculara lo extensivo y lo intensivo: el concepto de la magnitud. Podríamos creer que también la intensidad se mide. Por de pronto conviene fijarse en que lo extenso se refiere a hechos que suponemos estables, delimitados y discontinuos; en cambio la intensidad a procesos dinámicos, imprecisos y continuos. Solamente podrían me-

dirse si se les segmenta y expresa por símbolos espaciales. Lo hacemos con frecuencia, pero a condición de pervertirlos.

¿Cómo los habíamos de medir, si la naturaleza misma del número nos lo revela como un engendro espacial! El número — síntesis de la unidad y de la multiplicidad — es la expresión abstracta de una cantidad de unidades idénticas. Conforme calificamos las unidades, es decir las hacemos heterogéneas, ya no las podemos sumar. En ese caso separamos la intuición de la calidad de la intuición de la cantidad, es decir lo inespecial de lo espacial. Sólo aplicado a lo discontinuo y a lo homogéneo se concibe el número; su medio exclusivo es el espacio. La calidad como la intensidad no es mensurable.

¿Pero por suerte no existe más que una sola forma de la intuición? ¿No nos ha enseñado Kant que existen dos, el espacio y el tiempo, y que si la primera solo se aplica al orden objetivo, la segunda abarca la intuición externa y la interna? Aquí tocamos uno de los rasgos más característicos y propios de la filosofía de Bergson. Demuestra cómo es absurdo afirmar la existencia de dos medios homogéneos, uno para la coexistencia y otro para la sucesión. Ante nosotros solo está el momento fugitivo del presente. Si las cosas persisten, esta duración se la damos nosotros, porque sólo en la memoria perdura el pasado. Si en el flujo incesante del pensar mantenemos la conciencia de nuestra personalidad, es merced al recuerdo que incorpora al estado de conciencia actual la reminiscencia del proceso transcurrido. Si fuésemos seres sin memoria nos desvaneceríamos inmediatamente.

La duración, empero, la proyectamos al exterior, la atribuimos al mundo de las cosas y creamos la idea ficticia de tiempo. En verdad el tiempo externo, el tiempo matemático, no existe; es tan solo un derivado bastardo del espacio. Únicamente por extensiones espaciales podemos medirlo; “no es más que el fantasma del espacio que obsesiona nuestra conciencia”.

Repleguémonos con vigoroso esfuerzo sobre nosotros mismos, destruyamos el error e intuiremos cómo la duración que prestamos a las cosas sólo vive en el devenir dinámico que se desarrolla en las profundidades de la conciencia. Cuando fragmentamos este proceso pretérito, cuando de continuo lo convertimos en discontinuo, cuando alineamos sus segmentos disociados, verbalizados o cristalizados, empleamos el símbolo espacial del tiempo. Pero la duración “es una multiplicidad cualitativa, sin semejanza con el número, un desenvolvimiento orgánico que no es por eso una cantidad creciente; una heterogeneidad pura, en el seno de la cual no hay cualidades discontinuas. En una palabra, los momentos de la duración interna no son exteriores en-

tre sí”. “El error de Kant consistió en volver a tomar el tiempo como un medio homogéneo. No advirtió que la duración real se compone de momentos intrincados y que, cuando reviste la forma de un todo homogéneo, es que se expresa en espacio. En esta confusión de la duración verdadera con su símbolo reside, a nuestro juicio, la fuerza y la debilidad a la vez del kantismo”.

De consiguiente, como la intensidad y la calidad, también la duración es amensurable. Y de toda esta oposición entre lo espacial y lo no espacial se desprende un doble aspecto de la actividad psíquica. “En efecto, debajo de la duración homogénea, símbolo extensivo de la duración verdadera, una psicología atenta descubre una duración cuyos momentos heterogéneos se penetran; debajo de la multiplicidad numérica de los estados conscientes, una multiplicidad cualitativa; debajo del yo con estados bien delimitados un yo en el cual la sucesión implica fusión y organización”. “La vida consciente se presenta bajo un doble aspecto, según que se la perciba directamente o por refracción al través del espacio. Considerados en sí mismos, los estados de la conciencia profunda no poseen relación alguna con la cantidad, son calidad pura, se compenetrán de tal modo que no podría decirse si son uno o muchos ni puede apreciárseles desde este punto de vista sin desnaturalizarlos inmediatamente”. Es que los estados de conciencia se nos presentan con diverso carácter, según se les considere “en el tiempo-calidad en que se generan o en el tiempo-cantidad en que se proyectan”.

El filósofo se encamina luego a resolver la antinomia fundamental de la filosofía moderna, la oposición entre necesidad y libertad. Después del análisis que precede, ya podemos sospechar la solución. La necesidad impera en el dominio de la espacialidad, donde rigen las relaciones cuantitativas; la libertad se halla en el dominio de la duración pura, en el impulso creador que surge de las profundidades de la conciencia y desaparece en la región aritmética donde coordinamos los hechos trascurridos.

Para intuir la libertad debemos penetrar hasta lo más hondo, sorprender al dinamismo espontáneo *in fieri* y substraernos a la sugestión del casillero verbal que nos da el residuo muerto, en vez del impulso vivo. Toda definición de la libertad es deficiente, la supone condicionada y de consiguiente cae en el determinismo. “Llamo libertad a la relación del yo concreto con el acto que realiza. Esta relación es indefinible precisamente porque somos libres. Si así mismo nos obstinamos en el análisis, se transforma inconscientemente la progresión en cosa, la duración en extensión. En lugar del hecho naciente se pone el hecho realizado y una vez que se ha empezado a estabilizar en cierto modo

la actividad del yo, la espontaneidad se resuelve en inercia y la libertad en necesidad".

Llegamos, pues, a afirmar la concurrencia simultánea de la necesidad y de la libertad, como última expresión de los órdenes de hechos opuestos que se sintetizan en la conciencia. "Habría en fin dos yo distintos, de los cuales el uno sería la proyección del otro, su representación espacial y por decirlo así social. Penetramos hasta el primero por una reflexión honda que nos permite aprehender nuestros estados íntimos como seres vivos en gestación, sin cesar en vías de formarse, como estados refractarios a la medida, que se compenetran y cuyo desarrollo en la sucesión nada tiene de común con la yuxtaposición en el espacio homogéneo. Obrar libremente es tomar posesión de sí mismo, refugiarse en la duración pura".

Al agruparse en dos series opuestas los elementos integrantes de la unidad sintética, el dualismo que el análisis puntualiza no debe inducirnos a desdoblarse la conciencia. La unidad y la multiplicidad se suponen reciprocamente. "El mismo yo percibe los estados discontinuos y luego al fijar en ellos su atención los ve fundirse como copos de nieve al calor de la mano".

Si de una parte hemos hallado lo extenso, la cantidad, el espacio, lo mensurable, la necesidad, la materia y por otro lo intenso, la calidad, la duración, lo amensurable, la libertad, la memoria y si hemos eliminado el tiempo como una noción equívoca, los órdenes de la actividad que manifiesta el examen psicológico no se disocian en el proceso real.

Procuremos también no incurrir en otro error gravísimo. No es un juego con conceptos opuestos lo que intenta el autor, no es un surtido de abstracciones lo que nos ofrece. Ha de valerse de palabras, y aun quien domina su idioma con tanta maestría experimental la insuficiencia de la expresión verbal; su propósito empero es interpretar la realidad intuida, los datos del conocimiento inmediato, la actualidad evidente de la conciencia, sin artificios dialécticos.

Esta exploración de la conciencia, hasta aquí, no ha franqueado los límites del caso particular. Pero no lo olvidemos, en torno nuestro se mueve un mundo que es real, *porque nuestra acción sobre él es eficaz*. Desconocerlo es el error del idealismo, "porque jamás halla el medio de pasar del orden que se manifiesta en la percepción al orden que comprueba la ciencia, es decir la realidad".

¿Volveremos acaso al realismo? Este fracasa igualmente pues no logra explicar el conocimiento inmediato de la realidad. El realismo naturalista nos ofrece un mundo de partículas más o menos independientes, dispersas en el espacio, y hace de la conciencia un

enigmático epifenómeno. El idealismo kantiano, por su parte, no logra establecer la relación entre la apariencia fenomenal y la realidad noumenal. El error de ambos, del realismo como del idealismo, consiste en orientar nuestra percepción consciente *hacia el conocimiento y no hacia la acción*.

En realidad la percepción consciente desempeña una función práctica; deslinda el conjunto objetivo que interesa a mi acción. El resto se me escapa, si bien no puedo menos de atribuirle la misma naturaleza que a cuanto alcanzo a percibir. El número de las "imágenes posibles" es muy superior a las actuales, pero ni son subjetivas como lo quiere el idealismo inglés, ni relativas como lo quiere el idealismo kantiano. No son subjetivas porque están más en las cosas que en mí; no son relativas porque no separo el fenómeno del nómeneo. Distingo solamente la parte del todo. En una palabra, mi conocimiento de la realidad es absoluto aunque fragmentario, limitado al campo de mi acción, pero cierto dentro de este límite.

He aquí devuelto al conocimiento racional su misión pragmática, el hombre armado ante las contingencias de la vida, dueño de su contorno biológico, pero sin capacidad especulativa, sin clave para los problemas teóricos.

"Al deslindar con proligidad la acción y el conocimiento, se aclaran muchas obscuridades, ya sea que ciertos problemas se resuelvan, ya sea que resulte ocioso plantearlos". Otra vez el análisis desdobra la unidad de la acción y en líneas divergentes surge un nuevo dualismo, expresión más honda del conflicto entre la espacialidad y la duración. La percepción supone la Materia que la engendra, la reacción subjetiva la Memoria que mantiene la duración y es de otro orden.

Materia es el conjunto de "las imágenes". No atribuyamos al término ningún sentido burdo; el universo material, definido como la totalidad de las imágenes, es una especie de conciencia que se opone a la del yo. Mi intermediario para con las imágenes extrañas es una imagen privilegiada que llamo mi cuerpo, instrumento y centro de mi acción. Percepción de la materia es la relación entre esta imagen singular y las demás, *a los efectos de la acción*. "Mi cuerpo es lo que se destaca en el centro de las percepciones, mi persona es el ser al cual se refieren las acciones". Columna dorsal de la persona, vínculo que mantiene su unidad en la duración, es la memoria, que ya no es, por cierto, una función orgánica, función del cerebro; es una actividad psíquica propia y distinta. Bergson la llama por su viejo nombre: Espíritu.

Dentro de una concepción dinámica, que excluye con todo rigor el concepto de la substancia estable, resurge pues el problema

cartesiano de hallar la relación entre lo pensante y lo extenso. Esta relación es ante todo un hecho; nadie ha puesto en duda la acción mutua entre el espíritu y el cuerpo. Si las tentativas de explicarla han fracasado, es probable que se trate de un problema mal encarado.

No obstante la energía con la cual Bergson acentúa la distinción radical entre materia y memoria, no entiende que su dualismo sea un divorcio. "Al considerar la percepción como una síntesis del espíritu y de la materia, encerramos, en sus más estrechos límites el problema de la unión del cuerpo con el alma".

Para resolverlo no tomemos las abstracciones por realidades: conviene abstenerse de toda hipóstasis; es decir, no debemos cristalizar el símbolo verbal. Se puede concebir sin duda como un límite ideal una memoria y una percepción desinteresada; de hecho una y otra concurren en la acción. Esta acción el cuerpo la prepara, que por ser extenso puede actuar sobre sí mismo y sobre los otros. Ya en la sensación se insinúa virtualmente la acción, pero para realizarse necesita aún del factor que inserta el pasado en el presente. Al pasar de la percepción pura a la duración pura, pasamos de la materia al espíritu. Esta oposición sin embargo es la obra artificial de un entendimiento; no está dada en la intuición inmediata. Empeñados en establecer distinciones lógicas y de consiguiente términos opuestos, nos lanzamos por dos vías divergentes, las perseguimos hasta el fin que podemos imaginar extremando su separación y luego nos complacemos en la *oposición que nosotros mismos hemos creado*.

La solución seduce por su simple elegancia: El dualismo ontológico es una creación de nuestra manía razonadora. También lo es el momismo, no lo olvidemos.

A mi ver, sin embargo, el propio Bergson en *Materia y Memoria* abusa de la argumentación, racionaliza y se empeña en discutir, en vez de insistir en la evidencia de los hechos. Por momentos su dualismo parece revestir un carácter ontológico y para acentuar la oposición de espíritu y cuerpo llega hasta calificarla con el término escolástico de *esencial*. El mismo objeto persiguen sus disquisiciones fisisopatológicas sobre la amnesia y las funciones cerebrales.

Con una psicología más tosca, yo me limitaría a intuir la oposición del sujeto y del objeto en la conciencia y su concurrencia en la acción como dos integrantes del mismo proceso dinámico. El dualismo me parece en efecto tan innegable como su síntesis en la acción. Y en cuanto atañe a la relación mutua de los dos principios, pareceme que la objeción más grave se atenúa al eliminar los conceptos cartesianos de substancia pensante y extensa. Que-

daría tan solo una actividad polarizada, en la cual el yo y su opuesto son funciones recíprocas. Es claro que semejante posición se limita a la comprobación del hecho empírico y elude el problema ontológico. Sería en el fondo una solución agnóstica, inaceptable para quien no distingue entre filosofía y metafísica y considera cognoscible lo absoluto y lo relativo.

En su *Filosofía contemporánea*, Guido de Ruggiero reprocha con mucha gracia a Bergson haber querido salvar "capra e cavole". A mi juicio empresa plausible. Por cierto, si la cabra devora la col, el asunto se simplifica, pero nuestra sopa filosófica resultará un tanto chirle. Y luego, ¿quién es la cabra: el realismo o el idealismo? Ambos son la sinrazón de la razón. Si el naturalismo suprime la personalidad autónoma o si la dialéctica descalifica la ciencia, en uno y otro caso se falsea la realidad. El siglo XIX se ha agotado en salvar la antinomia que Kant dejó en pie; es de esperar que el nuestro no persista en reproducir con variantes las soluciones malogradas.

Cabe a Bergson el honor histórico de haber señalado una nueva vía. Es también mérito suyo haber vuelto a afirmar el carácter pragmático de la razón, instrumento creado por la evolución biológica para realizar en la acción la libertad intrínseca. Pero ahora, examinado el contenido de la conciencia individual, establecida la relación del hombre con el fragmento de la realidad que le interesa ¿hemos de renunciar a comprender al universo en su expresión total?

Sin duda alguna, si pretendemos encasillarlo en algún sistema racional de estructura lógica. Por suerte poseemos, a juicio de Bergson, otra capacidad cognoscitiva. Podríamos, en efecto, llegar a una visión de conjunto por una compenetración inmediata, por una comunión amorosa y entrever así con evidencia intelectual el secreto del eterno devenir.

A esta capacidad Bergson la llama intuición. El término es algo ambiguo; nos induce a confundir la intuición inmediata del hecho empírico con la intuición figurada de lo trascendente, a fin de atribuir a esta el mismo valor de aquella. La evidencia objetiva difiere, no solamente en grados, sino por su naturaleza, de la supuesta evidencia de imágenes irreales. La ausencia aparente del factor discursivo, rasgo común a todas las intuiciones, es problemática, pues la existencia de la intuición pura es muy discutible. Debemos convenir, sin embargo, que en estos actos psíquicos el raciocinio lógico se subordina a funciones de otra índole. La metafísica, no es posible negarlo, aun aquella que se niega a sí misma o se afirma como una concepción puramente intelectual, ha nacido en todo tiempo de una intuición, pero poética o mística. No

escapan a esta regla ni los sistemas del intelectualismo más escueto.

Se le ha reprochado a Bergson ser mucho más lógico y racionalista de lo que confiesa; sin negarlo se puede replicar que no hay ningún dialéctico que no sea intuicionista de soslayo. Es muy instructivo el caso del más grande de los racionalistas. Espinosa por último desgarró la estrecha trama de sus postulados matemáticos, apela al tercer conocimiento "quod scientiam intuitivam vocabimus", único capaz de elevarnos a lo eterno y viene a parar en la paradoja del amor intelectual. Pascal nos recuerda las razones que la razón no conoce y casi es pedantería mentar los románticos del siglo pasado que, después de la obra demoledora de Kant, recurren intencionada y conscientemente a la intuición alógica.

¿Diremos, pues, que Bergson aduna su dualismo pragmático con una visión romántica? Alguien ha hablado en efecto de Pragmatismo romántico. Sería de celebrar si hubiera conciliado en una concepción armónica las funciones lógicas y los impulsos espontáneos de nuestro espíritu y en una síntesis final la filosofía de la acción con su complemento metafísico.

De hecho, creo que es así. Pero no debo de ocultarle que en el afán de atribuir a esta intuición un valor cognoscitivo, es decir objetivamente cierto, se empeña en presentarla como una función equivalente al raciocinio y rastrea su raigambre biológica.

En la evolución de la capacidad cognoscitiva hubo dos posibilidades; una adquirió su máximo desarrollo en los insectos, la otra prevaleció en los vertebrados y por ende en el hombre.

En el mundo de los artrópodos ocurren hechos complejos, para nosotros sorprendentes. Nadie los ha observado y referido con más prolijidad que Fabre, el gran entomólogo francés. Bergson se vale de ellos para inferir la existencia de un conocimiento distinto al racional. Es así como el *Sphex flavipennis*, la avispa cuyo prodigioso instinto conoce la anatomía íntima del grillo, adquiere títulos para intervenir en la especulación filosófica. El filósofo se complace en señalar en la especie humana residuos de ese conocimiento inmediato de las cosas que, aunque amenguado por los hábitos lógicos del entendimiento, asoma en sus formas inferiores como instinto ingénito o en sus manifestaciones altas como intuición poética. Impulso creador, casi inconsciente, que plasma la obra del artista, puede servirnos también de vehículo para alcanzar la noción de la totalidad.

La disquisición biológica, en cuanto se refiere a la tesis fundamental, no me seduce. Los fenómenos que englobamos bajo el concepto verbal de instinto sorprenden en ocasiones por extraños y asombrosos, burlan toda tentativa de explicación lógica, pero responden siempre a necesidades naturales, son tan pragmáticos

como nuestro entendimiento. No puedo aceptarlos como un antecedente para atribuir el valor de un conocimiento real a nuestra intuición meta-empírica.

En cuanto a la intuición del artista nos dará — una obra de arte, ni más ni menos. Si se me ofrece la metafísica como una creación poética, estoy de acuerdo. Nunca ha sido otra cosa. Ni por eso ha de carecer de verdad, superior quizás a la lógica, pero muy distinta. La Verdad, no es ni una ni otra; cuando más sería mi convicción.

El hombre es probablemente el único animal metafísico, el único que experimenta la coerción mental de relacionar el hecho singular con lo universal, lo relativo con lo absoluto y que halla esta relación en la comunión ideal o sentimental con lo eterno. La comprobación de este hecho de conciencia nada gana y nada pierde con referirlo a su gestación biológica. La interpretación hipotética de los hechos naturales conviene abandonar a quienes, con autoridad propia, construyen los esquemas científicos. No toca a la filosofía perturbarlos en su faena legítima; sólo ante pretensiones impertinentes ha de insinuar con afable ironía que el mundo geométrico no es el universo.

La incursión de Bergson en un dominio especial de las ciencias naturales importa una concesión a las teorizaciones pseudo-cientificistas que no son ciencia ni filosofía.

Resueltos con anterioridad, resueltos con maestría, los grandes problemas básicos, deslindado lo mensurable y lo amensurable, afirmada la coexistencia de la necesidad y de la libertad, los conceptos de causalidad, de finalidad, de mecanismo ya han recibido una solución implícita que el detalle biológico no puede mejorar.

El gran concepto de la *Evolución creatrix* no ha nacido de estas premisas; ha surgido de una intuición genial. Es cierto que sólo pudo surgir en un momento histórico determinado, en una mente heredera de la tradición filosófica de los siglos pasados y saturada por el caudal científico de nuestra edad.

Y bien, esta intuición ¿qué es lo que ve? Ve el principio inmanente de las cosas, la fuerza creadora, la acción dinámica que en un fluir sin tregua, en formas infinitas, actualiza sin cesar el universo. Es el "élan de vie", el impulso vital, uno y múltiple.

El autor empieza por tomar el término vida en su acepción literal; por una gradación imperceptible lo sublimiza, le incorpora toda la actividad de la conciencia y acaba por identificarlo con su sinónimo, el Espíritu, fuente eterna del perpetuo devenir.

En palabras elocuentes traza el cuadro de la vida universal y de su reflejo sobre nuestro planeta: "Como el más pequeño grano de polvo se solidariza con todo el sistema solar... así todos los

seres organizados, desde el más humilde al más elevado, desde los primeros orígenes de la vida hasta los tiempos actuales, en todos los sitios y en todos los tiempos, nos revelan un impulso único... Todos los seres vivos se afirman y ceden en el mismo formidable empuje. El animal se apoya sobre la planta, el hombre cabalga sobre la animalidad, y la humanidad entera, en el espacio y en el tiempo, es un ejército inmenso que galopa a nuestra vera, delante y detrás de nosotros, en una carga arrolladora capaz de arrasar todas las resistencias y de franquear todos los obstáculos, quizás la misma muerte'.

La evolución creatriz no es el proceso dialéctico de Hegel, ni la pseudo-evolución de Spencer, simple acomodo de una realidad ya hecha. "La realidad se nos aparece como un perpetuo devenir. Se hace o se deshace, jamás es cosa hecha". "Si el principio de las cosas fuera un axioma lógico o una definición matemática, las cosas mismas saldrían de este principio como las aplicaciones de un axioma o las consecuencia de una premisa y ya no quedaría lugar, ni en las cosas ni en su principio, para la causalidad eficaz entendida en el sentido de una elección libre". Es decir, retornaríamos al imperio de la necesidad lógica o a la concepción mecanicista del universo y no habría lugar para el impulso espontáneo.

Ahora bien, hallado el principio que anima y crea al universo y designado por un vocablo que lo adapta a nuestros hábitos mentales, es menester conciliar su unidad con la complejidad. Necesitamos un principium individuationis.

Disculpe el uso de un término tan arcaico; lo empleo por ser expresivo y claro. Queremos saber por qué lo único se diversifica, se singulariza y se concreta. Es que su acción no se ejerce en el vacío sino sobre la plenitud de la creación ya realizada, que ahora se opone como un obstáculo, como una corriente contraria al impulso primitivo, cohibe su libertad y obliga a plasmar la nueva creación sobre la pretérita. De nuevo, en la órbita del cosmos, hallamos el conflicto del Espíritu y de la Materia que ya habíamos sorprendido en el modesto ámbito de nuestra conciencia. Es un nuevo dualismo, aparente como los otros que ya hemos tenido ocasión de conocer y de desvanecer, que a su vez es la síntesis de la necesidad y de la libertad en la acción creadora.

Desespero de poder transmitirle el pensamiento de Bergson en toda su belleza. Permítame acudir a un símil que, por claudicante que sea, podrá servir de apoyo a su intuición metafísica. Nuestro gran Paraná también, desde el trópico, se despeña como una fecunda corriente de vida. Llega al Delta y tropieza con un obstáculo; el enorme caudal de sus aguas se divide y subdivide en riachos, arroyos y arroyueños hasta desmenuzarse en filtraciones insigni-

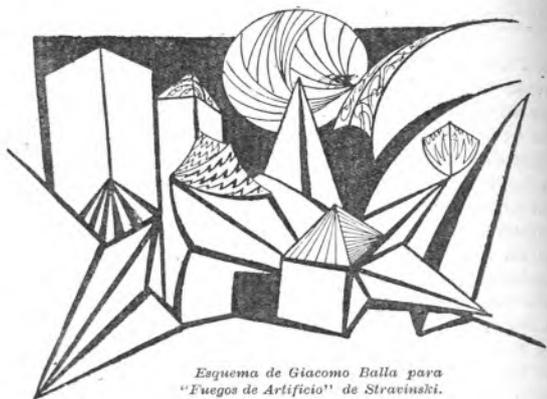
ficantes. No obstante, ninguna gota, a pesar de la desvinculación, deja de ser solidaria de la masa común. Y ahora, pregunta Vd. ¿por qué se opone semejante obstáculo? Pues, porque el mismo río se ha creado su delta, porque con su propia obra obstruye la libre expansión de su curso. El pasado constriñe al presente. Ya sabemos — y me salgo de la metáfora — que solo persiste en la Duración pura, no materialmente.

Renuncio a agotar el tema. Antes de volverme tedioso, si es que esto no ha ocurrido ya, prefiero prescindir de algún asunto, dejar algún vacío, dar lugar a alguna duda, como que de antemano cuento con su indulgente bondad. Faltaría, eso sí, establecer la filiación histórica de la doctrina bergsoniana y apreciar su influencia en la filosofía contemporánea. Reservo el tema para una otra epístola; Vd. la esperará, no lo dudo, con la resignación del caso. Entretanto es en Bergson mismo, no en sus expositores, donde hallaremos la expresión genuina de su pensamiento, no siempre fácil de precisar. La tersura de su prosa suele disimular honduras inexploradas. Por otra parte nos falta la última palabra; la Etica del sistema, su finalidad práctica. Pero el filósofo de la acción es un enamorado de la contemplación pura y vacila, antes de ponerse en contacto con las realidades concretas de la vida.

Una gran enseñanza se desprende de su estudio: no la razón, una intuición inmediata, nos permite alcanzar la unidad absoluta, cuyo impulso creador renueva en cada instante su obra sobre los escombros del pasado y como un torrente de vida se difunde por la multiplicidad de los seres. Al querer captar esta visión dinámica en los moldes lógicos y verbales del pensamiento y de la palabra, se desdobra en el conflicto perpetuo de dos principios que hallan su mejor expresión, en los conceptos de Necesidad y Libertad. Impera aquella en el dominio de las relaciones espaciales que la ciencia explora y mide con legítima autoridad y ésta en el impulso espontáneo que es fuero de la personalidad humana.

Y siempre es la acción la síntesis del conflicto, en el fondo de nuestra conciencia, en la relación del sujeto con el contorno objetivo, en la contemplación del proceso universal.

En el hombre, esta acción es la lucha por realizar su libertad. Así por lo menos la interpreto, hasta que el maestro mismo nos dé su última conclusión.



Esquema de Giacomo Balla para  
"Fuegos de Artificio" de Stravinski.

## HACIA EL NUEVO TEATRO

POR

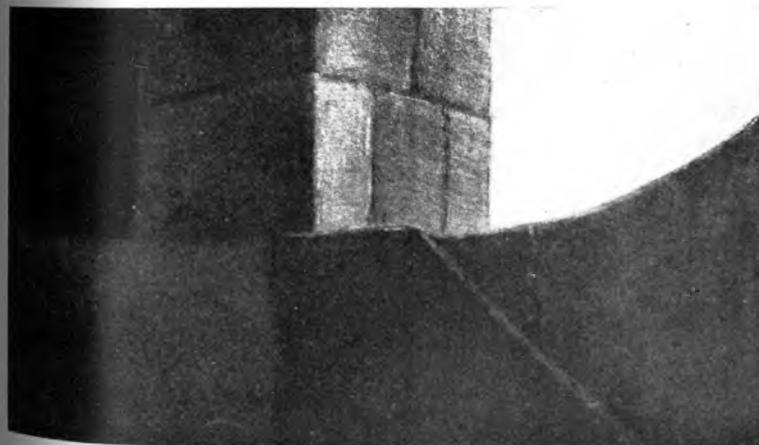
PEDRO HENRIQUEZ UREÑA (\*)

Soy espectador atento, a quien desde la adolescencia interesaron hondamente las cosas del teatro, y me ha tocado en suerte conocer desde sus orígenes la compleja evolución en que vivimos todavía. Cuando principié a concurrir a espectáculos, el realismo era ley: realista el drama, realista el arte del actor, realista el escenario. Vivía Ibsen: imperaba. A la espiral mística de sus dramas de ocaso ascendían muy pocos (Maeterlinck fué de esos): la norma del mundo occidental la daban *Casa de muñeca*, *Espectros*, *El pato salvaje*, *Hedda Gabler*. Hasta en Francia, equiva al parecer, de él se aprendía la lección de una psicología apretada, donde la frase iba, paso a paso, penetrando y estrechando como tornillo de precisión. El actor se enorgullecía de hablar "como en la vida"; perdía la costumbre, y desgraciadamente hasta la aptitud, de decir versos. En el escenario, se aspiraba a "la copia exacta de la realidad".

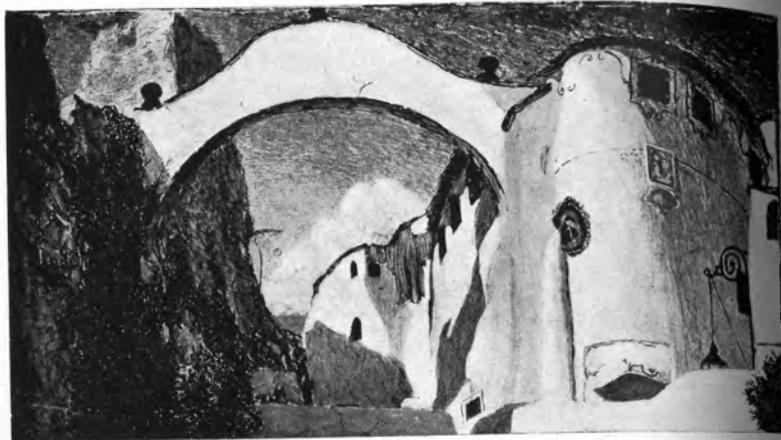
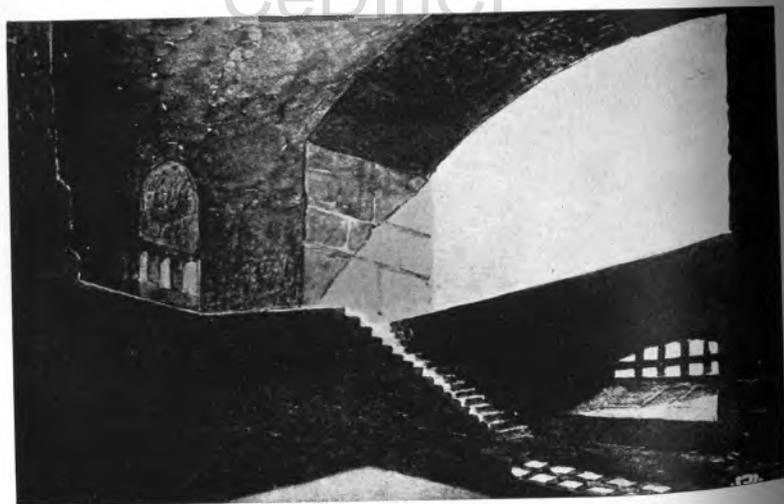
(\*) Esta disertación fué leída en la Asociación de Amigos del Arte, de Buenos Aires, y aparecerá en el primer volumen de conferencias que publicará dicha asociación, a cuya deferencia especial debemos el poder adelantarla ahora a los lectores de *Valoraciones*.



Decoración para *LA PUERTA RELUCIENTE* de LORIN DUSSANT en el Arts and Crafts Theatre de Detroit.



Decoración de ADOLFO APPIA para el segundo acto de *PARSIFAL* de Wagner.

Decoración de Golovine para el segundo acto del *DON JUAN* de Moliere.Decoración de Joseph Urban para *MACBETH*.

De pronto, las señales cambian. El año de 1903, en Nueva York, me tocó asistir — y escojo este punto de partida como arrancaría de cualquier otro — a la primera representación de *Cándida*, donde se demostraba que Bernard Shaw llegaría a las multitudes: su diálogo de ideas estaba destinado a ellas, porque la discusión animada es espectáculo que apasiona. El apóstol de “la quintaesencia del isbenismo” trabajaba, incauto, contra su maestro. A su ejemplo, los hombres de letras en Inglaterra perdían su tradicional pavor al teatro: Barrie, el primero, se entregó libremente a las delicias de la extravagancia. En Irlanda, al hurgar la tierra nativa, brotaron de ella los héroes y las hadas. En Rusia, Chekijov y Gorki inventaban de nuevo — después de Eurípides — la tragedia inmóvil. En Alemania, el realismo se ahogaba con su propio exceso en el naturalismo brutal, o se disolvía en delirios poéticos. Francia, tardía, y tras ella Italia, se sumaron al fin a la corriente tumultuosa en que navegamos, a merced del ímpetu, sin saber dónde haremos escala.

Y vemos cambiar las condiciones materiales del espectáculo: escena, decoraciones, iluminación, trajes. Nacían — y renacían — los teatros al aire libre. La tragedia griega, el drama religioso de la Edad Media, Shakespeare reaparecían en sus escenarios de origen. Surgieron los tablados pequeños, con salas reducidas, los *teatros de cámara*. En Alemania, en Rusia, en Francia, en Inglaterra, hubo ensayos de reforma de la decoración; año tras año se hablaba de nuevos experimentos. Los teorizantes — especialmente Adolph Appia y Gordon Craig — mantenían vivo el problema. Por fin, el Ballet Ruso hizo irrupción en París, y, como en el Apocalipsis, he aquí que todas las cosas son renovadas.

No que el realismo haya muerto, ni menos la rutina: bien lo sabemos todos. Los escenarios de la renovación constituyen minorías egregias. Pero ellas bastan para el buen espectador, ese que no quiere ir noche por noche al espectáculo, sino con tiempo para el buen sabor de cada cosa.

Cuando, después de visitar países de idioma extraño, o de residir en ellos, vuelvo a mis tierras, las de lengua española, busco siempre las novedades del teatro, y hallo que nuestras novedades son vejezes. No soy más que espectador (crítico pocas veces, autor menos); pero como espectador cumplo mi deber: en 1920, en Madrid, pedí largamente *la renovación del teatro*, desde las columnas de la revista *España*; en México, hace dos años, y aquí, ahora, reitero mis peticiones. No pediré demasiado: me ceñiré al problema del escenario y las decoraciones.

★

Recorramos, a vuelo de aeroplano, la historia del escenario. En la Edad Media, muerto el teatro de la antigüedad (de la estirpe clásica los únicos supervivientes eran quizás los títeres y los mimos), vuelve el drama a nacer del rito, como entre los griegos: las representaciones sacras nacen en la iglesia. Pero si la tragedia antigua encontró fácil desarrollo en el templo de Dionisos, al aire libre, el *misterio* se vio cohibido dentro de la arquitectura del templo cristiano, escena adecuada sólo para el esquemático drama ritual del sacrificio eucarístico. Salieron entonces de la iglesia el *misterio*, el *milagro*, la *moralidad*, hacia donde todos los fieles pudieran contemplarlos: el atrio; de ahí, a la plaza, a la calle.

En la calle se les une la farsa cómica, usual en las ferias populares; y tragedia y comedia van desarrollándose lentamente, arrancando de las formas rudimentales, brevísimas, en que renacen, a la par que se desarrolla el escenario. Del suelo, al nivel de los espectadores, el drama tiende a subir, busca la altura de la plataforma, para que todos vean mejor: así se crea el *tablado*. En círculo, alrededor de él, se agrupa la multitud; pero los actores, para subir o bajar, necesitan abrirse camino: bien pronto hay que inutilizar para los espectadores uno de los tres lados de la plataforma, y así nace el *fondo de la escena*.

Pero la escena, el *escenario-plataforma*, si ya tiene fondo, tardará mucho (aquí más, allá menos, según cada país) en tener costados libres a derecha e izquierda. Cuando el drama, durante el Renacimiento, enriqueciéndose con el estudio de la literatura antigua, y renovando sus formas, entra a los palacios — o siquiera al patio, al *corral*, — los espectadores están todavía demasiado cerca de la escena, o hasta tienen asientos en ella, y sólo dejan libre el fondo. Los teatros públicos, creados en el siglo XVI, en interiores, o en patios de edificios, o entre edificios, ponen techo a la escena y van poco a poco alejando de ella al público. El golpe final se da en Italia: se obliga a la concurrencia, o a la mayor parte de ella, a contemplar la representación desde uno solo de los tres lados por donde antes podía verla; y para hacer definitiva la separación entre público y actores, y hacer mayor la libertad de la escena, se crea el *telón*. El escenario empezó a concebirse como una especie de cuadro...

Los elementos materiales de que dispone el teatro moderno para poner marco al drama y al actor — trajes, muebles, decoraciones, luz, — no se desarrollaron paralelamente: cada uno tiene



Reconstrucción hecha por A. Travaasio de la escena para el IV acto de *Hacia las estrellas* de Andreiev, representado por la compañía teatral del Grupo Renovación de La Plata, en Octubre de 1922.

su desenvolvimiento propio. Los trajes, y aun los muebles, eran ricos desde la época del drama litúrgico, cuando lo permitían los recursos del actor o de su empresa; el siglo XIX trajo el buen deseo de la exactitud histórica, pero también el recargo inútil, el exceso por afán mercantil de simular lujo: se confunde lo costoso con lo bello...

La evolución de las decoraciones es larga y compleja: hasta el siglo XVII hubo teatros que prescindían de ellas, o las reducían a indicaciones elementales; pero, a la vez, desde la Edad Media

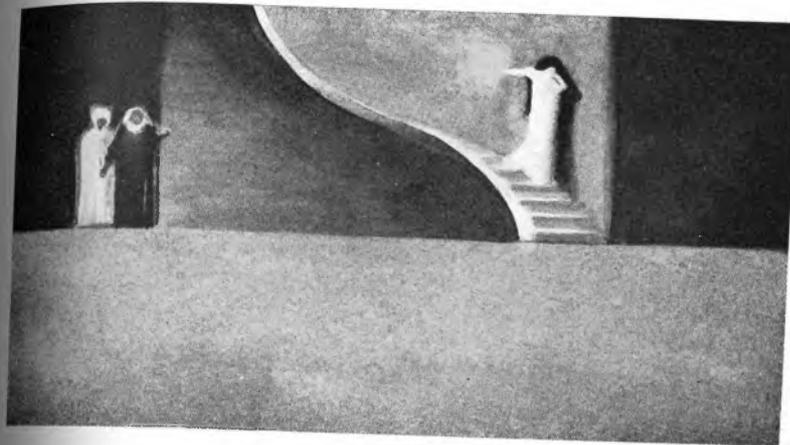
existían las *decoraciones simultáneas*, cuya expresión sintética es la tríada de los dramas religiosos: el Cielo, la Tierra, el Infierno. Shakespeare y Lope de Vega alcanzaron todavía la época de las decoraciones simultáneas, a la vez que sintéticas: dentro de ellas concibieron sus obras, con sus frecuentes cambios de escena, que les dan la variedad de la novela. ¿Y no se concibió así *La Celestina*? Después, cuando el telón de boca va poco a poco creando la imagen del escenario como cuadro, las decoraciones alcanzan nueva etapa de su desarrollo, y su porvenir parece incalculable... Y la iluminación vino a adquirir todo su valor con la invención de la luz eléctrica: representa la aparición del matiz; permite la supresión de las candeliejas, con sus deplorables efectos sobre la figura humana.

Con la conquista de la luz, el *escenario-cuadro* llegó al apogeo; se esperaban portentos... La colaboración de la pintura con el drama sería cada vez más eficaz... ¿Por qué, cuando más seguro parecía su imperio, se levantan innumerables protestas contra el escenario moderno?

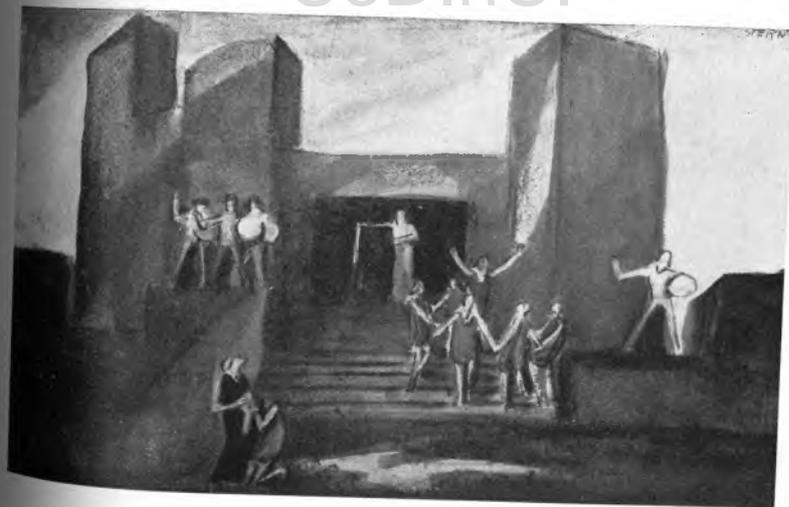
Probablemente, la causa primordial de tales protestas es el empleo que del escenario-cuadro hizo el odiado siglo XIX. El siglo de Napoleón III, de Victoria y de Guillermo II, comenzó por aceptar la herencia de las decoraciones de tipo académico, *pompier*, y con ella combinó luego el tiránico realismo de los pormenores, la prolija multiplicidad de ornamentos y de muebles sobre la escena. Academicismo y realismo se dieron la mano sin esfuerzo: ¡como que representaban dos fases de una misma estética limitada, la estética de la *imitación de la naturaleza*!

Más que como cuadro, llegó a concebirse el escenario "como habitación a la cual se le ha suprimido una de las cuatro paredes". Quedaban, para el escenógrafo con imaginación, las escenas de bosque, de jardín, y aún las de calles, y las salas históricas... Pero allí también hizo presa la rutina.

Para apreciar cuán corto vuelo tuvo el siglo XIX en sus concepciones escénicas, recuérdense las torpezas de Wagner, su manía de reducir a pueril realismo, en la representación plástica, los prodigios del mito teutónico y de la leyenda cristiana: mientras más complicados son los artificios que se emplean para producir la ilusión, más pobre es el efecto que se obtiene. ¿Absurdo mayor que presentarnos como reales la cabalgata de las Valkirias, el dragón de *Sigfrido*, el cisne de *Lohengrin*, la tierra andante de *Parzifal*?



Decoración de STRÖN y GLIESE para *MACBETH* en Berlín.



Decoración de ERNST STERN para *ANTIGONE*.



NATALIA GONTSCHAROWA: Telón de fondo.



Decoración de GORDON CRAIG para HAMLET.

O recuérdese a Sir Henry Irving en sus interpretaciones de Shakespeare: profusión de trajes, de muebles, de telones, en que abundaba la nota parda, muy seria, muy *victoriana*. ¡Imaginad la Venecia del *Mercader*, la Venecia de los Bellini y de Crivelli, llena de manchones pardos! — “Gané una fortuna, y la gasté en la propaganda de Shakespeare”, — decía Irving en su vejez. — “No hay tal”, — afirma Bernard Shaw, — “Irving ganó una fortuna con las obras de Shakespeare y la gastó en decoraciones”.

El delirio realista acabó por abandonar a veces los telones y la pintura, llevándonos a las decoraciones de interior que, a fuerza de exactitud, entran en la categoría de muebles: sólidas, macizas, de madera y metal. Son exactas, sí, pero inexpresivas, estorbosas y costosísimas.

★

¿Para qué sirve el realismo? El realismo del escenario-cuadro podrá servir para *Casa de muñeca*, para *Los tejedores*, para *El abanico de Lady Windermere*, para *La parisiense*, para *El Gran Galeoto*. Para dramas de interiores modernos, el realismo es una conquista que debe aprovecharse, con prudencia, eso sí, con sencillez.

¿Pero basta, o cabe siquiera, en *Cuando resucitemos?* ¿En *La Nave?* ¿En Claudel? ¿En Dunsany? ¿En Tagore? ¿En Maeterlinck, que comenzó escribiendo para marionetas? ¿Basta, en rigor, para *Los Intereses creados*, para *Las hijas del Cid?* ¿Y qué hacer con los clásicos griegos y latinos, ingleses y españoles, que no escribieron para escenarios como los actuales? ¿Qué hacer con Racine y Corneille, con las mejores comedias de Molière, que apenas requieren escenario? ¿Y qué hacer con tantas obras que no se representan, pero que son representables, contra la vulgar opinión, desde *La Celestina* hasta las *Comedias bárbaras* de Don Ramón del Valle-Inclán?

Bien se ve: el escenario moderno obliga a reservar para la biblioteca la mayor parte de las grandes obras dramáticas de la humanidad, y en cambio condena al concurrente asiduo a teatros a contemplar interminables exhibiciones de mediocridad, que ni siquiera ofrecen novedad ninguna. Así, en España, por falta de renovación, el teatro se ha reducido a unos cuantos tipos de obra dramática: el drama y la comedia sentimental de las gentes de Madrid; la comedia del campo o de la aldea, de preferencia con escenario andaluz; la tragedia de los obreros y los campesinos; las farsas y sainetes, por lo común grotescos; el drama policiaco; y como excepción el drama poético, resucitado por Marquina. El

teatro argentino es aún más reducido: dramas y comedias, de corte uniforme, sobre el *mundo elegante* de Buenos Aires; comedias sobre las familias de la burguesía pobre; dramas de arrabal (con el típico *conventillo* o casa de vecindad): tragedias rurales, todo sometido a la técnica realista. Y el argentino es el único teatro nacional de pleno desenvolvimiento en nuestra América...

★

Diversas soluciones se presentan. Las más, y las mejores, son simplificaciones: hay acuerdo en afirmar que el escenario moderno está recargado de cosas inútiles.

Hay quienes sustituyen el realismo con la fantasía: la solución *artística*. Sus argumentos son interesantes. No sólo protestan contra las pretensiones de exactitud fotográfica, contra la minucia de pormenores, sino que atacan la estructura esencial del escenario moderno. Pase el escenario realista cuando reproduce interiores pequeños, como de cuadro holandés; pero para reproducir grandes salas — salvo en teatros excepcionalmente grandes, — y sobre todo para el aire libre, los métodos modernos son más equivocados que los de la Edad Media. Cuando se quiere simular un bosque, se distribuyen en el escenario unos cuantos árboles y se coloca en el fondo una pintura de paisaje; los ojos pasan bruscamente, de la perspectiva real de los árboles aislados, a la perspectiva ficticia del paisaje. ¡Y se pretende que la ilusión es completa! No existe la ilusión: solo existe la costumbre perezosa de aceptar aquello como realismo escénico. ¡Si aun cuando faltan los árboles de bulto, sólo la desproporción entre la figura humana real y la perspectiva ficticia del fondo destruye toda ilusión de verdad!

Pero no basta suprimir la absurda mezcla de dos perspectivas que no se funden. Se va más lejos. ¿Es propósito de arte el engaño? El concepto sería mezquino... ¿A qué pretender que el paisaje simule enorme fotografía coloreada? ¿A quién ha de engañar el paisaje pintado? ¿A quién engaña la fotografía? ¡Fuera con las pretensiones de realismo! Ya que el objeto de la decoración no es engañar, sino sugerir, indicar el sitio, hagamos la indicación no fotográfica sino *artística*: que sea hija de la imaginación pictórica, la cual sabrá variar, según las obras, el estilo de la decoración, desde la opulencia de color que corresponde a *Las mil y una noches*, hasta los tonos sombríos que armonizan con el ambiente de *Macbeth* o de *Hamlet*.

Así nace el escenario *artístico*. De él existen dos tipos principales: uno, que sirve de fondo arquitectónico o pictórico para el

actor, y hasta se reduce al primer plano, con decoraciones sintéticas, como lo hacen Fuchs y Erler; otro, aquel donde se concibe al actor como simple elemento de vasto conjunto plástico y dinámico, según la práctica de Max Reinhardt en buena parte de sus invenciones escénicas. El escenario *artístico* escoge como punto de apoyo, ya el dibujo y el color de las decoraciones, ya los recursos de la luz. El Ballet Ruso, bajo la inspiración de León Bakst, es el ejemplo mejor conocido de las nuevas riquezas de forma y color. Appia y Craig acuden a las sugerencias arquitectónicas, y se complacen en hacernos concebir alturas inaccesibles, espacios hondos. Appia ha sido, además, el evangelista de la luz.

Recordaré cómo he visto desarrollarse en gradaciones de luz toda una tragedia: *Las troyanas* de Eurípides, bajo la dirección de Maurice Browne, devoto inglés del evangelio de la luz. Era en Washington, durante la Gran Guerra; la compañía de teatro de cámara de Browne viajaba entonces en propaganda de paz, representando *Las troyanas*, que según los historiadores fué obra escrita por Eurípides contra la injusticia de la guerra. Aquella tarde — extraña coincidencia — acababa de hundirse el *Lusitania*. Antes de levantarse el telón, apareció ante el público un joven pálido, trémulo, para decirnos unas cuantas palabras sobre la guerra; su primer gesto fué desplegar ante el público el extra periodístico en que se anunciaba el hundimiento de la nave monstruosa...

En aquel ambiente lúgubre comenzó la representación de la más lúgubre de las grandes tragedias. El escenario está sumido en tinieblas: noche profunda... A poco, se dibuja vagamente una muralla, rota en el medio. De la noche vienen las troyanas, el coro que se agrupa en torno de Hécuba la reina. Comienza el lamento inacabable... El día va levantándose sobre su desolación tremenda... Pasa, delirante, Casandra la profetisa: sabe que ha de morir en la catástrofe de la casa de Agamenón. Llega Andrómaca, la madre joven y fuerte, trayendo de la mano al hijo único de Héctor, en quien se refugian débiles rayos de esperanza. Pero la guerra es implacable: Taltibio viene a arrancar de las manos maternas al niño; los argivos dispusieron darle muerte desafiándolo. La desesperación de las troyanas cunde, en ondas patéticas, desde el oscuro escenario hasta la oscura sala de la concurrencia. Las mujeres lloran... Durante breves momentos, en día pleno ya, pasa frente al cortejo de las vencidas envueltas en mantos de luto la radiante figura de Helena, ornada de oro y carmesí. Tras ella, el irritado Menelao. ¡Sacrificala! es el grito de Hécuba. Helena marcha hacia las huecas naves de los aqueos. ¿Morirá? Sus poderes son misteriosos... Vuelve Taltibio, para entregar el

destrozado cuerpo de Astíanax. Mientras la piedad femenina amotaja el cadáver y lo unge con lágrimas amorosas — ¡cómo sintió Eurípides la poesía patética de los niños! — detrás de la rota muralla surgen rojos reaplandores de incendio. Arde Troya, caen sus orgullosas torres, y el clamor de Hécuba y de las troyanas, que entonan su despedida a la ciudad heroica, va subiendo, subiendo, subiendo, junto con las llamas... Se apaga, en largo gemido, mientras va cayendo la noche: rumbo a la noche desfilan y desaparecen las troyanas cautivas.

★

Dicen otros: demos a cada obra escenario igual o semejante al que tuvo en su origen; así la entenderemos mejor. Solución *histórica*. De ahí la resurrección de los teatros griegos al aire libre, cuyo éxito crece año por año, y hasta incita a llevar a ellos creaciones modernas, para las cuales resulta propicio el escenario antiguo. A Shakespeare y sus contemporáneos se les restituye a su escenario *isabelino*: así las obras renacen íntegras, sin cortes, vivas y rápidas en su *tempo* primitivo, libres de los odiosos intervalos "para cambiar las decoraciones". ¿Cuándo veremos restituidos en su propio escenario a Lope y Tirso, Alarcón y Calderón?

Los radicales dicen: dejemos aparte los problemas de la pintura; desentendámonos de la arquitectura; no hay que soñar en la fusión de las artes, cuando lo que se desea es, estrictamente, representar obras dramáticas. La simplificación debe ser completa: todo lo accesorio estorba, distrae de lo esencial, que es el drama. Y el primer estorbo que debe desaparecer es la decoración ¡Fuera con las decoraciones!

El mayor apóstol de la solución radical, de la simplificación absoluta, es Jacques Copeau. Y sus éxitos en el *Vieux Colombier* dan testimonio de la verdad de sus teorías.

★

Hay quienes no se atreven a tanto, y adoptan soluciones mixtas. Hay quienes hablan de *síntesis*, y de *ritmo*, y de otras nociones que emplean con vaguedad desesperante: no todos los renovadores tienen en sus ideas, o al menos en su expresión, la claridad francesa de Copeau. En rigor, las soluciones mixtas se inclinan las más veces al tipo *artístico*, y en ocasiones pecan de profusión y recargo como el realismo escénico que aspiran a desterrar. Entre estas soluciones las hay de todas especies, hasta las

que llegan a complicaciones extremas, como el "gran espectáculo" de Gémier, con intermedios de juegos atléticos.

La mejor solución, por ahora, sería ensayarlas todas. La *artística* es de las que se imponen solas, y suele darnos deleites incomparables. La *histórica*, al contrario, triunfa difícilmente: requiere sumo tacto en la dirección escénica.

Confieso mi desmedido amor a la solución *radical*, a la simplificación, relativa o absoluta. Pocas cosas me han parecido mejor que Sófocles, Eurípides, Shakespeare, Racine, sin decoraciones o con meras indicaciones esquemáticas de lugar. Y nada me confirma en mi afirmación como el Hamlet de Forbes Robertson. Lo ví primero con decoraciones, y me pareció lo que todos concedían: el mejor Hamlet de su tiempo. Años después volví a verlo sin decoraciones. Forbes Robertson no pertenecía a grupos renovadores. Se retiraba del teatro recorriendo todos los países de habla inglesa, en gira que duró tres años, dedicada a *Hamlet*: la última representación tuvo lugar el día en que se conmemoraba el tercer centenario de la muerte de Shakespeare. En esta gira, en que se cambiaba de ciudad con gran frecuencia, cuando no diariamente, las decoraciones parecieron molestas, y fueron suprimidas, sustituyéndolas con cortinajes de color verde oscuro según el plan preconizado en Inglaterra por William Poel. El efecto de este *Hamlet* era cosa única en el arte contemporáneo. La falta de accesorios estorbosos dejaba la tragedia desnuda, dándole severidad estupenda; y el método, empleado por Forbes Robertson, de identificar el conflicto espiritual manteniendo a los actores agrupados a corta distancia del protagonista, producía la impresión de que el drama ocurría todo "dentro de Hamlet", en la cabeza de Hamlet. Nunca comprendí mejor la idea de Mallarmé: los personajes de *Hamlet* son como proyecciones del espíritu del protagonista. Este *Hamlet* no era ya solamente el mejor de nuestros días: es la realización más extraordinaria que he visto sobre la escena.

Con la renovación del escenario y de las formas de representación, vuelven a la vida todas las grandes obras: el drama deja de ser mera diversión de actualidad, comparable al baile de moda y al cinematógrafo. El concurrente asiduo a teatros en Francia, Alemania, Rusia, Inglaterra, los Estados Unidos, desde hace cuatro lustros, goza de extraordinarios privilegios: ve reaparecer, junto a la tragedia de Esquilo, Sófocles y Eurípides, la *comedia nueva* de Atenas y Roma y hasta la pantomima de Sicilia; con *Everyman*, la *moralidad* alegórica de la Edad Media, y con *Maitre Pathelin*, la farsa cómica; el lejano Oriente le envía sus tesoros: la India, los poemas antiguos de Kalidasa y los modernos de

Tagore; el Japón su *Noh*, su drama sintético; la China, por hoy, sólo sus métodos estilizados de representación. ¡Hasta el *Libro de Job* y los diálogos de Platón cobran vida escénica!

★

¿No estarán maduros los tiempos, en los países de habla española, para la renovación del teatro? Creo que sí. Hasta ahora, en España se realizan pocos intentos. Merece recordarse la *Fedra* de Unamuno, en el Ateneo de Madrid, con escenario simplificado. El marco de la escena fué hábilmente roto, pero sin reforma de las decoraciones, por Cipriano Rivas Cherif, distribuyendo entre el tablado y la sala del público a los personajes del acto de la asamblea, en *Un enemigo del pueblo*, cuando los socialistas madrileños organizaron una representación de aquella tragicomedia del individualismo. Benavente, a quien sus buenas intenciones ocasionales le hacen perdonar sus muchos pecados, merece recuerdo también por sus ensayos de teatro infantil: a uno de ellos se debe la deliciosa comedia de Valle-Inclán, *La cabeza del dragón*.

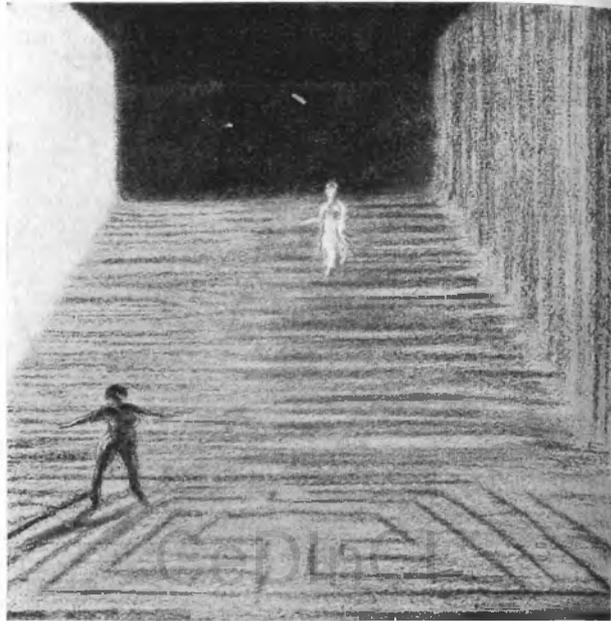
Gran devoto de la utopía — de la utopía, que es una de las magnas creaciones espirituales del Mediterraneo—, Azorin ha creado (¡sobre el papel!) el teatro a que aspira la España nueva. Y si no fuese ya perfecto, como todas las utopías, hasta pudiera merecer su proyecto el nombre de útil, a la vez que deleitable, porque contienen una preciosa antología de dramas. ¡La encantadora lengua de las emociones, en la prosa de las tragedias imitadas de los griegos por el Maestro Pérez de Oliva!

Hace más de treinta años decía Don Marcelino Menéndez y Pelayo que *La Celestina* acaso no fuera representable “dentro de las condiciones del teatro actual, mucho más estrecho y raquítico de lo que parece”. Pero agregaba: “¿quién nos asegura que esa obra de genio, cuyo autor... entrevió una fórmula dramática casi perfecta, no ha de llegar a ser, corriendo el tiempo, capaz de representarse en un teatro que tolere una amplitud y un desarrollo no conocidos hasta hoy?”

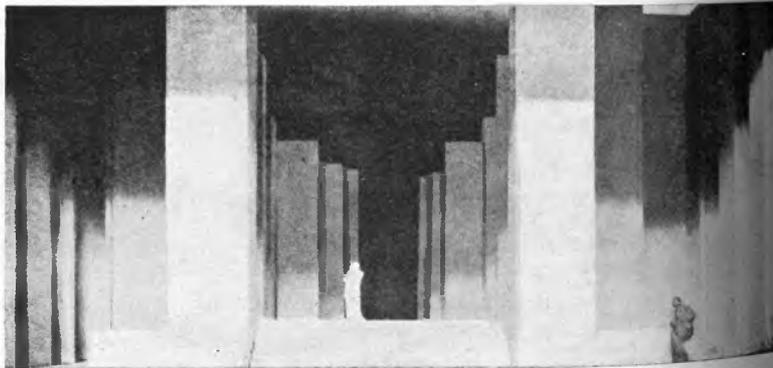
En México descubrimos uno que otro intento digno de atención. Se ha ensayado el teatro griego, al aire libre, en el Bosque de Chapultepec, con Margarita Xirgu y su compañía española interpretando *Electra* (1922): desgraciadamente, el tablado que se levantó era de tipo moderno, y la obra escogida no era ninguna de las tragedias clásicas sino el frenético melodrama de Hugo von Hoffmansthal. Mejor todavía, se ha procurado poner a contribución el arte popular del país: unas veces, fuera del drama, en las obras breves del Teatro Lírico, desde 1921, o en el efímero e in-



GURDON CHAIT: Escenario con fondo bajo para *HAMLET*.



GORDON CRAIG: Escena con esenones.



GORDON CRAIG: Proyecto en sentido monumental empleando biombos.

genioso Teatro Mexicano del Murciélago (1924), del poeta Quintanilla, el pintor González y el músico Domínguez, espoleados por el ejemplo ruso; otras veces en el drama, en el teatro de los indios, iniciado por el dramaturgo Saavedra en Teotihuacán, junto a las Pirámides y llevado después a otros sitios (1922): el escenario era del tipo *artístico*; los indígenas hacían de actores, en ocasiones con suma delicadeza.

En la Argentina hay signos favorables: la Asociación de Amigos del Arte abriga entre sus proyectos uno de espectáculos dramáticos; el Sr. Piantanida, en las columnas de *Martín Fierro*, hace excelentes indicaciones sobre las perspectivas del "teatro de arte" en Buenos Aires; se construyen aquí y en La Plata teatros griegos, que bien pudieran conquistar al público, para sorpresa de los escépticos... Entre tanto, desde 1919, el grupo *Renovación*, de la vecina ciudad universitaria, ha venido organizando de tarde en tarde representaciones, con telones pintados en estilo nuevo, de dramas modernos y comedias antiguas (Lope de Rueda, Cervantes, Molière, Goldoni); la compañía *Arte de América* ha adoptado también, para la representación de danzas y cantos populares, los telones *artísticos*, inspirándose en motivos del Nuevo Mundo; la inteligente curiosidad con que se acoge la resurrección de *Juan Moreira* y de *Santos Vega*, en su primitivo y perfecto marco, que rompe con la rutina de los espectáculos urbanos, es indicio de madurez de gusto; y hasta en la ópera, venerable iglesia de la rutina, el pico del *Gallo de oro* acaba de hender la tradición en dos pedazos.

El deseo de renovación está en el aire. Para cumplirlo, en nuestros pueblos, habrá que comenzar, como en todas partes, por funciones especiales, en que sólo se admita a los devotos, constituidos previamente en sociedad, y se excluya a los espectadores innecesarios. Pero también deberían trabajar en esta renovación los estudiantes universitarios: a los estudiantes se les deben preciosas contribuciones en otros países; ciudades hay en los Estados Unidos donde los mejores espectáculos dramáticos son los que ofrecen los jóvenes de la Universidad en sus *Little Theatres*.

Esperemos que pronto se multipliquen las tentativas. Si la América española ha de ser factor original en la civilización, está en el deber de abandonar las sendas trilladas y buscar rutas nuevas para el teatro. (\*)

(\*) Después de pronunciada esta conferencia, la América española ha dado al movimiento de renovación del escenario en Europa y los Estados Unidos su primera contribución con el joven pintor mexicano, Miguel Covarrubias: a él se deben las decoraciones de la sensacional *Revue Nègre* en París, y ahora, en Nueva York, las de *Androcles y el león* de Bernard Shaw y *Los siete contra Tebas* de Esquilo. De sus trabajos dará muestra *Valoraciones* en números posteriores.



## EL TAMAÑO DE MI ESPERANZA

POR

JORGE LUIS BORGES

A los criollos les quiero hablar: a los hombres que en esta tierra se sienten vivir y morir, no a los que creen que el sol y la luna están en Europa. Tierra de desterrados natos es ésta, de nostálgicos de lo lejano y lo ajeno: ellos son los *gringos* de veras, autoricelo o *pó* su sangre, y con ellos no habla mi pluma. Quiero conversar con los otros, con los muchachos querencieros y nuestros que no le achican la realidad a este país. Mi argumento de hoy es la patria: lo que hay en ella de presente, de pasado y de venidero. Y conste que lo venidero nunca se anima a ser presente del todo sin antes ensayarse y que ese ensayo es la esperanza. ¡Bendita seas, esperanza, memoria del futuro, olorcito de lo por venir, palote de Dios!

¿Qué hemos hecho los argentinos? El arrojamiento de los ingleses de Buenos Aires fue la primer hazaña criolla, tal vez. La Guerra de la Independencia fue del grandor romántico que en esos tiempos convenía, pero es difícil calificarla de empresa popular y fue a cumplirse en la otra punta de América. La Santa Federación fue el *dejarse vivir* porteño hecho norma, fue un genuino organismo criollo que el criollo Urquiza (sin darse mucha cuenta de lo que hacía) mató en Monte Caseros y que no habló con otra voz que la rencorosa y guaranga de las divisas y la voz póstuma del *Martín Fierro* de Hernández. Fue una lindísima voluntad de criollismo, pero no llegó a pensar nada y ese su empacamiento, esa su siesta chúcaro de gauchón, es menos perdonable que su *Mazorca*. Sarmiento (norteamericanizado indio bravo, gran odiador y desentendedor de lo criollo) nos europeizó con su fe de hombre recién venido a la cultura y que espera milagros de ella.

Después ¿qué otras cosas ha habido aquí? Lucio V. Mansilla, Estanislao del Campo y Eduardo Wilde inventaron más de una página perfecta, y en las postrimerías del siglo la ciudad de Buenos Aires dió con el tango. Mejor dicho, los arrabales, las noches del sábado, las chiruzas, los compadritos que al andar se quebraban, dieron con él. Aún me queda el cuarto de siglo que va del novecientos al novecientos veinticinco y juzgo sinceramente que no deben faltar allí los tres nombres de Evaristo Carriego, de Macedonio Fernández y de Ricardo Güiraldes. Otros nombres dice la fama, pero yo no le creo. Groussac, Lugones, Ingenieros, Enrique Banchs son gente de una época, no de una estirpe. Hacen bien lo que otros hicieron ya y ese criterio escolar de bien o mal hecho es una pura tecniquería que no debe atarearnos aquí donde rastreamos lo elemental, lo genésico. Sin embargo, es verdadera su nombradía y por eso los mencioné.

He llegado al fin de mi examen (de mi pormayorizado y rápido examen) y pienso que el lector estará de acuerdo conmigo si afirmo la esencial pobreza de nuestro hacer. No se ha engendrado en estas tierras ni un místico ni un metafísico ¡ni un sentidor ni entendedor de la vida! Nuestro mayor varón sigue siendo don Juan Manuel: gran ejemplar de la fortaleza del individuo, gran certidumbre de saberse vivir, pero incapaz de erigir algo espiritual, y tiranizado al fin más que nadie por su propia tiranía y su oficinismo. En cuanto al general San Martín, ya es un general de neblina para nosotros, con charreteras y entorchados de niebla. Entre los hombres que andan por mi Buenos Aires, hay uno solo que está privilegiado por la leyenda y que va en ella como en un coche cerrado; ese hombre es Irigoyen? ¿Y entre los muertos? Sobre el lejanísimo Santos Vega se ha escrito mucho, pero es un vano nombre que va paseándose de pluma en pluma sin contenido sustancial, y así para Ascasubi fue un viejito dicharachero y para Rafael Obligado un paisano hecho de nobleza y para Eduardo Gutiérrez un malevo romanción, un precursor idílico de Moreira. Su leyenda no es tal. No hay leyendas en esta tierra y ni un solo fantasma camina por nuestras calles. Ese es nuestro baldón.

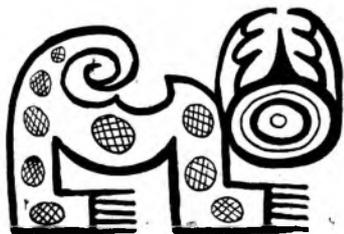
Nuestra realidad vital es grandiosa y nuestra realidad pensada es mendiga. Aquí no se ha engendrado ninguna idea que se parezca a mi Buenos Aires, a este mi Buenos Aires innumerable que es cañío de árboles en Belgrano y dulzura larga en Almagro y desgana sorna orillera en Palermo y mucho cielo en Villa Ortúzar y proceridá taciturna en las Cinco Esquinas y querencia de ponientes en Villa Urquiza y redondel de pampa en Saavedra. Sin embargo, América es un poema ante nuestros ojos; su ancha geo-

grafía deslumbra la imaginación y con el tiempo no han de faltarle versos, escribió Emerson el cuarenta y cuatro en sentencia que es como una corazonada de Whitman y que hoy, en Buenos Aires del veinticinco, vuelve a profetizar. Ya Buenos Aires, más que una ciudad, es un país y hay que encontrarle la poesía y la música y la pintura y la religión y la metafísica que con su grandeza se avienen. Ese es el tamaño de mi esperanza, que a todos nos invita a ser dioses y a trabajar en su encarnación.

No quiero ni progresismo ni criollismo en la acepción corriente de esas palabras. El primero es un someternos a ser casi norteamericanos o casi europeos, un tesonero ser casi otros; el segundo, que antes fue palabra de acción (burla del jinete a los chapetones, pifia de los muy de a caballo a los muy de a pie), hoy es palabra de nostalgia (apetencia floja del campo, viaraza de sentirse un poco Moreira). No cabe gran fervor en ninguno de ellos y lo siento por el criollismo. Es verdad que de enancharle la significación a esa voz — hoy suele equivaler a un mero *gauchismo* — sería tal vez la más ajustada a mi empresa. Criollismo, pues, pero un criollismo que sea conversador del mundo y del yo, de Dios y de la muerte. A ver si alguien me ayuda a buscarlo.

Nuestra famosa incredulidad no me desanima. El descreimiento, si es intensivo, también es fe y puede ser manantial de obras. Díganlo Luciano y Swift y Lorenzo Sterne y Jorge Bernardo Shaw. Una incredulidad grandiosa, vehemente, puede ser nuestra hazaña.

Buenos Aires, Enero de 1926.



## SOBRE UN PINTOR MEXICANO

POR

ALFONSO REYES

**M**ANUEL Rodríguez Lozano alza la cabeza, como las llamas, por sobre las dos o tres canalladas serias que le ha hecho la vida, y domina con los ojos las puntas de las yerbas. Todo él, fuego contenido. No la explosión ingrata del petardo, sino la consunción larga, profunda y sabrosa de una pipa bien gobernada.

Reinan la razón y la idea, maestras en el torbellino de todas las cosas subconscientes, y los sentimientos son los pajes graciosos. Nada de blanduras inútiles, ni de lágrimas sin permiso, ni de indecisiones que no hayan sido quejidas y calculadas por la voluntad. Jinete seguro en el caballo: todas las oscuras fuerzas de la bestia colaboran para el milagro del tranco, el galope y la cabriola y corbeta; pero siempre al grado del caballero, y no al estímulo azaroso de la hoja que se cayó de un árbol. No saben los necios lo que se pierden: ¡ah, lo que es gustar plenamente cada sabor de vida, hasta en el reflejo vibrátil, inasible, de una peña! Rey poderoso el hombre que se adueña de todo su aparato poético: es embudo del universo, es lente para toda la luz del mundo.

A este pintor, naturalmente, no le baja la inspiración de tiempo en tiempo como a las mujeres lo suyo. La obra es constante, unida, desplegada en el tiempo justo, querida por las manos, realizada a través del tacto. Y los cuadros se acaban en su mente antes de que empiece la obra exterior de los pinceles. Así, no lo

engañan los ojos de afuera, — malas sirenas; y si el primer color manchado en un ángulo de la tela parece débil, él sabe que resaltará y cobrará su equilibrio cuando, en los demás rincones del cuadro, aparezcan los demás tintes que viven ya en los ojos de adentro. La obra, antes elaborada y como hospedada en el alma, se contamina con las leyes del alma, cede a los hábitos de la casa, gana un singular ajuste psicológico: ni agregación de alusión, ni casualidad feliz (aunque siempre, por si regresa la paloma, hay que dejar abierta alguna ventana del arca): más bien cifra, escudo acuñado, moneda de ley orgullosa de ostentar el busto de un hombre.

El pintor dicé de repente:

—Veo, gusto, oigo, siento y, presiento, palpo y recuerdo, todo con el tacto.

E interroga el porvenir con cierta delicada amargura, por si el tiempo encoge la exquisita piel de zapa del tacto. ("Por lo que el tiempo encoja", es expresión favorita de nuestro pueblo).

El pintor dice de repente:

—A veces me figuro que nuestras obras representan la descarga de nuestros defectos, y que el alma sigue después su rumbo más ligera de fardos, purificada con cada nueva creación. La crítica podría entonces bucear, en las obras humanas, no las excelencias, sino los errores del autor en tal o cual hora de su evolución trascendente.

Y otras, embriagado de perfección:

—Mi fórmula es ésta: el arquitecto que danza.

Encargado de la dirección artística de los niños mexicanos, y partiendo de los atisbos atinados de Adolfo Best, adquiere resultados extraordinarios; y a la vez que agiliza las manos de las nuevas cosechas de hombres, los dota de un lenguaje para captar y expresar sus emociones plásticas. André Salmón, al solo examen de estas pinturas infantiles, exclama: — Base de una nueva estética.

Tan joven, tan valiente, tan armonioso que no quiere ignorar la música, ni la matemática, ni la poesía. Y decidido a pesar en el platillo de la balanza donde estamos acumulando los anhelos de lo que todavía no existe. Cree en el Bien uno, platónico, y en que un solo nervio, un hilo fundamental ensarta todas las perlas de la creación.

Y así, creador de cuadros y despertador de hombres, empieza a viajar con su evangelio, y baja de las mesetas mexicanas acompañado de dos discípulos: el vivo y el muerto. El vivo, Julio Castellanos, un especie de Gandi con irisaciones y complicidades de Anáhuac, en cuyo ser, tajado a planos, las mismas flechas de

su maestro se quedan prendidas como por fuera del escudo: quieto, dulce, igual, sólo tembloroso cuando entra en los colores. No sabemos adonde irá, pero lleva el trote de la raza, el trote sociológico. Ese trote inacabable que, desde los emisarios de Moctezuma, viene a nosotros, y parece que ha de ceñir la tierra con otros anillos de Saturno. El muerto: la maravilla y la flor de la pintura mexicana, Abraham Angel; tan precoz y ardiente que tuvo que desaparecer como Rimbaud. El joven maestro, en medio de sus conversaciones, se vuelve a veces para acariciar al compañero invisible. Y entonces calla, quemando siempre; y entonces viene a ser la pipa encendida, cuando duerme y cunde sin humo.

El momento es único: es el rebrotar de las artes mexicanas, — ¡oh Diego Rivera, fecha en la pintura del Continente! ¡Oh amigos pintores, escultores, arquitectos y músicos, a quienes, sin nombrar, confío una esperanza!

Y Rodríguez Lozano. Siempre alejado de lo pintoresco fácil, que él llama el "jicarismo", la imitación mecánica de las jícaras que pintan nuestros indios. Tan metido en la verdad psicológica de nuestro pueblo. Hombres como él acaso acierten a sorprender, con sus dones de equilibrio más allá de la simetría, algunas fórmulas que permitan evocar el alma profunda mexicana. Yo siempre he creído que el mexicano es justo, hacedor de obras bien atadas, y, para decir de una vez palabras fatales, clásico, en suma. Sino que no quieren enterderme los ignorantes, porque se figuran que no puede ser clásico en la obra quien es romántico en la vida.

¿Que si técnica, que si dibujo, que si color, que si peso, que si calidad? ¡Oh, no! Nunca han gustado los pintores de lo que escribimos los literatos sobre estas cosas. Permítase al moralista que busque, más allá de los cuadros, la moraleja o moralidad de esta alta pintura.

París, noviembre de 1925.





## LAS PIPAS DE ALFONSO REYES

FOR

LEÓN PACHECO

Autour de son cou s'enroulait le terrible mouchoir qu'on agite en se disant adieu pour toujours. (Stéphane Mallarmé. — *Divagations*).

¿POR qué diablos el hermetismo melancólico de esta frase del maestro oscuro se para en los ángulos de mi espíritu? Ahora solamente quiero decir, obedeciendo a una voluntad invernal y friolenta, la sensación metafísica de aquellas manías que constituyen el humorismo de los hombres complicados por la vida y por los libros. Figuraos al triste y empobrecido Mallarmé — ¡oh sombra de Herodiada sobre el filo del cristal de mi ventana! — descubriendo “sa fidèle amie”, la pipa grave y desteñida de sus noches pitagóricas de Londres, en la claridad de una clara ciudad del Mediodía de Francia, junto a su gata de raza, que te-

nía la nariz rosa y femenina. Va a desdoblarse, por la gracia de una pena helada, el calor del fauno, enredado en el humo de un tabaco que ignoraron los andróginos de Atenas.

Le poète impuissant que maudit son génie...

Nada más; y el tiempo, saliendo de la madera de la pipa, improvisa la oscuridad de aquellos versos que — ¡oh tú, Polifemo de Córdoba! — ocultaste en los senos de tu Gáatea gongorina. Viaje a bordo de una pestaña olvidada, en el reguero de unas lágrimas crepusculares.

... Steamer, balançant ta mâture,  
Lève l'ancre pour une exotique nature!

Pero Alfonso Reyes, que ha descubierto la Musa de los menores detalles, olvidó el secreto lírico del pudor y entonces inició a sus amigos de París, de México, de Madrid, en los caprichos de “su dulce amiga”, de su pipa dulce — aquella que a mí más me gusta. Tiene una alianza de oro, ignoro por qué secretos amores, hoy privilegiados en manos de este discípulo de Gracián. Su forma, un hongo irregular que se humedece de azul, lanzando sus lágrimas hacia las alas del sombrero. ¿Si os dijera que esta pipa dulce es como el paisaje de una cara inquieta? Un paisaje que humea, como las arrugas de un ojo natural. Una pipa inteligente, un ombligo que ata el mundo y el espíritu, y los somete a una lógica desintegrada y embutida en las proporciones humanas de la razón. Está al atisbo de la vida, al borde de la boca, de ese orificio ontológico que los hombres se han empeñado en desterrar de todos los tratados de filosofía. ¡Ah! la teoría del conocimiento — Berkeley el idealista, soy náufrago de tus galeras — debería guardarse en el estuche de las palabras, para que se deglutiera bajo el peso de unos dientes fuertes, de una saliva ácida y espesa, de una sequedad interior. Esta pipa, esta amiga nuestra, endiablada y silenciosa, tiene pierna fina, lustrosa, flaca de caricias y de ardores: la barra del volatinero, en la que se cuelgan los postulados de la paradoja y las sonrisas impersonales de la erudición. Es una “viciosa de primores”, porque su maestro es un “vicioso de conceptos”. Con su pata corta y lisa, desnuda de todo remilgo cristiano, remueve las melancolías y los recuerdos de la carne y del alma. La médula geológica del paisaje, calcinado por los malos tiempos en qué el pan fué duro y escaso, y las ideas abundantes y ociosas...

\*

¡Qué ideologías patéticas en torno al sentimiento cinéreo que vaga junto a las manías bibliográficas, a la palabra que nunca viene, a la lágrima que avejenta el ojo! ¡Qué consuelo hay en el silencio metafísico de la tarde, en el momento en que la locura de la luz se enciende en la brasa rebelde de un tabaco perfumano de desierto con algo del tufo clásico del sobaco de la Esfinge!... Alfonso Reyes, este hombre en quien todo título de seriedad deja un frío desaliento con el mundo, encuentra en la médula tibia de su pipa el principio epicúreo del escepticismo para gobernar su corazón gongorista, pasional y deleitante como las florecillas de "los cigarrales de Toledo"... Habría toda una historia que hacer sobre el sentimiento trágico y alegre de las pipas en el espíritu de ciertos hombres: pero habría sobre todo importancia en hacer una acotación al margen de las categorías que simplifican los tics artificiales, que son como el puente por donde las inteligencias se acercan a sus dioses, a sus ángeles, a sus demonios, en los momentos de pereza...

¿Recordáis la manera de preparar el café de Honoré de Balzac? Para nosotros, americanos, aquél es un juego ingenuo. Pero todos hemos sufrido la tristeza del rincón de la rue Raynouard, en donde el maestro amortiguaba sus veladas, conversando con sus muñecas de trapo, mientras el mundo se encendía en secreto detrás de sus muecas amargas. El hosco y solitario G. K. Chesterton se aburre de sus ideologías ebrias, de sus combates ortodoxos, en las calles de Londres, llevando sobre su cabeza un sombrero en forma de barco, en actitud que convence tanto como un versículo gastado de la Biblia: el sombrero de Chesterton, de este inglés castizo que se parece a todos los días de la semana, es la premisa de una convicción. Porque cada hombre está pendiente de un detalle: la vida no es sino una síntesis de detalles y de manías, más o menos cultivadas. Suprimid los guantes de lana de Jean Cocteau, y sus versos no tendrán la temperatura lírica, sensible aún al cuero insensible de una salamandra... Hay gentes que dan la sensación de no vivir: un detalle los salva. Gómez de la Serna, el más amable de los juglares literarios, y el más inteligente constructor de absurdos vitales — clavados con las puntas de unos nervios esenciales a las paredes de la linterna de Diógenes —, nos afirma que él sabe a don Ramón del Valle Inclán muerto y vuelto a la vida. "Yo le he visto la cicatriz, cuando me da su perfil, con que se ha secado la juntura de la cabeza al tronco". ¡Oh sombra de San Dionisio chorreando sangre desde lo profundo de una leyenda sagrada e invulnerable! No... no, buen

espíritu de la paradoja: acaso, si conociera al maestro de las *Sonatas*, yo lo sabría de este mundo por el humo de la pipa de kif, saliendo de un agujero abierto en el vacío, allí en donde pudo estar la cabeza...

\*

He aquí — a través del ventanillo de una casa de París o de la nave de Telémaco — este reguero de pipas. Unas retorcidas y rubias, que cometieron su primer pecado de ardores en los labios de un reo ocioso. Otras elegantes, transparentes, hechas de espuma de mar, evocando las buenas tardes de Viena o los solitarios rebañíos de mujeres de Piccadilly Circus. Otras engañadas en la piel de un cabritillo de Marie Laurencin, envejeciendo con el recuerdo y el sabor de un beso casi hecho polvo. No sé, pero en el fondo de una gaveta — marcando la punta acerada de mi indiscreción — he pensado en el Eclesiastés: si hubiera fumado pipa, su amargura de gran señor hubiera sido más dulce y menos humana... Hay que acabar con lo humano, construir un paraíso en donde lo humano ocupe el mismo lugar que ocupa Dios en nuestras filosofías. Pero no tengo derecho de violar los secretos de un amigo, ni de comprender las intenciones ocultas en sus paradojas, en sus costumbres, en sus ideologías, en sus preferencias... Y sin embargo, os aseguro que mi amor y mi devoción por Oscar Wilde me vino desde una tarde en que leí en un Liceo — no sé por qué coincidencias criminales con sir Thomas Griffiths Wainwright — el tratado sobre los venenos que aparece en *Intenciones*. Es un verdadero tratado de discreción cuyas consecuencias van a ser más tarde la burla más cruel que espíritu alguno haya hecho al destino: pensad en el crimen de Lord Arthur Savile. ¿Qué deciros, por lo demás, en medio de esta estancia empañada de humo? He aquí que mis lentes a grandes aros de carey, mis lentes refractarios a todo sistema ocular y a toda seriedad filosófica, vuelan por los aires. Con un pudor cósmico las pipas se han escondido entre las páginas de unos libros viejos como vírgenes envueltas en sábanas frías...

—... No, somos del harem de nuestro amo y sólo nos dejamos amar de él al filo de las medias noches, cuando todavía vibra en la seda de su smoking el ruido del jazz-band y en el triángulo de sus bigotes se aspira el perfume de alguna infidelidad. ¿Para qué otro amor? Preferimos restregarnos contra el lomo de un solo labio, fielmente, eternamente; tenemos la fidelidad de las ideas y el secreto capricho de nuestras caricias egoístas. ¡Ah! nubes de nuestro humo envolviendo la calentura de sus pasiones en las no-

ches en que el cansancio es casi íntimo y verdadero. No, partid por el hueco de ese vidrio roto, por la chimenea, no importa por donde, u ocultaos en el agua podrida de algún florero, allí en donde su cólera no os alcance.

No... no... no... las pipas se han escondido en el fondo de gavetas infinitas, escondidas ellas mismas en la reflexión eterna de dos espejos, uno frente a otro. Encendí un cigarrillo, recogí mis lentes sobre el calofrío de un lomo de zebra, aderecé mi corbata violeta, y me lancé por el hueco de una ventana rota al paisaje nocturno de París...

★

Hay tardes que se derriten sobre los techos de las ciudades como la panza verde de una rana; hay soles amarillos que ocultan su clorosis detrás de un lente gris; hay noches caprichosas que lloran su cloroformo romántico en una plata gastada... Tal los secretos que aprendimos en el silencio de las páginas de *El Plano Oblicuo*, cuando nuestra pereza aguzó el espíritu de una confesión. ¿Llorar? La pasión es idéntica en todos los planos, como en las visiones del cine en que los sueños desprenden a los cuerpos de la realidad y los elevan sobre paisajes transparentes. Pero — prendido del humo de un cigarrillo en el borde del bulvar —, sigo ascendiendo en el plano oblicuo, y en un "looping the loop" me siento extendido sobre la cinta elástica que sostiene el cielo de todas las teologías. Una sensación de "montaña rusa", alocada y fuerte, vuelca mi vida, y entonces me agarro al mundo por medio de la columna de humo del cigarrillo, en una ridícula función interjectiva... Dios, el nudo de mi corbata, la cabeza de una mujer, la punta de una brújula, la mueca de un poema dadaísta son realidades vistas al revés, en una inversión de imágenes que no se corrigen sino bajo la influencia de una sal de plata. La pipa de Mallarmé, tallada en el hueso del fauno invertido, lanza un aroma luminoso; a lo lejos, en medio de una Place de la Concorde hecha de papel y herrumbrada como barrilla de corsé, el acordeón de Pierre MacOrlan hace vacilar las estrellas de un cielo decadente... ¡Música necesaria en el pentagrama de nuestra tristeza! Sobre el ambiente calcinado, envuelto en la cabellera de un andrógino calvinista, Paul Poiret arruina sus barbas en los pedazos de un incendio de seda, que se enrosca en su cuello para ironizar el frío...

Sombras del plano, obligación de volar sobre los cielos y de robarle a un ángel inválido la pluma de una ala. Convertir la pupila del Conde de Lautréamont en una brasa tibia a la luz del

reloj de Mark Twain. A través de mi ojo ciego — que arde como una llamarada del *Nocturno* de d'Anunzio —, siento el calor de la pipa de mi amigo, de aquella pipa dulce y diminuta, adornada con un aro de oro. Sigo en mi terraza, como en el vértigo de una montaña rusa, en silencio, inmóvil.

—Aquí, aquí, mi querido Alfonso Reyes: ponga su silla sobre el hueco de mi copa llena de vacío...

—Las estrellas al mercurio del anuncio eléctrico de en frente — es su respuesta comprimida — nos prometen un viaje a Túnez por un precio casi ridículo...

Desciendo de mis visiones entre una lágrima y una carcajada. Alfonso Reyes — detrás de quien marcha un duende rojo — me señala el camino. Su pipa enciende el bolsillo de su saco, mientras el reloj de una esquina marca las 25 de la noche...

París. Invierno 1925.





## UN POETA URUGUAYO

FOR

CARLOS MARIA ONETTI

EURINDIA

COMIENZO por confesar, redondamente, que, a no ser las manifestaciones de arte incaico o azteca o maya, no conozco, ni creo que exista, nada que pueda llamarse arte americano, si damos a estas palabras el valor que deben tener: la expresión de una civilización autóctona. De ahí mi escepticismo ante las definiciones de tal arte como la intentada por Rojas en *Eurindia*. No es que niegue la posibilidad de que, en tiempos futuros, aparezca algo digno de semejante apelativo; más: estoy segurísimo de su advenimiento y creo que estos esfuerzos por concretarlo son algo así como los síntomas del embarazo, especialmente lo que las comadres y comadronas llaman antojo. Hay que darles, entonces, la significación que poseen y no lanzarse por ahí a gritar que Silva Valdés o Fader o Julián Aguirre han encontrado el talismán todopoderoso. Corremos riesgos, con tantos sacudones, de provocar la aparición de un sietemesino. Por lo demás a "eurindia" yo le quitaría las dos sílabas finales. El indio y el gaucho terminaron; aquél, sin poemas; éste, con *Martin Fierro*. Puede afirmarse — y el tiempo no dirá que nó — que nunca aparecerá otro poema criollo superior al de Hernández. El caso, interesante y recientísimo, de Molina Massey no es prueba en contra; Si Molina Massey empleó en *A punta de lanza* la técnica del Valle Inclán de *Voces de gesta!* Luego ¿quiere decir que, para mí, bastaría con resucitar la técnica india para resucitar el arte indio? Sí; porque la resurrección de la técnica implicaría la resurrección del alma india. Hace tiempo que lo de la forma y fondo

dejó de ser problema; excepto para los retóricos cuya misión consiste en asustar con cadáveres a los chicos del Nacional. Ahora bien: el pasado es pasado.

De Rubén se dijo que no era el poeta americano. Efectivamente; pero ¿quién lo ha sido? ¿Zorilla de San Martín con *Tabaré*, acaso? No, pese a ser el más grande de los románticos de habla española. Tabaré es un indio de ojos azules y está dicho todo. Piénsese en Mármol, en Echeverría, en Andrade, en Bello, en Jorge Isaacs. ¿Dónde está América? A veces ni en el pie de imprenta. Ni siquiera los mexicanos han llegado a plasmar un arte nacional siendo quienes, en América, han conservado más fuertes ligaduras atávicas. Nervo, González Martínez, Urbina son poetas españoles como lo fueron, cuando la Colonia, Sor Juana Inés de la Cruz y el jorobado Alarcón. ¿Que tenemos modalidades distintas que las de los peninsulares? Sin duda alguna. Pero de ahí a poseer una idiosincracia absolutamente propia media un trecho.

Ahora, si convenimos en llamar arte americano a aquél cuyos asuntos surgen de temas locales o en el que América constituye el punto de referencia, la cosa varía. En ambos sentidos Oribe es, como lo veremos, un gran poeta americano.

PANORAMA

Era allá en Melo,  
ciudad de coloniales casas,  
en medio de la pánica llanura interminable  
y cerca del Brasil

donde se encontraba el autor de estas líneas, cierto día en que Oribe, refiriéndose a Herrera y Reissig, le habló de esta manera: — "Es enorme. Paso tiempo sin leerlo, de gusto, para ver qué sucede y siempre que vuelvo a abrirlo me parece más grande".

Esta admiración — aun cuando ahora no la sintiera — hacia el autor de *Ciles alucinada*, quizás el poeta más puro de América, define la naturaleza artística de Oribe, cuyo corazón, como nos lo dijo citando a Juan Ramón Jiménez "morirá de enfermedades de belleza".

Yo recuerdo la tempestad que en el ambiente literario del Uruguay determinaron los versos de Herrera. Nos dividimos como si se tratara de blancos y colorados o de Peñarol y Nacional. Fué como un "chucho" y no pocos — podriase citar nombres — quedaron para siempre enfermos de lo que Jorge Luis Borges ha denominado "reissignación". A Oribe, espíritu hiperestésico,

lo salvó su enorme cultura artística y su carrera médica. Cayeron marcados por el sello fatal los segundones, los de pega, los repetidores. Otros, Fernán Silva Valdés, tuvieron que nacer de nuevo para escapar al embrujamiento.

Ya en su segundo libro (*Las letanías extrañas*, 1915) Emilio Oribe mostró que aquello le había servido de catarsis. Porque en su obra inicial (*Alucinaciones de belleza*, 1921) se nos apareció como ortodoxo del herrerismo. Las tapas amarillas del libro — amarillas eran las cubiertas de los libros del Maestro — fueron, en la dormida y dormitiva pasividad de la aldea, las llamas de un incendio sacrilego. Conviene aclarar que si creo en la trascendencia de la obra de Herrera, creo, no menos, en su inmanencia; o sea: en su valor propio, fuera de toda contingencia o circunstancia temporal.

Ya en el segundo libro, decía, Oribe es él. Tanto que en *Las letanías extrañas* adolece de los achaques de cualquier poeta primerizo. Oribe, en un impulso purificador que lo honra, ha renegado de ella como también de *Alucinaciones de belleza*, anunciando una síntesis de ambas bajo el título — *un tanto evangélico*, según me escribe — de: *El nardo del ánfora*.

Con correcciones definitivas será reeditado *El castillo interior* cuya aparición en 1917 señaló la tercera salida del poeta. La personalidad de Oribe se presenta en él definitivamente. Su poesía adquiere los rasgos que la individualizarán: la búsqueda exacerbada de sí mismo; la afirmación de su conciencia americana; la depuración del sentimiento místico en cuanto, al acercarse a las fuentes, bebieron San Juan de la Cruz y Santa Teresa, nos llega más al alma pese a nuestro descreimiento y a nuestra admiración por las formas paganas. *El castillo interior* — en la portada luce un cuadro de Dante Gabriel Rossetti — señala la muerte y transfiguración de la poesía de Oribe. Los tres volúmenes posteriores: *El halconero astral* (1919), *El nunca usado mar* (1922) y *La colina del pájaro rojo* (1925) constituyen, como él lo ha manifestado, la parte valedera de su obra. En ellas su poesía se nos aparece clara, alta, resplandeciente como una blanca mujer desnuda de rubios cabellos cargados de sol.

## ALAMBIQUE

*El niño desnudo* llámase la composición inicial de la IV parte de *El nunca usado mar*. Sus versos nos descubren, con más transparencia que cualesquiera de los otros, la calidad poética del autor.

“En una antigua iglesia del Sur de España” el poeta oye misa. La iglesia está colmada “por una muchedumbre labradora”.

Entre todos, un niño hijo del pueblo,  
la desnudez total del cuerpo hermoso  
mostraba,  
inquieta, indiferente al acto místico.

Y

llegó un instante,  
en que junto a la plebe arrodillada,  
quedamos de pie, puros, salvajes,  
tan sólo el niño y yo. Los únicos  
que estábamos de pie. — ¡Y desnudos!

Fijémonos atentamente en esos tres adjetivos: puros, salvajes y desnudos. De pronto parecen indicar lo mismo; pero no. A fin de evitar disquisiciones prefiero ejemplificar. Así: Fernán Silva Valdés, es salvaje; Fernández Moreno, puro; Pérez de Ayala, desnudo. Y, no obstante, nadie menos desnudo que Silva Valdés cuya musa impresionista no desdeña los abalorios multicolores de los indígenas, no teme empenacharse con plumas aborígenes ni ceñirse al cuello las golillas partidarias; nadie menos salvaje que Pérez de Ayala cuyos poemas rezuman inmensa cultura, no sólo filosófica sino teológica. Y no hablemos de Fernández Moreno cuya pureza es agua de cachimba.

Oribe es puro, salvaje y desnudo.

## QUINTA ESENCIA

Lugar común pero... ahí va: yo diría que Oribe es puro porque escribe con el corazón. De otro modo: porque, valga la expresión criolla, es poeta *de alma*. No hay en sus seis volúmenes ninguna composición escrita porque sí. Cada una es la expresión de necesidades íntimas; su alma se ve obligada a cantar y canta. Tengo la seguridad de que Oribe no se ha dicho nunca: “Hoy debo escribir” y ha escrito como cuentan que hacía Flaubert. Su poesía va destinada, antes que para nadie, para él. Hasta los versos que dedica a la Amada.

En *El tirano* canta:

Yo sólo escribo para ti,  
para que seas eterno...  
Y estés vigilante siempre,  
oh, tú, fecundó y firme Orgullo mío!

Orgullo que consiste no en el egoísmo sino en la sinceridad. Todo lo cual se traduce en lo que hemos denominado la búsqueda exacerbada de sí mismo; en exprimirse el corazón para que destile con el jugo vital lo que el poeta posee de más personal, de más propio.

A mí sólo me dejan  
un rincón—¡el más triste!—de la fiesta,  
y una copa de oro  
con vino de mi sangre, entre las manos!

nos cuenta en *Soledad*.

Vino de mi sangre y pan de mi cuerpo, hubiera podido agregar sin caer en la exageración.

Como ya se habrá adivinado, esta pureza florece en la desnudez de la expresión poética. Desnudez significa exactitud. La palabra poética es la palabra exacta; o, si se quiere, la palabra exacta es la palabra poética. La metáfora, en el sentido vulgar y retórico, no existe en Oribe. Nunca he creído en eso de palabras difíciles o palabras sencillas. ¿Por qué se ha de escribir latidos y no diástoles y sístoles, si estos dos vocablos expresan mejor lo que se desea expresar? El poeta no está obligado a escribir para el vigilante de la esquina. Lo cual no significa que deba escribir con clave. Nadie más atravesado que Lugones; nadie más sencillo que Darío. Y es que el primero no tiene, por lo general, nada que decirnos, y hace versos como pudo hacer etimologías, mientras que en Rubén no chilla ni un ripio... El ripio consiste, ya se sabe, en la horaciana "nadería sonora"; en la mentira artística; en la apariencia de vida. Labios pintados o carne de momia.

Este es el canto  
de la simetría  
y el orden santo.  
Don de los dioses  
al alma mía.

cantan los cinco primeros versos del poema *La simetría* con que se abre *La colina del pájaro rojo*. No nos dejemos engañar por las palabras y pensemos en una simetría y en un orden matemáticos. Nada de eso. Si así fuera no habría poesía. La simetría, el orden matemáticos suponen y exigen la abstracción. En todo caso recordemos no la de Euclides sino la de Pitágoras, matemática ontológica, substantiva, cósmica. Matemática que pretendía llegar al fondo de las cosas y hacía danzar los átomos al compás de la música de las esferas.

En *El nocturno de las Tres Marías*

Un grillo mueve  
invisibles palancas de cristal  
en los más altos aires,  
y su canto, lo mismo que un resorte,  
hace girar la máquina del cielo  
desplazándola, lenta...

Diríase que Oribe renueva el milagro de los *Versos dorados*; aunque — y esto me place hacerlo notar — con un sentido místico-católico de las cosas; con el espíritu del hagiógrafo de la *Leyenda dorada*. Porque, no cabe duda, la liturgia romana — vitrales, oros, incienso, órganos, coros —; el riesgo metafísico de los dogmas — eucaristía, trinidad, encarnación, resurrección —, han cautivado la fantasía del poeta, aun cuando en la desnudez ascética de sus versos no aparezcan, casi nunca, ni los brillos de la pompa ritual ni las sutilezas endiabladas de los escolásticos. Ignoro si Oribe es católico; pero sí sé que su poesía ha cambiado el modo lido por el canto llano. De lo cual yo, ateo, me felicito; porque su verso ha ganado profundidad, fuego, ternura. Una ternura recóndita, suave, hecha más de esperanzas que de caricias. Así, veces hay que sus poemas adquieren un fuerte aire a lo Paul Claudel, el maravilloso Paul Claudel de *Cinq odes et un processional*. Léase, para confirmar lo primero: *La estrella y el grano de trigo*, y lo segundo: *Alabanza del lucero de la mañana*, ambos en *La colina del pájaro rojo*.

Esa desnudez casi fantasmal de sus versos adquiere valor de símbolo en *El muchacho y el trompo* de *El nunca usado mar*. Sintamos:

Cantando por la calle abierta  
el niño ha salido a jugar,  
con su trompo de cien colores:  
el trompo que él hace bailar.

Luego de hacerlo bailar, el niño se inclina, lo coge entre los dedos y lo deja danzar sobre la palma de la abierta mano.

Entre dos dedos lo ha cogido.  
Gira el trompo bailador!  
Sobre la palma de la mano  
parece que alza un corazón!

El poeta sale a su vez por la dalle abierta con el trompo que gira

para él y es, mientras da vueltas, "música, alegría y luz". Y grita a los que lo circundan:

—Mirad cómo a tierra me inclino!  
—Mirad que mi juguete os doy.  
Sobre la palma de la mano,  
mirad, que está mi corazón!

Y en efecto: el verso saltarín de nueve sílabas, finge la arritmia del corazón enfermo del poeta, corazón que late

de un modo tal  
que en un segundo mudo y doloroso  
falta un latido.

Esa pureza (pureza = poesía); esa desnudez (poesía = exactitud) dan a su verso un modo salvaje (poesía = yo). Nota: Si esto pareciere paradoja de crítico repátese la historia literaria y piénsese en Rousseau.

Hemos dicho, líneas antes, que el poeta canta para su Orgullo "el tirano". Sin embargo, no queda satisfecho. Orgullo no es siempre revelador de personalidad. Existe el orgullo gregario. (Nuestros partidos políticos criollos, casi casi, son un ejemplo. Y no lo digo barlunamente. Porque el que esto escribe...) A nuestro poeta, entonces, no le alcanzó, para sentirse "él" con cantarle a su Orgullo. Necesitó algo más: quemar en una hoguera, frente al mar, bajo el cielo, a sus dioses. Pero

Cuando iba a arrimar la mecha de fuego  
al montículo sagrado,  
oí un ave en la alta urna  
de mi frente.

Nótese: de mi frente

La cósmica virtud de aquella música!  
Atraída por ese canto, surgió poco a poco,  
la luna dorada y gloriosa del fondo del mar.

El último verso es de un magnífico sabor latino con sus pies de tres sílabas acentuadas en la segunda.

Repitámoslo, escandiendo:

la luna | dorada y | gloriosa | del fón|do | del mar

Y continúa:

Suspense ante los dos milagros,  
arrojé la llama al océano, pensando:  
—Este holocausto decidida  
ya no tiene objeto!  
Y para quemar dioses siempre hay tiempo!

Y me puse a gritar, frente al Océano:  
—Mientras tengas un pájaro en la bóveda  
frontal, que con su canto  
haga ascender la luna de las aguas,  
bien puedes ¡oh, poeta!  
perdonarle la vida a tus dioses.

Si yo soy yo, nada me alejará de mí mismo. Los ecos no dirán nunca la primera palabra. Y el eco vive — o aparenta vivir — de lo que viene de fuera. La independencia — el salvajismo es la independencia llevada al límite — consiste en tener un pájaro cantor bajo la frente. O dicho con palabras de San Agustín, otro salvaje: — *Noli foras ire, in te ipsum redi; in interiore homine habitat veritas.*

CeDInCI

AMÉRICA

Convínimos en llamar arte americano al que desarrolla asuntos locales o tiene a América como centro de referencia. Desde este punto de vista Darío no fué poeta americano ni falta que le hizo. Pero no deja de ser lamentable esa actitud casi desdeñosa del nicaragüense. ¡Quién sabe que hermosa visión de América nos hubiera regalado! Y recuérdese que Amado Nervo, en una encuesta, respondía: — "Sobre todo, matar al cóndor".

La reacción vino; las cosas que nos rodean comenzaron a hacernos signos que, descifrados, ahuyentaron el rubor de hablar de espuelas y facones, flechas y boleadoras. Y, lo que es de notar, se habló con una mayor conciencia que cuando la época romántica. Así; Javier de Viana supera a Magariños Cervantes, Benito Lynch a Eduardo Gutiérrez, Silva Valdés a Roxlo, Fernández Moreno a Echeverría.

Oribe es poeta americano de tinte fuertemente original. Y ese colorido localista se insinúa desde sus primeros versos. Herrera y Reissig fué prósbito; hizo *Sonetos vascos* pero nunca una décima criolla. La décima la empleó para narrarnos los delirios de *La torre de las esfinges*, montón de versos donde destellan las imágenes más insospechadas y más asombrosas. Oribe, en cambio, ya en *Alucinaciones de belleza* cantó los naranjales

de Melo, su pueblo natal. La corriente americana continúa en *Las letanías extrañas* donde dedica un poema en doce sonetos — *La leyenda de las Amazonas* — a la legendaria hazaña de Hernán de Ribera, compañero de Cabeza de Vaca. En *El Castillo interior* se afirmó, ya lo dijimos, su conciencia americana: *Tavantysuyo*, *Oda bárbara*, *Diálogo arbitrario*, *Rubén Darío*, etc. Por fin, en sus tres últimos libros — que él considera definitivos — América destiñe sobre sus poesías, especialmente en *La colina del pájaro rojo*, título que me evoca a Rudyard Kipling.

En tanto Silva Valdés nos brinda una América épica, Oribe nos ofrece una América religiosa. Más que las cosas por las cosas mismas le interesan las cosas por lo que encierran de símbolos. Símbolos de las cosas pasadas, sobre todo la gesta caudillesca; símbolos de las cosas venturas, sobre todo, las futuras ciudades. Aquél, es el pintor; éste, el hierofante.

La Cruz del Sur es el signo celeste de América, el Pampero, el signo terrestre. Aquella encarna la esperanza; éste, furioso, revuelto, desmelenado, al galopar frenético sobre las llanadas ilimitadas, arrasando, mutilando, aplastando, encarna el dolor salvador que, si deja cicatrices, purifica preparando la renovación. Este sentimiento religioso del americanismo, lo lleva siempre a referirlo a sí mismo. El poeta se sabe y se siente el fruto amargo de una raza triste que no supo hacer historia... Menos mal que por sus versos corre sangre de caudillos, entre ellos la de

aquél, el rubio, que ultimó al tirano  
de las quince provincias.

Aquél, el viejo que fundó ciudades,

Y el de la guerra de los nueve años.

Y el otro, el que cuidaba las tropillas

de potros, por colores agrupándolos:

los potros blancos, lindos,

los colorados, ruines!

La sangre batalladora de los jefes gauchos equilibra la tristeza indígena y la vence dando al poeta la seguridad del porvenir de nuestra América. El pájaro rojo — que despertó en él la americana poesía — irá por siempre balanceándose en su verso como un corazón con alas.

#### IMAGINERÍA

Gran escritor llamamos al que vistiendo los ropajes de su época conserva la personalidad. ¿Qué distingue a los nuevos poetas? El poder sintetizador y la imagería. Ambos aparecen en el verso de Oribe.

Es así como llega a manifestaciones de tan pura poesía, que no quiero ni debo comentar, como: *El astro errante*, *Las garzas*, *Cantar de eternidad*, *Invocación del poeta a la noche*, *El vendimiador*, *Pequeña canción dorada* de *El halconero astral*; todo *El nunca usado mar*, libro que yo prefiero, y los poemas de *La colina del pájaro rojo*.

En cuanto a las imágenes, Oribe las derrocha. Pero ¡con qué acierto poético las emplea! No se embriaga con ellas convirtiéndolas en objeto único de la poesía. Se cuenta que Sarmiento contestó a alguien: — “No se latín; pero sí latines”. Del mismo modo que enhebrando latinajos no se habla latín, enfiar imágenes no implica hacer poesía. Las imágenes de Oribe cumplen la doble misión que les está encomendada: resumir la visión del poeta y aclarar el sentido total de la composición.

Un puñado de ellas:

Una garza está allí como un guarismo  
perplejo.

El pájaro rojo sobre la colina figura una:

Llama oval que no cesa de arder

y

roja amapola que ha aprendido  
a volar  
y a cantar.

Una estrofa:

El cencerro es flor sonora.  
El balido del rebaño,  
arco de invisible puente  
traza, cóncavo, alargado.

Otra imagen:

La luz, en ricas columnas  
sostiene un cielo redondo  
como una cúpula.

Los densos manchones de color de los animales hacen de la llanura una “manta de los coyas”.

## Otra imagen:

El sol, como un caudillo  
galopa!

Se ha llevado a la mañana  
desnuda sobre el anca de su gran potro blanco.

El sol al salir "tibio está como un blando huevecillo"; "da un beso a la parva, pezón de la colina". Y en la mañana de domingo que dilata el son de las campanas

Gloria al sol porque el día está sonando!

## Otra estrofa:

Un canto, pues, para los rastrojos,  
color de león en las grandes sequías,  
de un dorado tan vivo que lastima los ojos,  
por donde van los pajarillos rojos,  
flechas con llamas de tribus bravias.

## Es de noche; junto al río:

El agua se hace cóncava.  
La curvatura sideral se aplica  
sobre el agua inmóvil,  
como una mano sobre la otra mano  
en actitud de orar...

El lucero es el "Juan Bautista del Sol" y una estrella "era un pájaro en éxtasis velando sobre el hombro de la noche".

¿Y la luna?

La luna está en el cielo  
como el pan en la mesa.

Conste que sólo he explotado, a la ligera, *La colina del pájaro rojo*.

COLOFÓN

Para mí Oribe es el cuarto gran poeta uruguayo. Los otros: Juan Zorrilla de San Martín; Julio Herrera y Reissig; Delmira Agustini.

Buenos Aires, febrero 1926.



## LA DESHUMANIZACIÓN DEL ARTE

FOR

JAIME TORRES BODET

CON este título acaba de publicar la casa editora que se ha constituido en España, en torno a la *Revista de Occidente*, el libro más próximo de Ortega y Gasset. El más próximo en el tiempo. El más próximo en el espíritu.

Nadie ignora la fuerza de convencimiento que hace de este escritor ilustre el voluntario de sus propias teorías. Tan convencido está, tanta seguridad ostenta que, por instinto, dudamos de él, como sucede cuando el amigo que discute con nosotros necesita apoyar las cláusulas de su discurso, con los puños cerrados, sobre la mesa. Sobre la mesa... o sobre la tribuna.

Hay en Ortega y Gasset un orador político que la severidad de la cátedra no ha logrado enfriar completamente. Su dialéctica, más temblorosa que la oración de Xenius, se tiñe a cada instante de esa misma desordenada humanidad que desearía desterrar ahora de la obra de arte. Su certidumbre daña, por impaciente, al pensador pero favorece al polemista y le consigue adeptos, al calor de esta simpatía que toda vehemencia despierta en la juventud.

No necesitó Ortega y Gasset venir a América para recoger en este suelo más cosechas de prosélitos que de discípulos. Los semanarios argentinos de última hora viven ya al margen de sus doctrinas. En México, en donde la inminencia del pensamiento se adivina en la sombra, los más jóvenes de los jóvenes buscan en las páginas de la *Revista de Occidente* con tenacidad larga. No quisiéramos decir que descubren ¿pero dejaremos de reconocer que hallan? Incapaces de preferir, reúnen las ideas más opues-

tas y encuentran espacio libre en sí mismos para juntar al desdén del siglo XIX, positivista y científico, la devoción por pensadores que, como Ortega y Gasset, tienen con él vínculos de la secuencia más inmediata.

Hombre del siglo XIX, lo es Ortega desde los más diversos puntos de vista. Si no lo demostrara ya la interpretación histórica que tiene siempre a mano para intentar la exégesis de los fenómenos que estudia, nos bastaría considerar la complacencia sin fingimiento con que la obra de Spengler lo retiene. Por sus propósitos panorámicos; por su carácter mismo de filosofía de la historia esta obra es, en efecto, a guisa de un último peldaño en la escala del centenio anterior.

Un siglo no es para el espíritu una entidad hermética. El ochocientos no comenzó con Víctor Hugo, nacido en 1802, ni terminó con la generación española del 98. Siempre dejan las divisiones del tiempo una puerta abierta a la tradición. Las generaciones futuras necesitan una sola osadía: la de cerrarla.

El mayor peligro para los que juzgan con desdén al siglo XIX está en no atreverse a saltar del resbaladizo terreno que ocupan al desierto de la edad desconocida, del que todos, más o menos, debemos estimarnos los pobladores inminentes. Intentan la revisión de los valores que una época les lega y no abandonan la herencia de sus ideas generales. Quisieran, sin salir de ella, prender fuego a la casa que habitan. La destrucción de las doctrinas que atacan es así, inexorablemente, causa de su propia desaparición.

Sería injusto conceder a *La Deshumanización del Arte* importancia original excesiva. Sería injusto por sus méritos, pero sería más injusto aún por sus defectos. No son las que expresa ideas nacidas de un solo brote, en el amanecer sin crítica de una explosión doctrinaria. Son, por el contrario, los apuntes que Ortega ha ido obteniendo como resultado de las observaciones emprendidas, con rara atención inteligente, a través de los diversos modos y temperaturas que el arte moderno ha instaurado en Europa. Y es así como en esta definición sin malevolencia de los propósitos de la obra, encontramos la ilustración de su espíritu. *La Deshumanización del Arte* es un libro europeo, con datos europeos, escrito para europeos. Podrá esta circunstancia ser un mérito más para el que la escribe pero, de fijo, es un peligro para los jóvenes de América que no se atreven a soñar aún un arte propio, libre de herencias sentimentales y de esclavitudes ideológicas.

No hay sino un modo de comprobar el valor de una estética: el mérito de la obra de arte a la cual es susceptible de ser

aplicada. ¿Cuáles son los productos de las inquietudes que Ortega ha reunido bajo el esquemático rubro de deshumanización? El mismo se confiesa vencido, aún antes de iniciar la indispensable crítica. ¡Temeroso además que nos explica, de un solo trazo, su entera actitud! El libro de Ortega y Gasset debe verse como una serie de notas — insuficientes por desgracia — para una sociología del arte en nuestra época. Su error (y, lo que es más grave, el error de los jóvenes sin preparación que creen haber encontrado, en él, el paladín de su incapacidad creadora) es el de exponerse con ambiciosas apariencias de tratado y aun de contaminarse, en varios instantes del recorrido propio, con los defectos magistrales de una orientación más retórica que filosófica.

En uno de los párrafos tónicos de este ensayo, el mismo Ortega desnuda el secreto del arte que glosa, al exclamar: "*¿Bajo la máscara de amor al arte puro se esconde, pues, hartazgo del arte, odio del arte? ¿Es que fermenta en los pechos europeos un inconcebible rencor contra su propia esencia histórica?*" Hace bien en considerar prudente esta ocasión para levantar la pluma y dejar un vuelo de interrogaciones sin respuesta. Su calidad de hombre de Europa lo justifica. Pero ¿y América? ¿Por qué olvidar las posibilidades de arte nuevo, las reservas de ingenuidad que esconde nuestra América? ¿Y por qué es Ortega y Gasset quien lo olvida, él que se enorgullecía, al volver a España de su viaje por las tierras de Argentina, de que *en las páginas de "El Espectador" no se pusiera ya el sol?*

No tenemos rebeldías para España. A partir de las luchas de independencia hemos convenido en la estupidez que oculta todo propósito de segregación en el alma de la raza. Pero si España hace causa común con la decadencia de Europa, no es ya obligación nuestra el seguirla en un declinar que la antigüedad heroica de su pueblo explica, pero que resultaría ilógico en el nuestro.

En el arte, como en la guerra, es imposible volver atrás. No intentaremos la restauración del arte tradicional, pero, más audaces si se puede, exigiremos al arte nuevo modalidades autóctonas y no postizas actitudes como las que ahora asume. Queremos un arte que ponga su primera depuración en abdicar de todo lo que Ortega califica de *vuelta del revés*, porque sabemos que la forma más peligrosa de ser absorbido por una influencia es la influencia por reacción.

¿Que no están de acuerdo las modernas producciones en que Ortega se informa con el realismo que privó en la segunda mitad del siglo XIX? Tampoco nosotros lo estamos y queremos ir hacia un idealismo superior que no sea la dolorosa autopsia de la realidad pequeña que tortura las páginas más socavadas de un

Proust o de un Joyce. ¿Que el intento más encomiable de estas manifestaciones del arte actual estriba en la *escrupulosa realización* de la obra comenzada? También nosotros la queremos pero no pensamos que esta escrupulosa realización esté reñida en modo alguno con el respeto al arte, con la trascendencia del arte.

¿Que, en el fondo, es un deseo de clasicismo el que esconde ese anhelo de depuración, de modificación de lo humano hasta el límite en que la silueta no es ya silueta viva sino descarnado esqueleto? No importa. También podemos pretender a un arte clásico sin que por ello sea necesario acudir a mayor deshumanización, único medio que se nos propone de alcanzar mayor inteligencia. No sólo no creemos que este procedimiento de deshumanización sea el único, sino que lo estimamos el menos interesante. *El placer estético emana* — dice Ortega y Gasset — *del triunfo sobre lo humano*. Ahora bien, la fuerza del vencedor exige, para demostrarse, antes que nada, la lucha. No hay victoria sin enemigo y no hay arte sin materia humana que estilizar. Alcanzar la pureza clásica por ausencia de humanidad es proclamar la conveniencia de luchar con fantasmas.

"*El genio*, dice André Gide — Ortega y Gasset no recusará la autoridad de este juicioso maestro al que las soluciones del pasado no convencen nunca por sí solas — el genio *tiene un gran cuidado: ser lo más humano que puede, Shakespeare, Goethe, Molière, Tolstoi. Por un mecanismo admirable, el que escapa a la humanidad sólo consigue ser extraño, defectuoso, raro*". (\*)

Páginas más adelante, agrega: "*Para no haberse rehusado nada (o como decía Nietzsche, para no haber dicho no a nada) ¡cuánta riqueza debió Goethe adivinar en su interior!*" Tocamos aquí el punto vulnerable de las doctrinas nuevas. Se necesita, en efecto, padecer una profunda anemia artística para no poder digerir sino los materiales sutiles, el *mínimum de humanidad* que Ortega exige a la obra de arte. Caracteriza a las épocas de decadencia esta necesidad de sustituir los alimentos más ricos, los espléndidos jugos de la salud por el insípido caldo de la convalecencia. Y no se nos diga a este propósito que citar a Goethe, a Shakespeare, a Molière sea atrever una mirada inconsolable al panorama de la tradición. No hay actividad humana — también el arte — que cambie de un golpe brusco y sin sentido. Podremos aceptar la muerte del arte, su desaparición. No aceptaremos nunca la existencia de un arte invertido, sin raíces, sin ramas — sólo flor y aroma.

(\*) A. Gide, *Los Límites del Arte*, versión de J. Torres Bodet, Cultura, México, 1920.

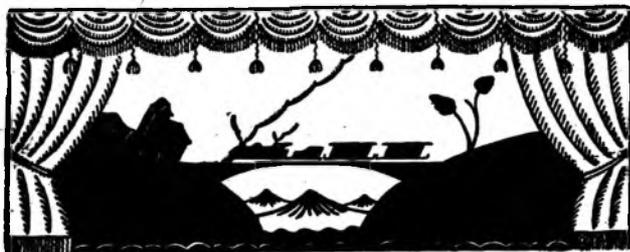
Una circunstancia favorece la actitud de Ortega: buenas o malas, existen ya manifestaciones concretas de las tendencias que descubre, en las cuales no solo se inserta gustoso él, sino que sitúa el criterio literario incidental de la *Revista de Occidente*. Lo que indica Ortega y Gasset, no es, pues, una profecía. No es siquiera una previsión. La materia de las conclusiones que formula está en libros, en estatuas, en cuadros. Lo cual no prueba el mérito intrínseco de estas obras pero sí el acierto que tuvo, en percibir las, *El Espectador*.

Contra nuestra objeción está, en cambio, el vacío estético en que el mundo de hoy se agita. ¿Dónde existe esa obra eterna sin pasado, nueva sin decadencia, clásica sin deshumanización? En ninguna parte, hoy. Nuestras generaciones no la han hecho aún, o, para suprimir a estas cosas del espíritu lo que les concedía el romanticismo de caprichosa inspiración, nadie ha merecido aún hacerla entre nosotros. Ya algo apunta — aislados brotes — en América. Algunas páginas de Vasconcelos, algunas novelas breves de Eduardo Barrios, algunos poemas, más que algunos poemas algunos versos de Capdevila, de López Velarde son a guisa de precursores, bien modestos por cierto, del nuevo arte que esperamos de América.

¿Cuándo cuajarán estas promesas sin orden en la apretada almendra de la obra maestra? No lo sabemos. Estamos seguros, no obstante, de que esto sucederá. Cuando suceda, siguiendo el ejemplo de los críticos de todas las épocas, los pensadores cambiarán los rumbos de su estrategia y en vez de obtener conclusiones amenazadoras, como las que Ortega obtiene al estudiar el arte inválido de hoy, edificarán con lentitud, es decir, con seguridad, el monumento de la estética futura.

México, febrero 1926.





## CELULOIDE

POR

LEOPOLDO HURTADO

**E**s preciso entrar con benevolencia al reino de las sombras. No le pidamos al cine, por ahora, más de lo que puede dar. Ya es mucho que aun contra tantas circunstancias adversas, algo bueno haya podido salvarse.

Para su desgracia, el cinematógrafo ha constituido, desde su comienzo, un negocio brillante. Manos mercenarias se han apoderado de él, a punto tal que está verdaderamente ahogado por un círculo de hierro de consorcios, corporaciones, trusts y empresas con capitales fabulosos. Su liberación es una probabilidad tan remota, que no cabe hablar de ella sino como una vaga aspiración.

Para colmo de orfandad artística, se encuentra igualmente privado de una crítica digna de ese nombre; y en cuanto a los problemas estéticos que sugiere y plantea, no hay temor de que profesor alguno de la materia se anime a enfrentarlos. Careciendo de textos sobre la materia ¿dónde podría aprender la lección para repetirla en clase?

Este mal es universal. Uno de los más grandes cineístas franceses, el malogrado Luis Delluc, decía poco antes de morir que volvería a hacer films siempre que fuera millonario. A tal extremo la creación de una obra de arte cinematográfica está necesitada del sacrificio y del desinterés.

La crisis actual del cine se manifiesta en varios síntomas. Primeramente, su fecundidad. La superproducción americana constituye una avalancha uniformemente mediocre. Todas las

cintas son regulares; no hay ninguna excesivamente mala, como no hay ninguna sobresaliente. Han llegado así a un tipo *standard* que puede ser aceptable para la fabricación de bidets, pero no para la producción artística. La tipificación del film ha traído como consecuencia directa su monotonía y su inutilidad. Basta ver una cinta para conocer todas, estando confeccionadas por el mismo patrón. Aun en lo cómico, donde el espíritu inventivo americano había sido más fecundo, hay una tendencia a la estagnación; se hace una mera explotación de las invenciones logradas, estirándolas a menudo hasta el absurdo.

En lo que se refiere al drama o comedia, la limitación puritana constriñe aún más el campo de acción, dejándoles muy pocas de las famosas treinta y seis situaciones.

Esta standardización — perdón por el neologismo — presenta varias características. Tenemos, por ejemplo, la especialización en determinado argumento y ambiente. Esto permite a las compañías una gran rapidez de producción sin mayores gastos, aprovechando las instalaciones existentes. Otra forma es la que se efectúa en torno a los artistas. Actor que ha triunfado en un papel, es casi seguro que lo veremos reproducir su actuación lo menos una docena de veces.

Contrasta esta indigencia dramática con el alto grado de perfección que ha alcanzado la técnica cinematográfica. La más insignificante cinta americana es una maravilla desde el punto de vista de la maquinaria. Pero cabe observar que todos estos perfeccionamientos se han realizado en un mismo sentido. Tienen a dar lo más fielmente posible una producción exacta — o fotográficamente inexacta — de la realidad. Es una repetición servil de las cosas, poniendo el cine a disposición de los objetos, cuando hubiera sido preciso invertir los términos de esta servidumbre, poniendo los objetos al servicio de la pantalla. Es así como ha conseguido su liberación la pintura moderna, disociando en el objeto lo que no es puramente plástico, buscando las líneas fundamentales, el esqueleto geométrico de cada uno. La pintura no está ya al servicio de la anécdota o de la imagen, ni es una humilde ilustradora de cosas representables; por el contrario, son las cosas las que se prestan para que la pintura ejercite en ellas su actividad peculiar; son meros motivos para que el pintor cree la obra.

Aun no se ha intentado esa inversión en el cine, y no es aventurado predecir que logrará descubrimientos maravillosos. A pesar de todas sus imperfecciones, *El gabinete del Doctor Calligari* es el único ensayo de laboratorio llegado a estos pagos en el que se ve un esfuerzo para crear la nueva materia cineística, de-

formando y trastrocando, si es menester, el aspecto habitual del paisaje. Cuando los formidables recursos técnicos del cine contemporáneo se dediquen con ahinco a esa búsqueda, se producirá sin duda el milagro de ver mil voluntades unánimes suspendidas de un chorro de luz.

Yo espero la renovación del cine europeo y, en particular, del de Francia. El francés va al cine por el cine mismo, cosa que no ocurre en ninguna otra parte del mundo. Además, hay allí mucha gente inteligente que lo considera un arte y no un negocio. Eso basta, por el momento.

Al fin y al cabo, es algo que les pertenece de derecho. No hace cincuenta años que los franceses descubrieron que, proyectando sobre una pantalla imágenes sucesivas, con una rapidez determinada, la retina no percibía entre ellas soluciones de continuidad. Estaba inventado el cine.

No es mera casualidad el hecho de que el cine haya sido inventado a fines del siglo pasado, en la época en que surgía el movimiento liberador de las artes plásticas. "Por el cine, el hombre vuelve a hacerse visible", dice Bela Balaz en un estudio comentado por la *Revista de Occidente*.

La revolución — si cabe la palabra — que aporta Cézanne a la pintura en los albores del cine; no es también una reconquista de las cosas, no es un nuevo aprendizaje del mirar, una reconstrucción de la percepción visual, agobiada por una montaña de conceptos y retóricas deformantes?

Se advierte, desde los comienzos de esta invención, una ignorancia casi completa de su verdadera importancia. Los primeros ensayos de laboratorios empiezan tratando las fotografías animadas como si fueran un juego curioso; y, al poblarse la pantalla de un mundo de figuras en movimiento, dióse en el parentesco del aparato cinematográfico con la escena, y se le llevó al teatro.

Este fué el error inicial. No cayeron en que el cine no era un arte de representación como el teatro, sino de presentación, una pura apariencia.

La confusión era fácil e inevitable. El teatro, arte de prestigio secular, tenía que mirar con simpatía a esta nueva diversión. Fué la época del film a bambalinas, a luz de teatro, a veces en el teatro mismo. La máquina fotográfica ocupaba un lugar en la platea, con asiento numerado. Hacía el papel del espectador, sin poder moverse de su sitio.

Es necesario aquí divorciar, de una vez por todas, el teatro y el cine. Hay entre ellos una diferencia esencial: en el teatro, el protagonista es la palabra; en el cine, es la luz. En el teatro,

el decorado, el gesto, el ambiente, sólo son accesorios de lo principal: la palabra. En el cine, el gesto, el decorado, el ambiente son lo esencial; si los actores pronuncian palabras, con gestos que muchos espectadores ni siquiera comprenden, porque lo hacen en inglés, es sólo para ayudar la expresión fisionómica, por un mecanismo psicológico bien conocido. Del mismo modo se emplea la música en los estudios, para crear en los actores el "aire" correspondiente. A su vez los letreros son simples guías y nunca tienen, más que un papel accesorio.

Es decir, hay en esto una completa inversión de lo teatral. Por ello, el calificativo de teatral, aplicado al cine, debe entenderse en un sentido peyorativo.

No quiero decir con esto que el teatro sea un género convencional y que el cine no lo sea. El cine tiene sus convenciones propias, que emanan de su índole visual, distintas — no opuestas — a las del teatro.

Los errores de la primera época nos ilustran lo suficiente al respecto. La decoración teatral se hace en función del punto de vista: tiene la preocupación de la perspectiva. Supone un espectador ideal, sito aproximadamente en la mitad de la platea. Ese punto de vista único no existe para la máquina fotográfica, necesariamente de variada ubicación.

Las relaciones entre la luz y el decorado, o no existen, o se reducen a crear relaciones perceptibles para el ojo humano, profundamente diverso del objetivo. De allí que el cine incipiente dé la impresión de faltarle aire y luz, de estar siempre operando entre bambalinas.

La decoración del cine, a su vez, se realiza en función de la luz y de la sombra. Logra su objeto si da, con el auxilio de estos dos elementos, el tono general de la obra. La luz y el decorado deben ser colaboradores tan estrechamente unidos, que no se debe distinguir dónde termina uno y empieza otro. De allí que el aire libre sea generalmente tan traidor. Es mucho más difícil crear, a la luz del sol, esa emulsión que se consigue más eficazmente con los soles giratorios y múltiples de los estudios.

Si hay desarmonía o heterogeneidad entre el decorado y la luz, de inmediato nos sentimos entre paredes de cartón pintado, es decir, estamos en el teatro. Así como el teatro, a su vez, cuando crea, por medio de la luz, el ambiente adecuado a una obra, hace cine. Algunos decorados del Teatro Libre de Moscú, realizados con un simple juego de luces y de sombras, son puro cine, o, por lo menos, aprovechan sus enseñanzas.

Los actores también se maquillaban como para el teatro, con un absoluto desconocimiento de las propiedades fotogénicas de

los colores. Así, al pintarse los labios de rojo, quedaban blancos en la proyección, por ser el rojo un color inerte para la fotografía. Además, la exageración característica, si bien es necesaria en el teatro, dada la distancia y separación consiguiente entre el espectáculo y el espectador, resulta falsa en el cine, arte en el cual el actor obra junto al espectador — a veces a muy pocos centímetros — y en el cual el espectador está metido dentro del espectáculo, sin valla o traba alguna.

Se creyó que la perfección consistía en mejorar el sistema, y vinieron las cintas hechas por "artistas de la Comedia Francesa" y los films coloreados. Arte amanerado, falso. Los actores estaban todavía ante el público, y no podían despojarse de la mímica necesariamente exagerada de la representación.

A su vez, los italianos buscan llevar el cine al "aire libre", falsamente entendido también, creyendo que la solución consistiría en substituir las bambalinas por un fondo de "belleza natural", sin caer en la cuenta de que, si un chauffeur cambia un neumático pinchado y este acto resulta cineístico, no necesita tener a sus espaldas el Lago di Como (\*).

El fondo de paisaje, que casi nunca tenía algo que ver con el asunto, servía a menudo de elemento perturbador en la ilación emotiva. Era siempre el elemento "teatro" preponderante, sin percatarse de que había algo específicamente cineístico en el cine. Pero ¿existe en realidad ese elemento?

Cupo a los americanos descubrir que el cine era un arte independiente, con un contenido específico y principios estéticos propios. Claro que lo hicieron a ciegas, de un modo completamente empírico y sin sospechar su alcance. Pero así son también las etapas normales de todo arte: las épocas ciegamente creadoras, en que la furia de la producción impide toda reflexión teórica, alternan con las épocas de *rêlache* en que el espíritu creador se repliega sobre sí mismo, duda, se inquieta y titubea antes de lanzarse de nuevo a la creación.

El afán de buscar, de descubrir caminos nuevos, que caracteriza a los cineastas de todas partes, y especialmente a los de Europa — menos trabados por consideraciones económicas que los

(\*) Sabido es que la sensación espacial se consigue por la superposición de las imágenes retinianas, ligeramente desfiladas. En el cine falta todavía la visión estereoscópica. En este sentido, puede decirse que es un arte de dos dimensiones. El paisaje está siempre en un mismo plano. El sentido del espacio se consigue por la introducción en él de un elemento móvil, humo hombre animal. Si nada se mueve en el paisaje, nada puede darnos la sensación del ámbito. En esto, como ha sucedido en la pintura, quizá tenga que llegarse a una transacción.

de América — hace pensar que estamos en uno de estos últimos períodos.

Nace así una estética del cine, que, por desgracia, está todavía por completo desvinculada de los centros de producción. Pero ya vendrán tiempos mejores.

Varias circunstancias favorecían en los americanos el afán renovador. Por lo pronto, la ausencia de una tradición teatral que obrara como peso muerto en la búsqueda de lo nuevo, y después, un sentimiento joven de la vida, un concepto dinámico de la existencia que, en último análisis, halla su intérprete en la incesante movilidad de la pantalla.

Todo lo que hay de joven, de ágil, de sano, de genuinamente yankee en Douglas Fairbanks ¿hubiera podido expresar mejor su exaltada vitalidad fuera del cinematógrafo?

Gracias a esos esfuerzos de depuración de la substancia cineística, podemos hoy separar el fino metal de la ganga adherida.

¿Y cuál es, en última esencia, esa substancia prima del cine? Desde un punto de vista puramente formal o continental (de continente, por oposición a contenido) el cine no es más que luz reflejada por superficies en movimiento.

Esta definición lo emparenta y lo distingue a la vez de la fotografía y de la escultura. De la primera, en que nunca será más que un factor, importante si se quiere, del cine, pero con una función perfectamente circunscripta. No basta que un film esté bien fotografiado para que sea bueno. La fotografía exige la *pose*, porque no es más que un corte anatómico, instantáneo, en una sucesión de tiempos y de movimientos. La placa fija indeleblemente un solo instante, de la infinitud de instantes que forman el fluir del tiempo. De ahí que, para que ese momento resulte un fiel compendio y resumen de momentos, deba tener cierto carácter representativo; tendrá que ser el resumen de una serie de gestos, de perfiles, de ademanes propios y corrientes en la persona fotografiada. Ahora bien, no hay nada más opuesto al cine que la pose. Cada fotografía del film se suelda a la anterior y posterior, y reconstruye sobre la pantalla, en su integridad, el ininterrumpido correr del tiempo. La fotografía requiere, en cambio, el reposo; transforma de súbito todo movimiento en una perenne quietud. El auto de carrera, lanzado a doscientos kilómetros por hora, permanece inmóvil en la placa, apenas si ligeramente vencido hacia adelante para dar la sensación de la velocidad.

La fisonomía, el gesto, requieren a la vez el máximo reposo y quietud. Un gesto cualquiera, una carcajada, por ejemplo, sorprendida por la placa, resulta siempre grotesca.

A la escultura se asemeja en que es también luz reflejada por superficies; pero por superficies en reposo, que sólo consiguen movilidad mediante la sugestión del movimiento, no con el movimiento mismo. El *Sembrador* de Meunier, para citar un caso, sugiere el movimiento del labrador con tanta potencia, que se le ve en realidad hacer el movimiento, a tal punto la perfección de la forma quieta, pero dinámica, impide discernir dónde termina la sugestión del artista y dónde comienza la colaboración del espectador en la ilusión de la movilidad.

Luego está el concepto de masa, inexistente en el cine por la falta de sensación estérea a que ya he aludido; y está la ayuda del tacto y el aislamiento en el espacio, ya que toda escultura requiere, al decir de Cocteau, que se dé vueltas a su alrededor.

Así, para la expresión de las cosas en el cine, únicamente vale esa especie de cutícula luminosa que las envuelve y refleja toda incidencia luminosa. Lo que sean en su interior no nos interesa en absoluto; sólo valen lo que representan o, más exactamente, lo que presentan y exteriorizan. Si el objeto reflejado en la pantalla es inanimado, una mesa, pongo el caso, podemos pasarnos muy bien de indagar qué se oculta tras de su apariencia. Suponemos que es de madera, aunque bien pudiera ser de otra substancia. No importa que un castillo sea de cartón pintado. Lo que interesa es que para el espectador luzca exactamente como un castillo, refleje la luz de la misma manera que lo haría un castillo auténtico.

El análisis de este parentesco inesperado que descubrimos entre el cine y la pintura impresionista — ¿otra vez coincidencia de fechas? — me llevaría a un berenjenal del que quizá no sabría cómo salir.

La cuestión cambia de aspecto cuando detrás de esa película luminosa del objeto, hay algo que palpita, siente, apetece y razona; en una palabra, cuando detrás de esa cáscara hay un alma. para designarla con una palabra, un alma que sólo cuenta para expresar la infinita variedad de sus reacciones con ese pequeñísimo arsenal de signos representativos: una cara, unas manos, un cuerpo.

De ahí la importancia extraordinario que cobra la fisiognómica en el nuevo arte. Entendemos por fisiognómica el conjunto de rasgos que exteriorizan nuestra individualidad.

En efecto, el cine utiliza en grado máximo esa adecuación particular de cada emoción a su gesto propio.

Estamos rodeados de una atmósfera personal, de la que no podemos evadirnos; en realidad, vivimos definiéndonos con nuestro paso, el tono de la voz, la forma de las letras, la forma de

nuestras manos. Todo es una perpetua confesión de lo inexpresable, del más íntimo fondo de nuestro yo. Todo lo que "en realidad" somos, lo que no podemos fingir con el concepto y con la voluntad, ese fondo insobornable e inconfundible de cada uno, lo exhibimos a todas horas con el rostro, con las manos, en los gestos más simples. Y son precisamente esos gestos simples los que mejor nos muestran, porque en ellos están laxos los frenos de la voluntad y de la conciencia vigilante. La educación, el trato social obran como influencias deformantes de esas características primordiales — los "comprimidos", tan bien estudiados por Freud — y por eso, según el dicho popular, cada uno demuestra lo que es en aquellos momentos en que la "educación" pierde algo de su imperio: en la mesa, en el juego, en el amor.

En el cine no hay más que fisonomías; cada uno es, cabalmente, lo que parece ser. De donde se deduce que la fisiognómica, la afirmación de nuestro yo auténtico, ha de tener en él suma importancia.

Uno de los errores del cine primitivo consistió en creer que bastaba la simple caracterización grosera, propia para sugerir el personaje a la distancia, y que un mismo actor, convenientemente disfrazado, podía representar una serie infinita de seres humanos. Los americanos, al descubrir la peculiaridad del cine, exigieron de una vez para siempre que los jóvenes fueran jóvenes, las bellas, bellas y las feas, feas. Y esta vez no puede achacarse a afán de realismo pueril lo que es la comprobación de una necesidad interna del cine.

Pero en la fisiognómica hay un elemento capital — capital en todos los sentidos—: el rostro, la cabeza. El rostro ¿no es el gran medio de conocimiento intuitivo, de penetración directa en el espíritu del prójimo? ¿Qué puede haber de más eficaz para la exteriorización de un estado de alma?

Pero esa misma importancia le impone limitaciones y exigencias propias, para que cada rostro pueda irradiar su máxima capacidad expresiva.

Ese estado espiritual, esa substancia anímica consigue una exteriorización variable en cada caso; hay rostros más transparentes que otros a los rayos interiores que surgen de lo más profundo de cada ser. Es este juego fisiognómico de los rasgos lo que ha sido elevado por el cine a la categoría de un arte exclusivo. El cine es un arte esencialmente gesticulante.

Y el espectador adquiere, a su vez, una extraordinaria agudeza perceptiva. Tiene que pescar, al vuelo, un movimiento de cejas, un alzamiento de hombros, que le den la clave de una situación interior.

El cine está operando, así, una verdadera reeducación visual en el hombre. Y la prueba está en el hecho sugestivo de que, vistos en la pantalla, muevan a risa o a miedo los mismos rostros que vemos a cada paso en la calle sin que nos causen impresión alguna. Quiere decir que el cine sobreexcita la facultad fisiognómica, la agudiza hasta una sutilidad refinada. ¿No leemos, por ejemplo, en la máscara inmóvil de Sessue Hayakawa, como en un libro abierto, el torbellino de las pasiones contrarias, mucho antes de que se condensen en acción visible?

¿Y qué es ver una cosa sino situarla, delimitarla en el espacio, asirla en su individualidad y en su relación con lo circundante? Y si consideramos esta reconquista visual como el más grande esfuerzo de la plástica, y en especial de la pintura moderna, podemos apreciar ahora el lugar que en este movimiento cabe al cine. Si el cine es un iniciador o un continuador, si una causa o un efecto, es cosa que no interesa ni podría aquí dilucidar.

Pero si los rostros poseen propiedades diversas para este juego expresivo, debe saberse distinguir entre los que las tienen en alto grado y los que resultan por completo inermes. El conjunto de esas propiedades es lo que se ha dado en llamar fotogenia. Un rostro fotogénico sería, pues, una fisonomía permeable a la luz, dotada de plasticidad, amoldable a las infinitas variaciones de estos dos elementos.

La determinación de la cualidad fotogénica es un secreto exclusivo del *métier*. Los directores americanos pasan por ser infalibles en la materia, y es preciso confesar que, en cuanto a los rostros femeninos se refiere, se equivocan con frecuencia. Es que el cine, como ningún otro arte, no puede buscar lo "bonito" so pena de vulgaridad e idiotéz.

¿En donde está la clave de esta preciosa cualidad? Posiblemente en esos elementos imponderables, difícilísimos de discernir, que componen la "animación" de una cara, es decir, en la mayor o menor cantidad de espiritualidad que posean y dejen asomar a sus ojos, a sus labios, a su frente.

Es claro que el cine — el buen cine, se entiende — es maestro incomparable para estos descubrimientos. Nos lleva como de la mano a hacernos mirar lo que debemos mirar, nos enseña a enfocar la atención en el punto esencial, destacándolo, a menudo, sobre el esfumado contorno. Si la acción se concentra en los pies, esos pies se imponen a nuestra atención, ocupando si es preciso toda la pantalla. No titubea en romper el hilo de la acción, si necesita recordarnos incesantemente otra acción paralela. Así en *La Rueda*, por ejemplo, hay un momento dramático interrumpido con frecuencia por la visión de las ruedas de la locomotora

girando enloquecidas, para lograr en nuestro ánimo la intensidad emocional que le añade la velocidad.

Es imposible determinar a priori cómo y cuando se deben emplear estos recursos. Sería penetrar en el misterio de la creación artística, analizar lo que escapa a todo análisis, o sea la determinación del ritmo propio a cada obra de arte.

Y aquí tomamos conocimiento con uno de los puntos más reacios a toda tentativa de explicación del cinematógrafo. Me referiré a lo que se suele designar por ritmo. Aparece a menudo en las críticas del cine, sin que nadie se haya tomado el trabajo de definirlo con precisión. Demás está decir que yo no tengo la intención de hacerlo aquí. Todo lo que de esto se diga tendrá que ser forzosamente provisorio y sujeto a rectificaciones incesantes.

Al definir al cine en función del movimiento, dábamos ya influencia preponderante al ritmo, porque no hay movimiento, por desordenado y vario que sea, que no responda a una cantidad numérica de tiempo, repetida con una frecuencia dada. La determinación de estos tiempos no es debida al azar. Proviene de una relación constante con la velocidad propia de cada emoción.

Tiene, pues, un fundamento fisiológico incontrovertible. Desde la lentitud con que se experimenta y expresa la tristeza, la morosidad, el *spleen*, hasta la rapidez fulminante con que se reacciona ante el terror, el peligro inminente, la alegría desenfrenada, cabe un sinnúmero de velocidades intermedias, constantes en los organismos normales.

El cine está estrechamente ligado, por su índole visual, a este movimiento. Podríamos, pues, definir el ritmo cineístico como la adecuación entre el movimiento de la imagen y el de la emoción que se quiere sugerir y transmitir.

Cabe distinguir en el ritmo — si la clasificación puede en algo reemplazar a la explicación, desgraciadamente ausente — dos especies: el ritmo externo y el interno.

El ritmo externo es a la proyección lo que el tiempo a la música. Es el movimiento general de la imagen, que puede variar desde el lentísimo hasta lo vertiginoso. En *La Rueda*, cuando la locomotora se lanza en carrera frenética hacia la muerte, el ritmo de las imágenes se acelera en tal forma, que el público grita porque cree que la máquina anda mal. El extremo opuesto podría darlo el *ralentisseur*, aparato verdaderamente einsteiniano de descomposición del tiempo.

El ritmo interno consistiría en la velocidad interna que en determinado momento puede tomar la imagen, independiente del tiempo general. Sería más bien una resultante de ciertas acele-

raciones en el ánimo del espectador, que no provendrían directamente de la imagen misma.

Estas dos formas del ritmo pueden coexistir y ser independientes entre sí. Puede haber un ritmo interior rápido, dentro de un ritmo exterior lento. Así ocurre con frecuencia, para buscar un ejemplo dentro de la música, en los adagios de las últimas obras de Beethoven, donde surgen de pronto figuras rápidas, por el empleo de valores subdivididos.

Otro ejemplo de este ritmo interno lo tendríamos en *La Rueda*, cuando el protagonista está colgado de un brazo sobre el abismo. El ritmo externo es lento, y esta lentitud ayuda a crear una actitud jadeante de angustia; a la vez, el ritmo interno sugiere el amontonamiento de ideas y representaciones que cruzan en ese instante decisivo por la mente del actor (\*).

Esa identidad de ritmos en el cine y en la música — solamente aparente — indicaría que ha llegado la oportunidad de hablar de las relaciones, o mejor dicho, de las malas relaciones entre ambas. ¿Es posible una colaboración real, efectiva, entre el arte de las sombras y el de los sonidos? Creo que no se puede responder a ésto más que de una manera empírica: hasta ahora, que yo sepa, a lo menos, esta colaboración no se ha conseguido. Aun más, es preferible que no existiera en su forma actual. La cinta que es buena, cuya bondad reside en méritos propios, cinematográficos, no requiere la intromisión musical, como no sea para cubrir el ruido monótono de la máquina de proyección con ese otro ruido menos adormecedor del jazz...

Las partituras especiales para films no han pasado hasta ahora de la categoría de acoplamientos sin trascendencia, entre los que podía citarse, además, la palabra sincronizada por fonógrafos.

Quizá esto pueda dar lugar a una nueva forma artística, en la que el ritmo de los gestos y la melodía se compenetren mutuamente, tal como sucede en la danza. Eso obligaría a una transformación del movimiento, a una estilización de los gestos, cuyos resultados desastrosos hemos podido apreciar en los malos films italianos, y que es muy posible no esté de acuerdo con la índole del cine.

Pero esta cuestión merece especial detenimiento. No es el caso de examinarla a estas alturas. Que quede para otra vez.

Buenos Aires, enero 1926.

(\*) Este film — *La Rueda* — realmente excepcional, ofrece un alto valor didáctico, aparte de otros méritos. Pocas veces se ha conseguido sacar tantos efectos de buena ley, puramente cinematográficos, de la variación y combinación de los ritmos.



## DE SCHELLING

EL CREDO EPICÚREO DE JUAN HIRSUTO

Schelling escribió estos versos casi macarrónicos, hacia el año 1800. El extraño título responde a una intención polémica contra el romanticismo cristiano-místico de Novalis. — N. del T.

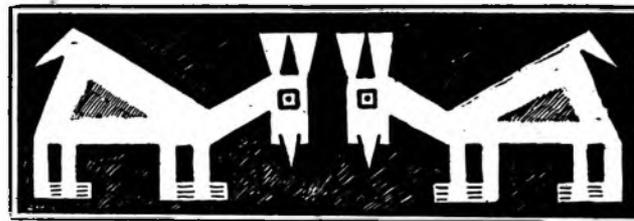
**A**L rigor de sus leyes sometida — póstrese a mis pies — la gran naturaleza. — Es cierto que un espíritu titánico — en sus entrañas mora, — petrificado empero. — Romper no puede su férrea ligadura, — ni abandonar su cárcel, — por mucho que se agite — sus alas mueva con afán rebelde — y en las cosas inertes y las vivas por su conciencia luce.

Tenaz, logra por fin pequeño trecho — y claros sus sentidos se revelan. — Recluido en un pigmeo — de bellas formas y de rectos miembros — que llama el habla de las gentes, hombre, — a sí mismo el gigante se descubre.

Al despertar de su sopor profundo, — del angustioso sueño, — asombrado de sí, se desconoce, — se mide y se saluda — con ojos azorados — y súbito en la gran naturaleza — otra vez se quisiera diluir. Más por siempre desprendido — ya retornar no puede, — aislado y diminuto, — su propio inmenso mundo le sofoca.

Acaso en medrosos desvaríos — sospecha que el Titán enfurecido, — quizás como Saturno — vuelva a tragar sus hijos. No recuerda que él mismo es el Titán. Del propio origen olvidado — ante espectros se espanta, — cuando decir podría: Yo soy el Dios que en su seno la concibe, — mi espíritu la mueve.

Desde el primer asomo — de oscuras energías — hasta el surgir de la primera savia — que ayunta fuerzas y los cuerpos plasma, — el primer gérmen, la primera flor sustenta, — hasta el rayo de la luz naciente — que estalla cual segunda creación — y con millares de fulgentes ojos — sobre el orbe irradia día y noche — hasta el vigor fecundo del pensar — que engendra renovado al universo, — vibra un poder, una sístole, una vida. — un alternar de trabas y de impulsos.



## LA BUENA SUERTE DEL INSTITUTO DE FILOLOGÍA

POR

ANA JULIA DARNET

*Secretaria del Instituto de Filología*

Por un sentimiento elemental de justicia, nos vemos constreñidos a acceder a la inserción de este artículo. Lo hacemos con pena. La polémica no nos arredra, así sea mordaz o agresiva. Pero en este caso la redacción de la réplica, chabacana e ingenua, debiera excluirse de nuestras páginas. Semejante apología del Instituto, ha de causarle más daño que la misma crítica de nuestro distinguido colaborador. Más valía haber callado. A pesar de todo hacemos honor al gesto de la señorita secretaria y nos limitamos a preguntar: ¿Qué se hicieron los omes y los infançons de pro?

El señor Costa Alvarez espera un contendor de otra laya. — L. R.

**E**N el artículo "La mala suerte del Instituto de Filología" publicado por Arturo Costa Alvarez en el número 8 de *Valoraciones*, hay de todo y, como en botica, mucho venenoso: filosofía barata acerca del cientificismo, el gnosticismo, la superestructura, el Areópago, la glosolalia y cuanto Dios crió; baja diatriba personal, mentira audaz, repugnante mala fe, todo hilvanado con tales contradicciones y pobreza tal, que dispone a considerarle con ánimo risueño antes que airado.

Líbrenme mis dioses tutelares de imitar al señor Costa Alvarez y de refutarle con la vaguedad y la mala fe que en su mal perfeñado articulejo campean. Nada he de decir a cuanto ataque dirige el señor Costa Alvarez a los sucesivos directores del Instituto de Filología: ni mi situación dentro de éste, ni la amistad que a cada uno de ellos me liga, ni la alta posición que en el mundo científico todos tres ocupan, consienten que arrostre yo la ridícula aventura de volver por sus prestigios, puestos en tela de juicio por la biliosa y enconada pluma del señor

Costa Alvarez. Simplemente, y a los efectos de poner las cosas en su puesto, rebatiré las capciosas afirmaciones del señor Costa Alvarez, evidenciando de paso las contradicciones en que incurre quien, llevado por su amor a la lógica, quiso una vez equipararla a la gramática, y pateptizando las mentiras que impávidamente ensarta. Concretando:

Dice el señor Costa Alvarez:

Pág. 110: "De ahí (la camaradería, el sectarismo, etc.) que la Universidad bonaerense, al resolver hace tres años la creación de un Instituto de Filología, confiara su organización al Centro de Estudios Históricos de Madrid, escuela científicista y sectarista"... No es menester buscar tan lejos el origen de la resolución que el señor Costa Alvarez critica: Cuando no hay en casa lo que hace falta, debe traerse de donde lo haya. ¿O pretendía el señor Costa Alvarez ser nombrado director del Instituto o que lo fuera alguno de sus bienamados colegas?

Pág. 110: "...la acción de ella (la escuela filológica española) entre nosotros habría dado algún fruto si, como ha sucedido antes de ahora en otras ramas de la enseñanza, el catedrático extranjero hubiera empezado por estudiar nuestra índole para concluir por adaptar sus métodos a ella. Pero el Centro de Estudios Históricos envió acá catedráticos golondrinas, aves de paso que no podían detenerse a ver que, en nuestro medio estudiantil, refractario al estudio desinteresado, afecto al título profesional y no al diploma académico, era necesario recurrir a estímulos especiales para despertar, fomentar y desarrollar en él la desconocida vocación filológica"... No han de haber desconocido tanto los catedráticos españoles el medio en que iban a actuar, cuando consiguieron despertar entusiasmos desinteresados que se conservan después de tres años. Si eso lograron ¿puede negarse que triunfaron en su propósito de "despertar la desconocida vocación filológica"?

Pág. 111: "En las aulas a su cargo los alumnos iban escurriéndose como el oro mal guardado, y no llegaron al fin del año; y éste terminó en el Instituto con sólo tres aspirantes a filólogos... Recuerde el lector mi suspiro de pena ante este aborto, del que se hizo en su oportunidad la debida crónica en estas mismas páginas, en el número de enero de 1924... Esos aspirantes se habían entregado, uno al estudio del lenguaje del *Martin Fierro*, otro al de los galicismos en Sarmiento, y otro a la traducción de una monografía escrita en Alemania, sobre el castellano de América, por un investigador que no ha estado nunca en América".

Falseas los hechos el señor Costa Alvarez: en el Instituto no fueron 3 sino 10 los aspirantes a filólogos que el señor Castro dejó a su partida. Estos aspirantes no se ocupaban exclusivamente de lo que el señor Costa Alvarez dice: El señor Tiscornia proseguía sus anteriores estudios acerca del *Martin Fierro*, de los cuales buena muestra tenemos ya; la señorita Toro y Gómez estudiaba los galicismos en Sarmiento y el señor Grünber traducía la monografía de Wagner de que el señor Costa Alvarez habla con tanto desprecio cuanta incomprensión. ¿Qué hacían entre tanto la señorita Darnet, la señora de Halperin, las señoras Battistessa, Schneider, Moglia, Halperin? ¿Habían por ventura renunciado a su aspiración a filólogos por "el carácter refractario al estudio desinteresado, afecto al título profesional y no al diploma académico" que el señor Costa Alvarez reconoce cualidad distintiva de los argentinos? ¿No parece así, cuando dos años después dan muestras de seguir tesoneros en la huella! (Véase, por lo demás, la memoria elevada por Américo Castro al doctor Rojas en diciembre de 1923, publicada en los Documentos del Decanato).

No resisto a la tentación — y, parodiando al señor Costa Alvarez, sea ello

dicho entre paréntesis — de declarar que los conocimientos de biología de nuestro detractor por ahí se las dan con los de Lingüística, Gramática, etc., porque eso de un aborto comprobado en enero de 1924, que aún vive dos años después, en enero de 1926, francamente...

Pág. 111: "interés que tiene el Centro madrileño de Estudios Históricos en que se imprima en nuestro país y a nuestra costa el texto de una biblia medioeval judía, en castellano estropeado, cuya versión diplomática ha sido hecha en España"... No hay interés en discutir tal patraña. ¿Qué podría contestarse seriamente a eso de "la biblia judía en castellano estropeado cuya versión diplomática ha sido hecha en España"? Tiempo al tiempo: muy pronto verá la luz el tomo primero de la Biblia medioeval y los capacitados juzgarán y apreciarán el aporte valiosísimo que para el conocimiento del castellano de los siglos medios este precioso manuscrito representa. Son cosas que el señor Costa Alvarez nunca ha imaginado ni jamás logrará comprender.

Pág. 111: "Ante este anuncio, dos de los tres alumnos del Instituto se desconcertaron, y vinieron a La Plata a pedir consejo". Nueva mentira: Ni el señor Tiscornia, ni la señorita Toro y Gómez, los que estudiaban el *Martin Fierro* y los galicismos, creyeron jamás necesarios los buenos consejos del señor Costa Alvarez, que se jacta de haberlos estimulado "para que prosiguieran sus investigaciones gramaticales y léxicas en el lenguaje del *Martin Fierro* y en los galicismos de Sarmiento". ¿Para qué podrían servir los consejos del buen señor Costa Alvarez?

Pág. 112: "El programa paleográfico no puede desarrollarse en el Instituto por falta de interesados". No es verdad. El curso se llevó a cabo regularmente con una asistencia media de 12 alumnos; se descifraron y comentaron documentos preciosos por su doble valor intrínseco, como reflejo fiel de una civilización, y paleográfico. A continuación de este curso se desarrolló uno de latín vulgar en el cual se leyó y desmenuzó la Peregrinatio ad Loca Sancta de la Virgen Etérea. ¿Sabe el señor Costa Alvarez qué es eso?

Pág. 112: "Catedrático de paleografía, de lingüística y de literatura; concíhelo esto quien pueda, o reconozca que el científicismo filológico español se hincha a veces, como la rana de la fábula, para darse visos de enciclopedismo". ¿Por qué se asombra el señor Costa Alvarez de que Millares abarcase paleografía, lingüística y literatura (me permito creer que el señor Costa Alvarez ignora qué sea cada una de estas cosas y por eso las considera incompatibles) en vez de reconocer que el segundo de los directores del Instituto no padece de lo que él censura más arriba (pág. 109): "todavía no han advertido que, cuando se asigna un valor absoluto a la especialidad y se hace de ella una religión o una metafísica, el sentido de la relación se atrofia, y uno no es más que una inteligencia a medias".

Pág. 112: "... y a una traducción de la monografía del ya citado investigador alemán libresco, cuyas observaciones fonológicas (sic) consisten en cosas oídas por otros, lo que no le impide sentar conclusiones propias, personales, sobre el valor, la extensión y la significación de esos fenómenos... Así son ellas!! Una es de tal naturaleza que ha movido a Henriquez Ureña a escribir lo necesario para evitar que el error cunda: véase su reciente folleto sobre *El supuesto andalucismo de América*". No he de salir yo por Wagner, colocado cien codos por encima del alcance del señor Costa Alvarez; sólo quiero evidenciar la mala fe de éste: se empeña en presentar a Henriquez Ureña obligado a rebatir las aserciones de Wagner "para evitar que el error cunda", pero ¿ignora acaso que *El supuesto andalucismo de América* es también publicación de nuestro Instituto? ¿No comprende que la obra de la lingüística moderna no puede llevarse a

cabo sino gracias a la colaboración y que las rectificaciones del señor *Henríquez Ureña* no son en realidad sino colaboración, cuyo fin es precisar "el valor, la extensión y la significación de los fenómenos" que *Wagner* presenta?

Pág. 113: "En el Instituto su labor consistió en invitar a mil personas, etcétera"... ¿Qué sabe el señor *Costa Álvarez* de lo que se hizo en el Instituto, si nunca pisó su modesto pero laborioso rincón? ¿Cómo había él de comprender el método de *Gauchat*, si jamás ha tenido en sus manos otros diccionarios que los usados para sus traducciones, que quiero creer sean lo mejor de cuanto hasta ahora ha producido?

Ni aún en el ingenio del señor *Costa Álvarez* confío, porque aquello de: "este director pensaba probablemente que, si a los yanquis les es posible enseñar idiomas por correspondencia, a los argentinos no les habría de ser difícil llevar las cosas a un punto más lejos y compilar un diccionario por correspondencia" dicho a guisa de chiste, no tiene pizca de sal. De la referencia a *Catalina de Rusia* prefiero no hablar.

Pág. 113: "Durante el año no frecuentaron el Instituto sino su director, su auxiliar, la señorita secretaria y el portero". Debo agradecer al señor *Costa Álvarez* su declaración: con el mismo fundamento pudo haber dicho que el personal del Instituto no apareció allí sino los días de pago. Concurrieron asiduamente al Instituto todos sus colaboradores, cuya lista doy a continuación: *Battistessa Angel J.*, *Darnet Ana Julia*, *González Emilia*, *Halperin Gregorio*, *Halperin Renata D.*, *de Malamud Clara*, *Moglia Raúl*, *Rovere Libéria*, *Schneider Mauricio*, *Serrudo Basaldúa Juan* y *Tiscornia Eleuterio F.*, quienes además de dedicarse a las tareas propias del Instituto se entregaron, guiados por el director, a una ejercitación intensa del alemán científico y siguieron un curso que al señor *Costa Álvarez* tal vez se le antoje exótico, de gramática histórica del provenzal, desarrollado a base de textos que fueron leídos y comentados filológicamente.

Pág. 113: "Este auxiliar y esta secretaria, para que el año no acabara en blanco en cuanto a publicaciones, resolvieron hacer imprimir en cuadernillo, como frutos de investigación erudita, sendos trabajos propios, de simple tirocinio filológico; y el director se prestó al juego. En estas publicaciones, cuya base es la transcripción paleográfica de dos documentos históricos (1) depositados en la Biblioteca Nacional de Madrid, ambos autores, que no han estado nunca en Madrid, se exhiben como si hubieran tenido a la vista los manuscritos que presentan descifrados, y la documentación biográfica y bibliográfica correspondiente. Este caso doble de improbabilidad científica demuestra la imposibilidad en que se halla el Instituto de Filología, a los tres años de función, para dar la menor muestra de una labor eficiente; en cuanto a la faz moral del hecho, prefiero no tocarla porque no podría tratarla con atenuaciones (1)".

Nuevo cúmulo de falsedades. El director no se prestó a ningún juego. Ambas publicaciones (que no son las únicas, como el señor *Costa Álvarez* pretende; véase la lista en la contratapa de cualquiera de ellas) datan del año 1924, en que no pudieron ser publicadas por la exigüedad del presupuesto del Instituto. No sé qué es más de vituperar en el señor *Costa Álvarez*: si su ignorancia o su mala fe. O cree ingenuamente que para estudiar un manuscrito es necesario, en pleno siglo de la radiotelefonía, cuando la fotografía es ya cosa vieja, ir a la biblioteca en que aquél se guarda, en cuyo caso desconoce el gran valor que para tales investigaciones tienen las fotocopias, lo que le acredita de consumado ignorante; o no lo cree pero finge creerlo, dando pruebas de repugnante mala fe. Si el señor *Costa Álvarez* se halla en el primer caso, pongo a su disposición las fotocopias de los manuscritos de la Biblioteca Nacional de Madrid de que me he valido para mi "trabajo de simple tirocinio filológico". En cuanto a las fuentes

de la documentación biográfica debo decir al señor *Costa Álvarez* que son la Biblioteca Nacional de Buenos Aires y la de la Facultad de Filosofía y Letras, cuyas existencias parece él ignorar.

La secretaria del Instituto de Filología reconoce la modestia de su trabajo; del mérito de éste ha dado fe *La Prensa* en su Bibliografía el domingo 22 de noviembre y la dan estas líneas de *Américo Castro*, el maestro que supo estimular su vocación filológica:

Junta para Ampliación de Estudios

Centro de Estudios Históricos

Almagro, 26, Hotel. Teléf. J. 668

MADRID

18 - XI - 925.

Srta. Ana Julia Darnet.

¡Qué bien, mi querida amiga, su trabajo! ¡No tiene idea de cómo me alegra verlos viviendo científicamente, con buena técnica, como en Europa! Parecía mentira que así fuera, pero ha sido, gracias a su inteligencia, su ideal y su laboriosidad. No dejen ya nunca el buen camino y olviden las prisas de la gran ciudad. ¡Bien por la filología porteña! Cariñoso saludo a todos de su fiel amigo

A. CASTRO

Sólo le queda pedir sea reconocida su probidad científica, de la que no es el señor *Costa Álvarez* el llamado a juzgar, porque para juzgar es menester comprender. Y ahora, para terminar, un consejo: no se aflija el señor *Costa Álvarez* por la suerte del Instituto de Filología; el señor *Costa Álvarez* es extraño a nuestro Instituto y, ya lo ha dicho él: "Cuidados ajenos matan al asno".

Buenos Aires, 29 - I - 26.





## TEATRO SINTÉTICO

### EL AYUDA DE CÁMARA

FOR

CORPUS BARGA

Un cuarto de dormir (a oscuras). Un señor acostado en el lecho. Un criado.

- EL SEÑOR. — ¿Estoy despierto o dormido?  
EL CRIADO. — El señor está despierto.  
EL SEÑOR. — ¿Es de noche o de día?  
EL CRIADO. — Es de día, señor.  
EL SEÑOR. — ¿Debo llamar al timbre o no debo llamar al timbre?  
EL CRIADO. — El señor debe llamar al timbre. *(El señor llama al timbre con fuerza).*  
EL CRIADO. *(Como presentándose).* — ¿Qué desea el señor?  
EL SEÑOR. — ¿Debo decirte que abras el balcón o no debo decirte que abras el balcón?  
EL CRIADO. — El señor debe decirme que abra el balcón.  
EL SEÑOR. *(Con voz autoritaria).* — ¡Abre el balcón!  
*(El criado abre el balcón).*  
EL SEÑOR. *(Despertándose).* — ¡Ah... el nuevo día! ¿Debo levantarme o no debo levantarme?  
EL CRIADO. — El señor debe levantarse.  
EL SEÑOR. — Necesito saber antes si tengo pantalones o no tengo pantalones.  
EL CRIADO. — El señor tiene dos docenas sin estrenar.  
EL SEÑOR. — ¿Debo mandarte que me los traigas o no debo mandarte que me los traigas?  
EL CRIADO. — El señor debe mandarme que se los traiga.  
EL SEÑOR. *(Autoritario).* — ¡Tráeme todos los pantalones!  
*(El criado trae un montón de pantalones).*  
EL SEÑOR. — ¿Debo probarme uno o no debo probarme ninguno?  
EL CRIADO. — El señor debe probarse uno.

## VALORACIONES

269

- EL SEÑOR. *(Se sienta en el borde del lecho y manda).* — ¡Pruébame este pantalón!  
*(El criado le mete trabajosamente las piernas, con los calzones del pijama en los pantalones y le pone en pie).*  
EL SEÑOR. — ¿Me hace arrugas este pantalón o no me hace arrugas este pantalón?  
EL CRIADO. — Le hace arrugas al señor.  
EL SEÑOR. — ¿Debo probarme otro o no debo probarme otro?  
EL CRIADO. — El señor debe probarse otro.  
EL SEÑOR. *(Con voz de mando).* — ¡Pruébame otro pantalón!  
*(El criado le pone con mucho trabajo otro pantalón sobre el anterior).*  
EL SEÑOR. — ¿Y este otro pantalón, me hace arrugas o no me hace arrugas?  
EL CRIADO. — Le hace más arrugas al señor.  
EL SEÑOR. — ¿No tendré ningún pantalón que no me haga arrugas, o todos los pantalones que tengo me harán arrugas?  
EL CRIADO. — Todos los pantalones del señor le harán arrugas.  
EL SEÑOR. *(Furioso).* — ¡Miserable, tú mismo te descubres; has tratado de engañarme; no tengo pantalones! *(Abatido).* ¡Ah! ¿Soy desdichado o no soy desdichado?  
EL CRIADO. — El señor no es desdichado.  
EL SEÑOR. — ¿Tengo amigos o no tengo amigos?  
EL CRIADO. — El señor tiene muchos amigos en el Nuevo Club y en la Peña.  
EL SEÑOR. *(Con exaltación).* — ¡Pero no tengo pantalones sin arrugas! *(Meditando).* ¿Tengo queridas o no tengo queridas?  
EL CRIADO. — El señor tiene varias queridas.  
EL SEÑOR. — ¿Debo ordenarte que vayas a buscarme una o debo ordenarte que no vayas a buscarme ninguna?  
EL CRIADO. — El señor debe ordenarme que vaya a buscarle todas.  
EL SEÑOR. *(Exaltándose de nuevo).* — ¿Sé cuántas son o no sé cuántas son?  
EL CRIADO. — Son la señorita Asunción, la señorita Concepción, la señorita Encarna...  
EL SEÑOR. *(Aun más exaltado).* — ¿Son más o no son más?  
EL CRIADO. — Son todas, señor.  
EL SEÑOR. *(Exaltado).* — ¡Miserable, tratas de engañarme, te reservas la Pura para ti!  
EL CRIADO. — ¡Señor!  
EL SEÑOR. — ¿Debo darte un puntapié o no debo darte un puntapié?  
EL CRIADO. — El señor debe darme un puntapié.  
*(El señor, de un puntapié, le echa del cuarto).*  
EL SEÑOR. *(Pasándose).* — ¡Ah, Pura, Pura, mi amor, por ti he venido a este estado y acabo de perderme para siempre! Ese hombre recibe mi puntapié para caer en tus brazos, y yo me quedo en estos pantalones prisionero y celoso. Y, conmigo a solas, llevo a no saber si estoy o no enamorado, si estoy vivo o muerto. *(Se desploma).*





antología, muy pocos tenían versos en volumen; de esos pocos volúmenes, un solo era importante: *Las montañas del oro*, de Lugones (1897). Pero la "inauguración oficial" de la poesía contemporánea en la Argentina es la publicación de las *Prosas profanas* de Rubén Darío en Buenos Aires el año de 1896. Darío representaba entonces el ala revolucionaria de la literatura en todo el idioma castellano. A poco, con Lugones se destaca una extrema izquierda, especialmente desde *Los crepúsculos del jardín*, cuya amplia difusión en revistas, desde antes de comenzar el nuevo siglo, provoca una epidemia continental de sonetos a la manera de *Los doce gozos*: el contagio se ve en las *Harpas en el silencio*, de Eugenio Díaz Romero, volumen de 1900; para entonces ha cruzado el río, y hace egregia víctima en Julio Herrera y Reissig. En 1907, la aparición de Enrique Bauchs tuvo carácter de acontecimiento como revelación personal, pero no modifica el mapa político: no es más revolucionario que Lugones. Para 1915, cuando surge Fernández Moreno, Darío es ya "el centro", Lugones continúa en la izquierda, pero *Las iniciales del misal* dan la nota extrema. Simultáneamente, con *El cenorro de cristal* de Ricardo Güiraldes se anunciaba, despertando todavía pocas sospechas, la novísima extrema izquierda: en 1925 la vemos arrogante y frondosa en *Proa* y *Martín Pierno*. Durante los últimos años el incansante empuje de los grupos nuevos ha alterado las situaciones y las relaciones: Lugones ya no puede parecerse de la izquierda sino del centro; y desde hace pocos meses, con sus declaraciones contra el verso libre de la *vanguardia*, principia a erigirse en capitán de las derechas. (1).

## SOBRA Y FALTA.

Borges cree que sobran nombres en la antología; donde se me entregan ochenta y siete, no he de regatear la calidad de cuatro o cinco. Sí lamento, con Borges, la omisión de Nora Lange, nota fundamental del clarín de vanguardia y única mujer activa de las izquierdas: la mayoría de las poetisas argentinas, fieles a la ley del sexo, se acogen al ala conservadora; sólo Alfonsina Storni ensaya audacias intermitentes. Con Francisco Piñero, desaparecido, pudo hacerse excepción a la regla áurea del "libro publicado" (¿no se hizo con Emilia Bertolé, q. D. g.?). Junto a esas omisiones de poetas nuevos, discuto la del más antiguo de los poetas contemporáneos de la Argentina, Leopoldo Díaz. Inexacto atribuirle "notoriedad anterior al movimiento modernista"; sus *Poemas* (1896) son esenciales y típicos en la era de *Prosas profanas*, *Las montañas del oro* y la *Castalia bárbara* de Jaimes Freire (1897). Temo que la supresión obedezca al deseo de no alterar la arquitectónica estructura de cuatro cuerpos, no cavarle sótano ni robarle a Lugones su soledad sustentadora. No por eso dejó Noé de encontrar acomodo — en el segundo cuerpo de la torre, especie de entresuelo dedicado a la historia — para Fernández Espiro, simple romántico rezagado, para Alberto Ghirardo y Manuel Ugarte, que hasta publicaron volúmenes antes de *Prosas profanas*. (2).

(1) En el adjunto esquema político no se pretende anotar todos los aspectos de la poesía argentina: los hay, como Carriego ayer, o Camino hoy, que no encajan bien dentro de las líneas de la trayectoria que corre desde el modernismo hasta la vanguardia de estos días.

(2) Ghirardo, *Poesía*, 1896; Ugarte, *Yerres*, tomo de 1894, con carta de Núñez de Arce; no lo registra Noé, ni tampoco anota Bonalino, de 1898. Anteriores a 1900 son también dos volúmenes de Goycochea Menéndez, la *Esena del crepúsculo* de Carlos Ortiz, 1898, y el folleto de Angel de Estrada, *Los espejos*, 1899; fechas

## ELECCIONES.

Excelente, las más veces, la elección de los versos. Cuando se espiga en todos los volúmenes del poeta, — como en Fernández Moreno, — contemplamos en breve panorama todo su desenvolvimiento espiritual. Fiel al límite de 1900, la antología no recoge nada de *Las montañas del oro*. Toque hábil, la inserción de *Los burritos*, no recogidos en volumen por su autor: lástima que la calidad no vaya con la rareza [ni con la longitud] ¿Por qué el injusto desdén hacia las *Odas seculares*? De *Los crepúsculos del jardín* pido — para nueva edición — los históricos *Doce gozos* íntegros y no partidos, para devolverles su arquitectura de poema, de secuencia de sonetos, según la ilustre tradición italiana. Y del *Libro de los paisajes* pido el paisaje mejor, *Saimo pluvial*:

...El cielo azul estaba fragante de romero  
y en los profundos campos silbaba la perdiz.

Nuestros poetas contemporáneos no sufren igual peligro que sus antecesores: si se le quitan a Bello sus dos *Silvas americanas* y sus apropiaciones de Víctor Hugo, a Olmedo su *Junín* y su *Minórica*, a Heredia su *Niágara* y su *Teocali de Cholula*, a Andrade su *Nido de cóndores* y su *Atlántida*, a Obligado su *Santos Vega*, se les reduce a pobreza irremediable. Pero los que vivimos haciéndonos antologías hipotéticas escogemos siempre, hasta en los poetas cuya obra es de calidad uniforme. Echo de menos, en Capdevila, su *Nocturno a Job* (del *Libro de la noche*), que me parece su grito hondo:

¿No me dijeron: ¡bebe!  
y mi copa rompi?

De Arrieta, suprimiría sin vacilar *La preferida*, maltratada presa de recitadoras trahumantes, y reclamo la *Canción de los días serenos* (de *Las noches de oro*).

De Alfonsina Storni, pediría los *Versos a la tristeza de Buenos Aires*, agua-

que omite la antología. Los folletos de Fernández Espiro, *Patria* y *Espejismo*, deben de ser posteriores a 1900: del primero conozco edición sin año; del segundo, una de 1922, reimpresión quizás. De Leopoldo Díaz conozco, anterior a *Poemas*, el folleto de 24 páginas, 1894, *La cólera del bronce* y *En la batalla*, con versiones italianas de C. F. Scotti: dos cantos románticos a la Hugo, ya lo denuncia el título. Pero los tres *Poemas* son de pleno modernismo en asuntos, estilo y verificación. Al año siguiente, 1897, su volumen de *Traducciones*, las da de autores admirados por los modernistas, Leconte (de quien va una carta, fechada en 1889), Henri de Régnier, D'Annunzio, Poe; nada de Verlaine. En el "segundo cuerpo" de la antología, la historia literaria ganaría con la presencia de Carlos Alfredo Becó — por un *plaque* de "versos libres a la manera francesa", hacia 1898, recordada por Darío, — de Pedro J. Naón y de José de Maturana. Como dato histórico, recordaré los nombres de poetas, excluidos de la antología de Noé, que figuran en la de Morales y Novillo Quiroga (1917): Juan Azmerico, Alfredo Artaza, Emilio Beraso, Lola S. B. de Bourquet, Rafael de Diego, J. L. Fernández de la Puente, Domingo Fontanarrosa, Delina Bunge de Gálvez, L. González Calderón, Arturo Giménez Pastor, Febe González Gastelló, Maturana, Doña C. Miguez, Naón, Domingo A. Robatto, Francisco Anibal Ríos, Amanda Zuechi, Nicolás Coronado, Daniel Elías, Hebe Foussate, Alejandro Inzarrraga, C. Martínez Paiva, José Musilli, Salvador Oría.

fuerte de sabor único: la ciudad que a Borges le inspira su *Fervor* tranquilo y humeante de muchacho rico, a la mujer que sabe de agonías la llena de sorda desesperanza, gris como las moles y el suelo de las calles, gris como el cielo de aguacero; visión inesperada, pero viva, de cosas muy de América.

Y de poetas menos populares quiero recordar versos que faltan. De Evar Méndez, su mejor *Nocturno* (de *Las horas alucinadas*):

¿A qué país partir, alma enemiga,  
multiforme y hostil ánima de las gentes?...

De López Merino, uno de los cuatro poetas más jóvenes de la antología (con Tallón, González Tuñón y Susana Calandrelli), pediría los versos de más personal y afinada expresión, como *Mis primas los domingos...*, *Libros de estambas*, tal vez las *Estancias del agua especular*.

Toda antología hace revelaciones: a la de Noé le debo la de Pablo della Costa, y sólo lamento que se le haya concedido espacio estrecho. La antología pudo, y no logró, hacernos otra revelación: Alberto Mendióroz, poeta *intelectualista*, muy desigual, pero con dos o tres rasgos duraderos, como *Spleen*:

...Una puerta, al cerrarse, quiebra el cosmos. Y nuevo  
soñar y divagar... Me parece que lluevo.

Y pudo la antología haberle regalado al público sagaz la revelación completa de Ezequiel Martínez Estrada, otro poeta intelectualista, con ricos dones expresivos que Mendióroz no alcanzó, y pulcro enemigo de las ferias de vanidad, como Pablo della Costa. Su poema *Argentina* es visión de síntesis espontánea que no alcanzó el *Canto* de Darío. Y en sus *Motivos del cielo* hay tres poemas que pongo en mis antologías hipotéticas: el *Zodiaco*, *Copernicana*, y señaladamente *El cielo del día*.

¿Tablas de valores? Sea en otra vez. Digamos no más, ahora, que la antología argentina de Julio Noé es como vasto fresco nacional cuya riqueza sólo pueden emular ahora, entre los pueblos españoles, México (mucho menos rico, sin embargo, en poetas jóvenes) y España, con mayor caudal de emoción en su poesía, pero no con más vigor imaginativo ni más invención de formas y expresiones. — PEDRO HENRÍQUEZ UREÑA

B. SANÍN CANO. — *La civilización manual y otros ensayos* — Editorial Bahel. — Buenos Aires, 1925.

**S**ANÍN Cano esperó a los sesenta años para reunir en libro páginas suyas. Exagero quizás: no esperó; cuando la devota insistencia de Samuel Glusberg le pidió el volumen, accedió, con indiferencia igual — me figuro — a la que tuvo antes para dejar dispersas sus opiniones en los periódicos. Y no sucederá gran cosa para convencerlo de que hizo bien: en las regiones de nuestra "alta cultura" el pensamiento sólo entusiasma cuando pagamos por él altos derechos de importación. Y la moda convierte en evangelio a Spengler y difunde las trivialidades de Simmel. Confieso las excepciones... Y comprendo que Sanín Cano no es escritor para jóvenes de ahora. No censuro: ¿quién debería cambiar, el escritor maduro que se expresa

en formas antiguas, lentas, amplias, o los muchachos cuya aptitud para leer se encoge dentro de la nerviosa estrechez del momento? Roberto Giusti — uno de las excepciones — ve a Sanín Cano junto a Montalvo, a Rodó, a Martí. Yo no: no lo veo en la cuadrilla de maestros que se lanzan al campo, espada al cinto y azada al hombro; no lo veo pelear y sembrar, sino accechar estrellas y nubes, señalar las horas, predecir el tiempo. Si en América halla semejante, será Varona; pero Varona es consorcio trágico de escéptico y predicador: su natural reflexivo lo inclina a la cósmica indiferencia; su sentido humano lo empuja a clamar contra la injusticia, y en Cuba todo amante del bien le pide su ayuda. El sentido de humanidad es fuerte en Sanín Cano; sino que tal vez los muchos años de escribir para lectores que están lejos han acabado por dar a sus ideas el tono de *distancia*: su indignación contra el mal late como corriente oculta. Tal vez por eso mismo su inteligencia, al darles vueltas a las cosas en soledad, fuera del apasionado choque de los conflictos cercanos, arriba a una desconfianza ante la sociedad de nuestros días, a ratos ante la vida entera. Muchos de sus artículos son *soliloquios en Inglaterra*, como los del hondo, agudo Santayana. El escritor de Colombia, como el de España, descubre la incongruencia esencial del espíritu inglés — junto a su vida originalidad — y la imperfección esencial de la vida inglesa debajo de sus muchas perfecciones. Creo que el colombiano ama a Inglaterra menos que el español. Con todo, uno y otro le deben el corte del *ensayo*. Sanín Cano lo cifie a la actualidad, al asunto del día: sus conceptos mejores ocurren de paso; raras veces reciben desarrollo en trabajo especial. Creo que, destacando esos párrafos de ideas esenciales — van al pie de la rescía — sirvo al lector atento, recordándole que no todo es aquiescencia y novelaría en nuestra América. — PEDRO HENRÍQUEZ UREÑA.

#### ENSAYOS DIMINUTOS EXTRAÍDOS DE LA OBRA DE SANÍN CANO.

El hombre sabe que tiene que morir, pero no lo cree. Si lo creyera, acomodaría su existencia a un régimen distinto y a principios más sencillos de los que generalmente sigue.

La noción de sexo y la de pecado viven en asociación ideológica en la mente ineducable del género humano, y mientras no logremos disociar estas dos ideas continuará el estado social que hace de la vida un equívoco y un tormento.

Asoma en el horizonte la época en que será necesario oír el concepto de los estudiantes sobre los programas de liceos y universidades. Alboresan los días en que la universidad romperá los viejos moldes y se constituirá en instituto absolutamente libre, como los museos, las bibliotecas y laboratorios, de pórticos siempre abiertos para los autodidactas. Si algo ha enseñado el siglo XIX a la generación de testarudos del siglo XX, es que, así en lo moral como en la esfera científica, como en las gentiles disciplinas, ha sido el autodidacta el baquinero de los nuevos derroteros.

La civilización es, más bien que cerebral, primera y radicalmente manual... La civilización empezó el día en que uno de los antropoides adquirió la capacidad de sostenerse siempre en las extremidades inferiores, y libertó de ese modo la mano espiritual y fecunda.

Es fama que el murciélago posee la inteligencia más rudimentaria en la rama animal a que pertenece. No es extraño: no es extraño: toda la sensibilidad se ha concentrado en las manos, que le sirven para volar, para trepar, para asir los objetos, para llevar los hijos y para dirigirse en las tinieblas. El peligro es visible para la especie humana. Guiando el automóvil o el aeroplano, el hombre va pensando en peligro la libertad de la mano, origen de su predominio. Ford, apóstol de la civilización y enemigo inconsciente de la cultura, aspira a poner el automóvil al alcance de todo el mundo. Si todo el mundo tiene auto, no habrá chofera posible, y toda la

especie humana volverá a los tiempos del antropoide que necesitaba de las extremidades superiores para andar y trepar a su habitación, o a la condición actual del murciélago, que las necesita para volar, ni más ni menos que el aviador.

El hombre occidental cifró su admiración del cuerpo humano principalmente en el rostro, y de observarlo atentamente dedujo el patrón de la belleza. Así adquirió sin duda el arte occidental su rasgo característico, o sea la predilección por los procedimientos simétricos en busca de la forma armoniosa. El influjo de la simetría con que están distribuidas las facciones en el rostro humano es visible en todo el arte occidental. Los pintores, los escultores, los arquitectos, los poetas, aun el simple escritor de prosa, se han dejado arrastrar a esa manía de simplificación que consiste en repetir los semejantes. Se ha llegado a pensar que la naturaleza procede en sus creaciones simétricamente, lo cual es una falacia.

El arte del Extremo Oriente parece que hubiera tomado como modelo de belleza corpórea la mano del hombre... Por haberse inspirado en la mano para expresar la belleza de las formas humanas, el arte del Extremo Oriente es, de un modo franco y desconcertante para nosotros los occidentales, un arte asimétrico.

El escritor que dicta se deja dominar por la palabra y da la sensación del orador más bien que del artista literario. El que, no siendo orador, dicta sus escritos, en vez de pasarlos por el filtro sutil de la mano, pierde las bellas dotes del estilo, privado de esa intermediaria experta y desvelada que por cinco fasces de nervios distintivos purifica la expresión, escoge el adjetivo propio y separa con ligereza, y donaire el trigo de la cizaña.

Durante la historia de la civilización, el hombre ha tratado de impedir que la mujer desmenuara armónicamente sus capacidades mentales.

Una mano suave expresa en una leve extensión o contracción de los músculos un poema de pasión contenida, profunda, ante la cual es frustránea en sus esfuerzos la elocuencia de las meras palabras.

Acaso sea necesario modificar la especie humana creando una nueva entidad estévil como en algunos órdenes de insectos.

La especie humana se destruye a sí misma por medio de guerras, poniendo en vigor altas tarifas proteccionistas o preparando en las lonjas grandes combinaciones destinadas a arruinar a probables competidores.

Probablemente un natural de Bruselas es tenido por provinciano en los salones galantes de París, y acaso un romano cause grave alarma por el tono de la voz y por la brillantez de los colores en los suntuosos palacios de Park Lane o de Belgravia en la capital de las Islas Británicas. Sin embargo, en estos espavientos y muecas de protección no hay más que una exageración del punto de vista del provinciano... En nada es más perceptible el tufo de provincia que en la vida elegante de Londres.

Mientras más grandes son las capitales, más vicladas vienen a estar de localismo así en las costumbres como en el rumbo de las predilecciones intelectuales.

Una sangrienta revolución de esas que deshonran en el trópico a la especie humana, porque se llevan a cabo sin gases asfixiantes ni bombardeos aéreos de ciudades indefensas...

En América parece que no se ocupan los intelectuales más que en eso: en aumentar diariamente el acervo de nombres de autores extranjeros y de obras que tienen en la cabeza.

El Estado, institución predatoria, fundada especialmente para crecer y ensancharse a expensas de sus vecinos, y, fustigando éstos, a expensas de sus mismos súbditos...

Hay... graves miserias, manifiestas amenazas contra la vida, la civilización y la felicidad del humano linaje que tienen carácter de instituciones necesarias y forman la base de muchos sistemas gubernativos. La organización militar prusiana es un ejemplo de la mayor excepción y elocuencia.

Hay (1917) una calamidad presente, convertida en sistema de vida internacional por el gobierno y los filósofos alemanes, por el militarismo de Francia, por las ambiciones navallistas de Estados Unidos y Gran Bretaña, contra la cual es preciso aunar las energías morales no contaminadas por las insinuaciones del odio.

El artritismo hace más víctimas que la avarosidad y las atormenta con recursos más abundantes y sutiles; sin embargo, como el artritismo no procede del lecho, sino de la mesa, no de la galantería sino de la holganza, el mundo cristiano, el mundo hipócrita y fariseo, hace aspavientos ante el uno y deja pasar el otro inadvertido.

Cada pueblo sostiene una especie de Junta de Propaganda, a la cual se le encomienda la tergiversación de los hechos históricos para preparar los libros en que el maestro da primeras letras, y aun el catedrático de los colegios o liceos, ha de enseñarles a sus discípulos la historia patria.

Nietzsche quiso atender a la revisión de esas tablas de la ley moral transmitidas de generación en generación sin haber sufrido la prueba de un análisis extraño al ambiente donde habían sido creadas.

El teatro puro, el teatro ideal, es el del mimo, sin más elementos que la acción y el gesto.

Entre la prosa y el verso no hay diferencia esencial, sólo meramente de grado. Es difícil señalar el punto en que una empieza y termina la otra.

El literato mortificado por la idea de que su "yo" se disuelve entre la obra monstruosamente crecida de sus contemporáneos y rivales, no grita como el niño: echa mano de la paradoja, atropella las reglas más universalmente aceptadas, funda una nueva escuela o arremete impávidamente contra las reputaciones establecidas. Todas estas cosas son naturales e instintivas como el grito del niño, y necesarias y fecundas en bellos resultados por añadidura. Sin estos estertores del "yo" que se ahoga, la literatura se habría estancado hace mucho tiempo.

Las cosas que un mundo incomprensivo califica de frívolas, olvidando que la vida es el símbolo de la frivolidad... Esa es la tragedia de nuestro efímero pasaje por la existencia; sabemos que la vida es frívola y hemos de vivirla como si no lo fuese.

Da gracias (William Henry Hudson) a la providencia de las naciones por no haber permitido que las comarcas rioplatenses cayeran en manos de Gran Bretaña... La vida en general habría perdido mucho de su encanto...

JORGE LUIS BORGES. — *Luna de enfrente*. — Editorial Proa. — Buenos Aires, 1925.

"Toute nouveauté ayant pour condition l'élimination préalable du poncif auquel nous étions habitués et qui nous semblait la réalité même, toute conversation neuve aussi bien que toute écriture, toute musique originale, paraît toujours alambiquée et fatigante".

Marcel Proust: *A l'ombre des jeunes filles en fleurs*. — T. I, pág. 115.

EN literatura hay dos maneras de reaccionar contra el medio ambiente, que podríamos llamar externa e interna. De ellas está hecha la evolución. Por la primera se reacciona con la palabra. Las formas del lenguaje y los vocablos sufren

una innovación y una alteración de valores que no está precisamente en correspondencia con igual cambio de ideas. El monje es el mismo aunque el hábito sea otro. Nómbrase a las viejas cosas con palabras nuevas o remozadas; pero las cosas siempre son idénticas.

Por la segunda se reacciona más honda y fundamentalmente. Las ideas sufren el mismo proceso que en el otro caso su vestimenta. Esta podrá ser la misma; el monje es muy otro.

Toda mocedad en acción implica reacción contra los progenitores. Según la fuerza con que se manifiesten los actos de aquélla, así será más o menos intenso y duradero el movimiento; según su empuje, quedará a flor de piel deteniéndose sólo en lo externo o hincará en la entraña yendo hasta lo fundamental.

Es un fenómeno fisiológico. Entre los irracionales el vástago es librado por los padres a sí mismo tan pronto el instinto de éstos juzga que se halla en condiciones de bastarse. Entre los racionales la inteligencia, cambiando el instinto en amor, hace que los padres lleven su vigilancia y dirección más allá del límite que marca la naturaleza, la cual recobra su imperio en el joven, subconscientemente, provocando reacciones contra la autoridad paternal y ancestral, en cualquier orden que se manifieste.

Hemos oído decir a muchos padres que desean hacer de sus hijos cuanto ellos no pudieron ser. ¿Y por qué no piensan en lo que sus hijos *quieren* ser o *pueden ser*? En estos padres también el instinto ejercita su poder subconsciente, que concurre en ambos casos a la perduración. La voluntad de los padres traería la perpetuación del tipo; la de los hijos, más amplia por menos razonada — si cabe razón en movimientos substraídos a su dominio — traería la de la especie evolucionando en el medio.

El choque de estas dos fuerzas da razón a las palabras de Proust. La eliminación de lo que teníamos por verdadero, siempre la tomaremos por cercenamiento de nuestra autoridad. Y nadie ve disminuir sus privilegios sin por lo menos protestar.

A no ser que comprenda. Pero los casos de comprensión se dan para confirmar la regla.

★

Hemos dicho en varias ocasiones que la aparición de *Fervor de Buenos Aires* tenía una significación semejante, en las letras argentinas, a la de *Las Barcas* o *Ciudad*. Y es que Borges, como antes Banchs o Fernández Moreno, ha sabido condensar, con mayor suma de perfecciones y más oportunidad que ningún otro de su generación, el espíritu de independencia y protesta contra el medio ambiente literario, que la suya, como toda mocedad activa, ha traído consigo. Reacción externa e interna realizalas Borges afortunada y tesoneramente. Justo es decir que ha logrado mayor fuerza y novedad en la primera que en la segunda. También es más fácil llamar las cosas como se dejó de llamarlas o ver un nuevo aspecto de las mismas, que añadir al acervo de las ideas comunes algunas de virginidad insospechada.

*Fervor de Buenos Aires* dió a la lírica rioplatense una impensada renovación de horizontes, de la que es continuador *Luna de enfrente*. Aquel libro presentaba dos aspectos, el del lenguaje y el de la forma poética, que rompían con lo usual; y no dejaban de aparecer en él, a más de la reacción externa representada por los citados aspectos, elementos de cierta reacción interna. Borges daba realidad al espíritu de renovación latente en los hombres de su edad, aportando a nuestra literatura, con vigor y decisión, libertad casi absoluta en la forma poética, elasticidad de lenguaje, renovando el empleo — de volver a emplear, no innovando,



Norah Borges

JORGE LUIS BORGES

lo que hubiera sido crear — de acepciones y vocablos en desuso; y poniendo — esta es la parte en que la reacción se manifiesta intensamente — un espíritu nuevo y virgen en la comprensión y contemplación de la naturaleza y de los seres.

El primero de esos elementos de reacción externa, la absoluta libertad de forma poética, realizada quebrando el ritmo y la rima tradicionales, o por lo menos musicales, con arreglo a una armonía de geometría euclidiana, tridimensional, ha subsistido en *Luna de enfrente* lo mismo que se mantiene en todos los poetas de las nuevas generaciones del mundo entero, porque así como la música ha sido revolucionada en su técnica, la poesía, que en su parte externa también tiene mucho de música, debía seguir, como ha seguido, las huellas del desquiciamiento general sufrido por todas las artes, en la busca de una armonía de geometría cuatridimensional, presentida por nuestros sentidos y que nuestro cerebro todavía no alcanza a fijar.

Esta perduración quíerela el ansia de libertad exacerbada en las nuevas generaciones por el sentido deportivo con que consideran la vida. La fuerza necesita ejercitarse para persistir. Así buscan campos inusitados para ella. Nuevos Sansones, derriban los templos resistiéndose a la inspiración que les dictará las formas de las nuevas, para seguir embriagados en la cruzada de liberación, que si no encuentra su cauce puede llevarlos a la negación absoluta, a la nada, al caos... Aunque nosotros creemos ha encontrado su cauce. Lo predéciamos a Girondo. Al cauce que le señalamos parece haber ido. En el mismo está Borges ahora.

El segundo elemento, la elasticidad prestada al idioma por el empleo de los vocablos en una tercera y a veces cuarta acepción, necesariamente ha tenido que ir pasando en Borges, por antinatural. Su nuevo libro sigue la línea anterior, pero más comprensivamente. Del arcaísmo se ha pasado al neologismo. Aquél ha sido empleado más bien en un alarde de petulancia juvenil que ansía mostrar su saber, como las chicas lindas necesitan que la gente se dé cuenta de sus encantos y para ello los señalan con atrevimiento o los realzan con voluptuosidad. Pasado el momento en que recrudescen estos vicios de edad, llégase por el camino llano de la madurez al olvido y hasta al repudio de tales veleidades.

Entra Borges a medias con *Luna de enfrente* por este camino. La terminología y los modismos de nuestro pueblo substituyen en buena parte (no del todo) a su académico y arcaico castellano, escrito así como para que sus lectores, puestos en trance de hallar el significado de los vocablos, se vean necesitados de pensar y digerir bien el sentido de las frases.

Pero a fuerza de ser fiel, en el uso de los neologismos, empréndela con la ortografía. No queremos enfrar en apreciaciones acerca de este vargasvilliano capricho de Borges. Es un resabio que esperamos ha de pasarle con el tiempo, conforme le han pasado otros.

Cuando Borges haya llegado al clasicismo como lo hemos definido a propósito de Girondo, estará en sazón. Ahora cruza las etapas. En el camino va dejándo los arreos, demasiado incómodos para la marcha elegante y ágil que requiere su espíritu aristocrático.

Porque Borges — y en esto llegamos al tercero de los elementos de renovación aportados por él a nuestra literatura, el más personal porque es de renovación interna — debe ser considerado más como un temperamento de selección, si se quiere libresco y cerebral, que como un sensitivo hecho todo de intuición. En tal sentido Borges está más cerca de Banchs que de Carriego, dentro de nuestra lírica, aunque los temas y la posición lo acerquen más a éste. Banchs es un estudioso, y antes de *hacer* sabe dónde va. Carriego era un inculto que cantaba el

*cantar sabroso no aprendido*

sin que pudiera salirse de ella, pues sus medios no le daban para vuelos de mucha altura. Sin embargo, Borges, primero en *Fervor de Buenos Aires* y ahora en *Luna de enfrente*, ha querido seguir las huellas del amigo dilecto desaparecido. Entonces es cuando se pronuncia más la distancia. En *Fervor de Buenos Aires* y en *Luna de enfrente* se aspira a sorprender la intimidad del barrio porteño y sus moradores, como lo hiciera el autor de *Misas herejes*, pero no es logrado el designio porque se vislumbra con exceso la artificiosidad, el cerebralismo conduciendo las escenas. Carriego no inventaba: su anécdota era vivida. Como el cantor humilde de la parranda arrabalera que glosa los sucesos o el paisaje fiel con más o menos arte rudimentario y balbuciente, así procedía él. Fuimos lo bastante amigos del autor de *La canción del barrio* para hacer estas afirmaciones.

En cambio Borges inventa la anécdota, crea el paisaje y la relata o lo describe sin la sinceridad y la emoción de Carriego, porque como él mismo dice: «Este es cartel de mi pobreza, compuesto no en pasión, sino en contemplación». Y Carriego era todo pasión. Es cierto que muy decorativa y externa. Pasión de lugar común, del que huye Borges como del fuego.

Hemos dicho que el *ismo* es el mayor enemigo de la sinceridad y aquí tenemos una prueba más. El *ismo* de Borges roba hondura a su pensamiento, que quiere darnos la sensación de una lírica "meditabunda, hecha de aventuras espirituales". En Borges, como en otros poetas afines, priva la tendencia a componer paisajes. Borges, sin embargo, aun dejándose deslizar por tal pendiente, trata de poner siempre en ellos algún contenido espiritual. Es precisamente la fundamental condición que le separa de sus compañeros. Y por esto la visión de Buenos Aires que nos da, no es la visión de Buenos Aires, es su visión. Hay un inquietante e inquietador espiritualismo en *Luna de enfrente*, como lo había, aún más, en *Fervor de Buenos Aires*... Y es siempre el de Jorge Luis, no el que irradia de la multitud ciudadana, del

*vilgo errante, municipal y espeso.*

Carriego era realista y Borges no lo es. Aquél nos daba la ciudad de todos nosotros. Este nos da la suya. Interesante; pero necesitamos conocerla para irla amando. La otra la amábamos enseguida porque la veíamos todos los días. En el arte popular nunca podrán brillar quienes se nutren en las bibliotecas. Hay que ser más actor que autor. En cambio pueden influir en él y esa es la tarea de Borges.

★

Ha empezado *nuestra* literatura cuando quienes la hacen empezaron a mirar en torno a sí, o a mirarse a sí mismos, relacionando esta introspección con el paisaje y el medio.

Carriego miraba y copiaba; pero no sentía. Es decir, no se miraba para confrontar consigo lo que veía. Borges mira todo cuanto le rodea y se mira a sí mismo. Aquí se detiene con más prolijidad. Describe la impresión de lo que ve y no esto mismo.

Carriego tuvo sus imitadores y hasta influenció en los poetas que le sucedieron, a pesar de que su solo libro es de un valor menos que mediocre. Pero esa influencia es casual, en parte. Existió por razón de oportunidad. Como reacción contra las generaciones que se pasaban el tiempo con la vista fija en Europa, vino el mirar a América. Carriego por falta de lecturas y de cultura no miraba a Europa, que presentaba pero que no conocía, y miraba lo más inmediato: su barrio, su ciudad, su patria. Aquellos que después de él, y ya premeditadamente y con razón de causa dejaron de mirar a Europa, fueron sus involuntarios discípulos en lo que cabe; diremos mejor: sus continuadores.

Borges llegó también en un momento de transición. Trajo de Europa, donde ha estado algunos años, la influencia que la post guerra marcó en todos los espíritus jóvenes de entonces, y que aquí llegaba bien a tiempo. Era necesario reaccionar contra el rubenismo de igual modo que contra el desaliño enarbolado como bandera en su contra. Y comprendiendo la ventaja de la oportunidad agitó, a su vez, la nueva enseñanza. Ya hemos explicado sus maneras de reaccionar. Tras él han ido muchos. Lugonianos y neo románticos hay, que hoy andan haciendo genuflexiones ante la Diosa Metáfora con gusto más o menos afortunado. Ello es prueba de que han sentido la reacción producida por Borges, al que imitan, si no en la solidez de su cultura, en la originalidad de su imaginación, en el dominio del idioma, en su tendencia a hallar una relación de espiritualidad en todo paisaje — en la forma... que es lo más fácil de imitar y lo que más inmediatamente trasciende. Y en la que, sin embargo, se alcanza a sentir cuando una combinación de metros o una hilera de metáforas ha sido henchida de sinceridad y cuando la pobreza de imaginación ha hecho de las suyas.

Borges no ignorando que la perduración del artista está alcanzada cuando logra penetrar en el espíritu de su raza y desentrañarlo y practicado su primer alzamiento para eliminar "le pontif auquel nous étions habitués et qui nous semblait la réalité même", enderezó sus pasos hacia el camino capaz de conducirlo a terreno sólido, donde cualquier edificación tendrá cimientos duraderos.

Y siguió los preceptos de la estética de Proust para quien "el libro ideal es aquel que en el idioma de una época dada y lo más caracterizado posible, destruya, analizándola, la visión normal del universo o de una porción de él, reconstruyendo otra enteramente original y subjetiva que aumente la actividad espiritual de la élite, la oriente en un sentido nuevo, se imponga a las masas poco a poco, se transforme en *poncif* y dure hasta la aparición de un nuevo libro que a su vez realice la misma tarea". Porque tanto *Luna de enfrente*, como *Fervor de Buenos Aires*, son la definición de esa estética, pues aunque en lo concerniente al lenguaje, su primer libro sea arcaizante, en el que nos ocupa entra casi de lleno en la "heterogénea lengua vernácula de la charla porteña".

El "poncif" de *El alma del suburbio* ha sido batido y ahora comienza el "poncif" de *Fervor* y *Luna de enfrente*, del que trasciende una ansia de dar a las cosas un valor espiritual, que su originalísimo autor presenta en vírgenes metáforas. — EMILIO SUÁREZ CALIMANO.

ALBERTO PALCOS. — *La vida emotiva*.  
M. Gleizer, editor. — Buenos Aires, 1925.

No sin recelo hemos abierto este libro. Abunda entre nosotros una cierta psicología para uso de pedagogos, simplemente insoportable. Un tema tan atrayente, en esas manos, corre peligro de degenerar en una disertación pseudo-cien-

tífica, destinada a hablar de todo, menos de emoción. Para informarnos sobre asuntos de índole psicológica, más aún cuando se trata de la faz afectiva del espíritu, es preferible acudir a otras fuentes. Dejemos en paz a los grandes y que lo fueron precisamente por haber explorado a fondo los recovecos del corazón humano. Recordemos un escritor de la talla, por ejemplo, de Maupassant. En cualquiera de sus breves cuentos la psicología es de mejor ley que en los voluminosos mamotretos de la cátedra.

Estos solemnes ranicidas, con escasa información filosófica o literaria y con entendederas aun más escasas, muy sueltos de cuerpo, son capaces de llamarle emoción al pateo del animal decapitado y nuestras ingenuas normalistas escuchan extasiadas tanta ciencia, como si en su corazoncito no lo supieran mejor. Por este camino se ha llegado a confundir la psicología del hombre con la fisiología del perro, víctima predilecta de las mutilaciones científicas.

Las investigaciones experimentales de los neurólogos merecen el mayor respeto; su valor no se mengua si de ellas se hace un uso indebido. Pero la identificación del hecho psíquico con el orgánico es una superstición vulgar. ¿Admitiría acaso un biólogo que su especialidad se reduce a la química del carbono, de la cual no puede prescindir? Así se creyó en los tiempos de la iniciación, hoy sería una simpleza; la vida es un hecho nuevo. También lo es el hecho psíquico. Sin duda, supone en todo caso un proceso orgánico como éste a otro químico, vinculado a su vez a un fenómeno físico, sin olvidar que todo este nexo objetivo está condicionado por su representación mental. Por encima del proceso somático se alza un dominio autónomo, digamos un pequeño detalle, un "epifenómeno": la conciencia. Tan luego los psicólogos suelen trascordarlo.

El libro de Alberto Palcos felizmente ha desvanecido nuestros temores. Aunque no sin reparos, se lee sin tedio. El autor ha tratado de emanciparse de la jerga habitual, ha castigado su dicción y su estilo y demuestra haber leído algo más que los textos de psicología del siglo pasado. Tanto es así que no ha perdido de vista el tema de su trabajo y en muchas páginas — interesantes por cierto — se ocupa efectivamente de la emoción.

Se advierte un serio empeño por plantear los problemas con criterio amplio. El autor desearía despojarse de los prejuicios de la escuela en un esfuerzo siempre honroso, aunque no siempre logre su propósito. Este libro no sólo refleja una evolución progresiva con relación a producciones anteriores; nos parece insinuar también un cambio en el ambiente ideológico de la enseñanza secundaria.

Todavía con alguna timidez, Palcos llega a convenir en que la emoción es un hecho psíquico. "La emoción es un fenómeno consciente". Con acierto señala cuán múltiple y vario es el contenido de este amplio concepto. "No se ha visto hasta ahora con bastante nitidez que las emociones forman un conjunto eminentemente plástico y variable que se extiende desde las que se confunden con los procesos reflejos e instintivos hasta las emociones superiores, intelectuales, estéticas y morales". Es de deplorar que a renglón seguido afirme la existencia de emociones en las que "puede faltar la conciencia según ocurre con las emociones de los animales descerebrados". ¿Cómo una inteligencia tan clara y un espíritu tan joven han septido lo grotesco de semejante recaída en el siglo pretérito?

*La vida emotiva* es un libro de tesis. El autor pasa revista a las más autorizadas doctrinas de la psicología técnica para declararlas insuficientes y sustituir las por la propia. La enumeración de tan diversas y encontradas opiniones profesionales, trasunta la más sabrosa anarquía. Si esto es ciencia, es una ciencia en pañales. Y eso a pesar de limitarse, por confesión propia, al estudio de las formas más burdas de la emotividad. Con alguna buena voluntad se logra dis-

tinguir dos grupos principales, aunque no muy homogéneos: centralistas y orgánico-periferistas; ambos unilaterales y estrechos a juicio de Palcos.

"Las emociones comportan la intervención de elementos orgánicos y elementos mentales". Esta es la conclusión del autor. La emoción, de consiguiente, es una síntesis de factores opuestos. Solución dualista realmente satisfactoria, pues vuelve a aplicar a un fenómeno especial una norma universal. Ante el análisis racional todo hecho — no solamente los psíquicos — para nuestra comprensión, en lo concreto y en lo abstracto, se expresa por la intervención de dos términos opuestos. Importa acentuar esta gran verdad; ella excluye en el dominio de la experiencia toda solución monista.

El autor considera su solución original y quizás sea realmente novedosa en el círculo de los psico-fisiólogos. Pero no todos los psicólogos prescinden de la personalidad humana como de un factor baladí. Una reminiscencia ya remota nos sugiere haber leído alguna vez en el manual de Malapert, que "nous entendons par émotion les états affectifs complexes provenant d'une réaction *tout ensemble mentale et organique*".

Coincidimos, pues, con la fórmula de Palcos, si es que no media algún malentendido. Hay cierta imprecisión en la terminología. El autor dice cerebral, intelectual, mental, como si empleara vocablos sinónimos. ¿De qué se trata? ¿De establecer en el proceso somático de la emoción las relaciones entre los órganos cerebrales y periféricos? ¿O de relacionar la actividad psíquica con la orgánica?

Suponemos lo último. El autor al fundar su teoría no acude al laboratorio ni a la clínica. Una vaga hipótesis endocrínica se nos presenta más bien como una inducción especulativa que como una comprobación experimental. En realidad, Palcos prefiere buscar sus argumentos en el estudio de dos aspectos de la vida espiritual del hombre: analiza la emoción de los actores y la emoción de los místicos. Los actores le sirven para probar la importancia del factor mental y en los místicos señala la intervención del factor orgánico.

El autor ha subordinado el desarrollo de estos dos capítulos a los fines de su tesis. En este sentido satisfacen; no era necesario ahondar más el asunto con problemas ajenos al propósito inmediato. No es pues una crítica, si intereses de otro orden nos dictan una breve acotación marginal.

La misión del actor no se reduce a representar su papel, simple intérprete del dramaturgo. Se olvida que el verdadero actor crea a su personaje. Es un artista y no un simple recitador. El drama no le ofrece sino la materia, en ocasiones muy inferior, como ocurre en nuestro teatro nacional; el actor al darle forma, la anima, pone en ella el sesgo de su propia personalidad. Los grandes actores, al evocar las figuras clásicas del teatro, lo hacen todos de distinta manera, son originales y personales. No experimentan la emoción prescripta, sino la propia emoción estética. ¿Fingen? En este sentido es ficción toda obra de arte, aun la más realista. A la rutina psicológica le molesta recordar la existencia de lo subjetivo. Cuando no puede eliminar la personalidad humana, la silencia y la ignora.

La afinidad entre la emoción erótica y la mística es indiscutible. Como en la base fisiológica de la vida no existen sino dos funciones primordiales, por fuerza se ha de tropezar con ellas al rastrear en un análisis regresivo el origen de manifestaciones más altas. Es así como Turró ha podido ligar el desarrollo del conocimiento a la sensación del hambre. La interpretación genética es interesante pero no decisiva: no hemos de resolver un problema humano con retrotraerlo a la mentalidad del antropoide, aunque no neguemos el punto de par-

tida, ni la persistencia del resabio ancestral. La evolución se ha realizado. Sin improvisarlos ha creado hechos nuevos, bien distanciados de su remoto abolegno.

Al principio fué Eros. Sin duda, ya lo sabía el padre Hesiodo. Y en el célebre himno del Rig-Veda es Kama — el Amor — quien por primera vez estremece con su fervor el letargo de lo increado. Ya en este mito el antropofornismo crudo adquiere la dignidad de una concepción abstracta.

En los cultos orgiásticos, de los cuales el de Dionisos no es el único ejemplo, se revela la estrecha unión del sentimiento erótico y del místico y sus rastros se mantienen todavía en los ritos más depurados. Pero no en todos los espíritus. Recuérdese cómo en el Symposium el concepto de la Afrodita se eleva desde la vulguita hasta la Urania. En la *Divina comedia* y en el *Fausto* se nos ofrece la misma enseñanza. La emoción mística pura llega a despojarse de toda escoria erótica.

No nos engañe sobre este punto el lenguaje de algunos místicos. La experiencia mística, única e inefable, consiste en la comunión del yo con lo absoluto, en la unión de ambos como la llama de dos cirios. No puede expresarse sino en metáforas. La elección de las metáforas depende del medio, de la tradición y sobre todo de la cultura disponible. El cantar de los cantares, un epitalamio sensual extraviado en el canon bíblico, ha ejercido una influencia perversa sobre muchos místicos cristianos. En Santa Teresa la expresión se conserva siempre discreta; San Juan de ~~Deus~~, en cambio, abusa del símil lascivo hasta dar náuseas.

Cuenta, empero, la literatura mística española, con un opúsculo poco conocido o citado, *De la unión del alma con Dios*, por la carmelita Cecilia del Nacimiento, muy superior a las obras vulgarizadas. La autora, dueña de una dicción clara y vigorosa, logra su objeto sin emplear una frase burda. Con intencionada alusión dice de las visiones "los que acá entendemos bajamente buscamos comparaciones con que las dar a entender". "Y de aquí viene el no poder declarar del todo con palabras humanas, ni aún la menor parte".

En los grandes místicos la obsesión erótica desaparece; suele quedar la cohibición dogmática de sus respectivos credos. Esta coacción se nota aún en espíritus tan altos como Francisco de Asís, el maestro Eccardo o Pascal. Es en ellos un residuo formal. La Iglesia siempre ha sospechado de la ortodoxia de los místicos, como que éstos en realidad se alaban de la libertad conquistada y tienden a dar escasa importancia a las formas populares o eruditas de la sistematización teológica.

Pero hay místicos que se emancipan aun de esta última traba, espíritus realmente libres. Sirvan de ejemplo Laotse, Plotino y Kebir. En ellos esta extraña actividad del alma humana alcanza su mayor belleza y reviste un excepcional interés psicológico y filosófico. La intuición mística se ha de relacionar con la intuición poética e intelectual. Para estudiarla conviene acudir a estas fuentes puras, preferibles a los balbuceos de alguna beata histérica.

La relación entre lo psíquico y lo orgánico jamás se ha desconocido, tampoco en el caso de los místicos. El ascetismo es el reverso físico del misticismo. Más aún, se ha tratado de invertir los factores y sugerir por actos materiales la disposición mística; así los jesuitas y los yoguis. Los ritos y el culto externo, por otra parte, responden a esta vinculación psicoorgánica.

Nos hemos alejado un tanto de nuestro tema que era el libro de Palcos. Al fin, nos ha obligado a pensar en altos problemas, y, agradecidos, no quisiéramos tener para su autor más que palabras de estímulo. Las merece quien en nuestro medio poco propicio se consagra con ahinco y amor al estudio de una disciplina filosófica.

Pero deseáramos verle en una posición clara, bien definida. En su espíritu aún bregan tendencias contradictorias; es preciso deslindarlas y dar a cada una su lugar. Conviene saber en qué plano se plantea un problema.

Altos son los fueros de la ciencia; la filosofía ocupa la misma jerarquía y no le está subordinada. El híbrido consorcio perjudica a una y a otra. Frente al mundo objetivo está el subjetivo, frente a la energía física la voluntad consciente, frente a la naturaleza la cultura humana.

La enseñanza de la psicología reclama una reforma básica. ¿Por qué en vez de bajarlos periodísticos. La diversidad de los temas se subordina a un intertino al pobre bípedo: Advierta que vuesa merced es un animal? Es cierto, no lo discutiremos; esa es la verdad científica. Podríamos agregar sin embargo: Sea su voluntad dejar de ser un animal.

En lugar de un fárrago anatómico-fisiológico, desvirtuado por su adaptación a la mentalidad del alumno, enseñemos a la juventud la verdad varonil y fecunda: Mens agitatur molem. — A. K.

JOSÉ CARLOS MARIATEGUI. — *La escena contemporánea*. — Editorial Minerva. — Lima, 1925.

EL conocido publicista ha reunido en este volumen una serie de sus trabajos periodísticos. La diversidad de los temas se subordina a un interés común. Al pasar por la mente del autor adquieren una pronunciada unidad espiritual. *La escena contemporánea* deja de ser así una simple recopilación para lograr la estructura orgánica del libro. Su contenido coincide con su título. Se refleja en sus páginas el momento actual de la compleja vida europea, movida por impulsos tan contradictorios, labrada por el contraste entre sus fuerzas extenuadas y la exaltación de sus ideales. La palabra crisis, tomada de los procesos morbosos, es la más apropiada para calificar un estado precario en el cual alternan la esperanza con la zozobra. La sensación de esta crisis nos la trasmite en sus múltiples aspectos la pluma avezada del señor Mariategui. La estudia en sus proyecciones políticas y sociales; al ahondar sus causas advierte los factores íntimos de la gran perturbación humana. La amplitud de su horizonte intelectual se acrecienta con una información copiosa; su criterio siempre atina con un punto de vista superior. No nos habla sin embargo, como un mero espectador: es un militante que se contiene. El drama que se desenvuelve en *La escena contemporánea*, el asunto y los personajes, solicitan no solamente su juicio reflexivo. Se inquieta con afectos cordiales: desearía anticipar el desenlace; encaminarlo en el sentido de nuevos y más altos destinos. Semejante estado de ánimo pone su estrechamiento simpático en la expresión del concepto, sin desviarlo hacia los dominios de la frase y de la utopía. El mismo autor enuncia con acierto su propia posición: "Sé muy bien que mi visión de la época no es bastante objetiva ni bastante anagnóstica. No soy un espectador indiferente del drama humano. Soy, por el contrario, un hombre con una filiación y una fe. Este libro no tiene más valor que el de ser un documento leal del espíritu y la sensibilidad de mi generación. Lo dedico, por esto, a los hombres nuevos, a los hombres jóvenes de la América indo-ibérica". — A. K.

LAST REASON. — *A rienda suelta*. — Gleizer, editor. — Bs. Aires, 1925.

LA literatura popular ha merecido siempre el ancho desprecio de los graves hombres de letras. Los eruditos que se calan anticipados de seriedad frente a un libro y que suelen desmayarse ante la incorrecta posición de una coma, tratan con desvío toda manifestación de arte popular; les indigna su estilo desvergonzado y su gesto de pillete, y hasta escupirían por el colmillo si no fuera por temor de ensuciarse el pedagógico jaquet.

Con todo, es asombrosa la vitalidad de dichas obras: ellas persisten como todo eco sincero del mundo; y en el calor que les prestó la vida se desbarata el Tiempo, enemigo de toda gesta humana.

Algo así decía Canela en su ensayo sobre *Las mañanitas y una noche*. Si tuviera que poner ejemplos nuestros, citaría el *Martin Fierro* de Hernández o el *Fuisto* de Estanislao del Campo, obras menospreciadas de críticos y apostrofadas de gramáticos y que, malgrado ellos, existen y perdurarán sobre la literatura de plagiaros e imitadores que nos agobia desde hace medio siglo.

El libro de Last Reason que motiva este comentario presenta ese aire desenvuelto y fácil de la obra popular, por el que se le juzgaría transitorio, a no existir en sus páginas ciertos valores de esencia y un soplo inconfundible de verdad que le ponen a salvo del tiempo.

Es muy difícil sorprender un solo aspecto en ciudades tan complejas como Buenos Aires. Novelistas "serios" han fracasado en este propósito creyendo que, para conseguirlo, bastaba tomar un té con leche en la calle Pedro Mendoza. Y he ahí que sus héroes podrían existir cómodamente en Bombay o en Londres.

Last Reason conoce el medio que describe y ha hecho más, entregando su piadosa simpatía a esa clase de gente que adora a un dios con patas de caballo. La pasión turfística de sus héroes es tan trascendental como cualquiera otra, puesto que encuentran en ella el punto necesario sobre el que deben girar los problemas de sus vidas: el amor, la muerte y esa urgencia de llenar el tiempo existente entre los dos silencios que limitan al hombre.

Ahondando un poco esas figuras que accionan entre las manos del autor, se encuentra la pasta viviente, con todos sus matices de emoción y sus invariables anhelos.

Last Reason es un psicólogo: no analiza fríamente un personaje, sacándolo del medio con pinzas de laboratorio; prefiere sorprenderle en su escenario único, dentro de su marco sentimental y caliente de vida.

Por eso nos resultan tan reales esos hombres, que en la exaltación del juego hallan su estética, su simpatía, su odio y las razones del propio existir. El autor ha robado no sólo la emoción y la verdad de sus gestos, sino el humorismo que se desprende de sus actos y la hondura de sus pueriles tragedias.

Los trabajos de Last Reason logran vencer la efimeridad periodística y están seguros en su marco libresco, pues tienen la vitalidad de toda obra inspirada en la verdad del mundo y en el calor de los hombres. — LEOPOLDO MARECHAL.

ROBERTO A. ORTELLI. — *Miedo...* —  
Ediciones de "Inicial". Volumen I.  
— Buenos Aires, 1925.

**B**AJO el título tan significativo de *Miedo...* ha reunido Roberto A. Ortelli, hasta ocho cuentos de diversa índole, de diversa extensión y de diversa factura. Porque alguno, el más extenso — *Fragmentos de una amistad trágica* — impresiona como un montón de notas o apuntes con vista a algo más conexo y otro — *La siesta* — es fruto maduro, definitivo, logrado.

El volumen aparece "bajo el auspicio de tres nombres: Roberto Gache, Héctor Olivera Lavié y Lucio V. López", quienes lo distinguieron con un premio *ad-hoc* en el primer concurso literario organizado por "Amigos del Arte".

Digamos, en seguida, que el libro de Ortelli se lo merece. Cuando se es veinteañero y se dirige una revista de vanguardia como *Inicial* conquistar un premio es merecerlo. Porque, con toda seguridad, en tales condiciones, los otros pueden contemplarlo en actitud netamente estética.

De los cuentos que componen el volumen sólo uno — *La siesta* — escapa al tono trágico. Los otros mueven protagonistas de vidas escalofriadas por el horror o, por él, escalofriantes. De ahí, quizás, el título. Es decir: sin quizás. Porque aun cuando una de las narraciones — la mejor de las que trata asuntos de hospital — lleve el mismo título que el libro, el *miedo* atraviesa las páginas trazando una huella fría y trémula como una víbora.

Aire gorkiano — con preferencia el Gorki de *La angustia* — anima la obra. Y hasta *La siesta* — excepción — cabría bajo el adjetivo. Pero aire no significa parentesco. Los sosias no son, siempre, humanos y aquí no hay ni siquiera sosia. El cuento de Ortelli es cuento porteño. Su cosmopolitismo denuncia la ciudad portuaria y capital que absorbe hombres de provincia y de allende los mares. (No se enoje, Ortelli; pero, a *las* veces, su castellano se escapa por la tangente. Vd. dirá que no hay que darle mayor importancia. Y yo también. No obstante lo cual, le pregunto: ¿Qué le costaría encerrarlo en el círculo? Acuérdesse que Quevedo se movió a gusto en él e hizo todas las cabriolas que le vinieron en gana).

La sobriedad de un *lied* ostenta *Karl Weigel*. La sobriedad y los detalles: barcazas, música y angustias, rematados por el chapuzón de un cuerpo en el agua negra de noche y de barro.

Pero más que nada, lo que en el libro de Ortelli me gusta, es lo que anuncia: la presencia de alguien que sabe construir. Vamos: la seguridad de un futuro buen novelista.

Sospecho que eso vale algo. — C. M. O.



## COMENTARIOS

### TIEMPOS NUEVOS

**R**ICARDO Rojas ha sido elegido Rector de la Universidad de Buenos Aires. Llega en la integridad de su prestigio moral y sin otros títulos que su talento y su obra. Al retiro de su hogar ha debido acudir a solicitar su aceptación. Por fin se sentará un universitario en el rectorado. Recuerde que sus antecesores inmediatos son Juan María Gutiérrez y Nicolás Avellaneda y después — un hiato de medio siglo — ningún otro. — L. R.

### VASCONCELOS Y EL URUGUAY

**D**ESDE hace algunos años el nombre de José Vasconcelos circula por el continente americano como una energética ráfaga de fervor liberal. En todas partes es aclamado y en la mayoría de los sitios la juventud se ha agrupado en su torno. Es que Vasconcelos ha realizado en México — y lo sabemos todos — una seria renovación de conceptos y de realidades. Es que Vasconcelos ha hecho, cuando la mayoría de los hombres que se dedican a estas labores de pensamiento a lo que más se atreven en todo caso es a proponer. La admiración hacia Vasconcelos tenía esta imprecisa raíz originaria: que no acertáramos a diferenciar si se le admiraba por sus ideas o por sus realizaciones efectivas de ideas no originales pero acogidas con fervorosa paternidad

o con una segunda paternidad fortalecida de eficacia. Se podría pensar que Vasconcelos pertenece como agente de cultura — y así puede pensarse también, con menos razón, de otros muchos pensadores iberoamericanos — a una segunda categoría, y suponiendo que la primera categoría pueda definirse bien como la del puro creador de las ideas, la segunda, esta a que Vasconcelos pertenece, sería la del resuelto realizador de tales ideas, la del que emprende el trabajo, no menos importante, de convertir aquellas ideas en hechos. Hombres de más cultura probablemente y de más ideas originales que José Vasconcelos, no han salido de un ambiente puramente especulativo y no han dado por tanto la sensación de capacidad que da el exministro mexicano. Pero cada persona viene a este mundo a dar su nota y a procurar darla bien.

Ahora bien, la ideología de Vasconcelos, desperdigada en sueltas notas periodísticas, disuelta en la vaguedad de una acción política coincidente con su acción ministerial, daban margen a cualquier confusión, como toda cosa que no está sistematizada y concretada. Vasconcelos, acaso sin parar en ello, va deshaciendo las posibilidades de confusión y aclarando su verdadera situación ideológica, descubriendo con digna sinceridad su tesoro, en algunos libros. *La raza cósmica* es, entre otros, el más significativo. Aunque no esté expresamente confesado en ninguno de sus capítulos, este libro tiene, como la mayor parte de las actitudes de Vasconcelos, unas pretensiones desorbitadas: nada menos entre otras cosas que crear una nueva teoría hispanoamericanista — o solamente americanista si se quiere—, nada menos que hacer la unidad espiritual del continente americano, por un nuevo procedimiento de aglutinación, como si ésta fuese una masa cómodamente moldeable, y como si los medios de aglutinación sugeridos por otros, y no puestos en práctica por nadie, se supiera ya, sin la definitiva prueba de los hechos, que no sirven. Para reunir los materiales necesarios, el pensador mexicano hizo un largo viaje por todos o los principales países de América, jira que terminó recientemente en España.

#### LA SUGESTIÓN DEL HOMBRE QUE HACE LAS COSAS.

En todas partes por donde el exministro mejicano fué pasando en las distintas etapas de su viaje de observación, los hombres liberales del país aprovechaban la ocasión de su visita para hacer como una especie de confirmación de liberalismo. Era esta una simbólica reunión de liberales platónicos, de doctrinarios sin en-

vergadura realizadora, de hombres cultos afectos a las normas amplias de la vida, pero sin valor personal ni capacidad de sacrificio suficiente para imponer sus teóricas aspiraciones a los gobiernos y a las gentes de su país. Generalmente en aquellas reuniones — con frecuencia en forma de banquete — se levantaba al final la polvareda de los impulsos liberales contenidos, y con discursos, vivas alusivos, inofensivos muertas y demás excesos de sobremesa, se hacía un poco de escándalo, que a veces tenía como eco algunas medidas represivas del Gobierno local, algunas amistosas indicaciones al viajero causante, y aun cierta repercusión periodística en países lejanos, donde la conciencia liberal sometida a tutela por un régimen tiránico se estremecía en vagos fervores de rebeldía.

Así ocurrió en Chile. Así, más tarde en el Perú — donde, después, una justa diatriba de Vasconcelos contra Santos Chocano provocó el incidente entre el chauvinista Chocano, poeta a sueldo de tiranuelos prehistóricos, y Edwin Elmore, hombre liberal y culto, malograda esperanza de sus paisanos y de América. Y así sucedió también en España, en aquel banquete famoso del Hotel Ritz, donde un poeta, don Ramón del Valle Inclán, hizo resaltar con gesto airado y bello la incompatibilidad moral que existía entre un realizador de liberalismo como Vasconcelos y un representante del gobierno antiliberal de España. Resultado de aquel gesto y del entusiasmo que prendió en aquellos liberales platónicos: la detención de varios profesores que después de unas horas de arresto se fueron a sus casas, y nada más...

A medida que es más iliberal y tiránico el régimen del país por donde Vasconcelos pasa, la reacción de entusiasmo en los grupos de liberalismo tímido y teórico es más calurosa y violenta, aunque su violencia no pase de unos vivas y unos muertas dichos con energía mayor o menor; y es a la inversa cuando se presenta Vasconcelos en los países de régimen siquiera relativa o aparentemente liberal, donde la personalidad del energético exministro queda como anulada y desvaída. Podría decirse, empleando un término acaso impropio, que Vasconcelos es un reactivo de liberalismo que necesita una media saturación de reacción conservadora para producir sus efectos, y que en donde la reacción conservadora está algo diluida, o en solución débil, no produce efecto.

Y aceptando que sea así, cabe preguntarse cuáles son las calidades personales de Vasconcelos que intervienen para esta reacción, si la adhesión a su ideología original y verdaderamente renovadora, o el contagio instintivo que la psicología fuerte del hombre que realiza produce en el espíritu indolente del hombre que propone o que sueña y que piensa que algunas veces es preciso obrar.

Probablemente serán estas segundas calidades las que actúen más directamente, aun sin ser sospechadas, en los efectos que produce el paso de Vasconcelos por algunos países. Más gráficamente, aunque con cierta dureza inmerecida, se podría llamar esto, envidia de la acción.

ENGREIMIENTO, FALTA DE SERENIDAD EN LAS CONTEMPLACIONES.

La costumbre del éxito ha dado a Vasconcelos excesiva fe en los datos de una primera y superficial contemplación de las cosas. Los políticos presumen con frecuencia de un especial tacto intuitivo, al que llaman "golpe de vista" y que los nutre de ideas superficiales, con las cuales juzgan tener bastante para proceder con acierto. Y ocurre con frecuencia que este "golpe de vista" los ofusca y, creyéndose enterados de la situación por una somera visión, se acercan más a la injusticia o a la tontería que al acierto. El "golpe de vista" tiene las mismas posibilidades de azar que un naípe o un billete de lotería. Se acierta o no se acierta — los jugadores y los toreros españoles llaman a esto una corazonada. Pero solamente se puede actuar con corazonadas, con simples datos servidos por el "golpe de vista", en un ambiente muy conocido y familiar, donde ayuden involuntariamente a esta intuición rápida las reservas de experiencia que el roce constante con las mismas cosas ha acumulado. Una vez que se ha cambiado de ambiente y tales reservas de experiencia no ayudan, el azar del "golpe de vista" se hace más raro y difícil.

A Vasconcelos en México el "golpe de vista" le ha servido quizás mucho; pero fuera de México tenía que conducirle a terribles equivocaciones, si no pasaba los datos que le servían por la cuarentena conveniente de la comprobación. Creer en el acierto porque se ha acertado otras veces de la misma manera, y sin tener en cuenta que las perspectivas han cambiado, es exponerse a una aventura que a espíritus destacados como Vasconcelos no les conviene. Sin embargo, por lo que se refiere a los juicios sobre el Uruguay, emitidos en *La raza cósmica*, ha pasado así.

LA INTERCOMUNICACIÓN AMERICANA.

En principio, no hay que asombrarse de los errores de Vasconcelos, que no son el único caso de ligereza entre los juicios que los distintos países de América han merecido de contempladores europeos y aun americanos. América tiene por ahora la gracia de

ser el continente de las grandes equivocaciones, precisamente por ser el que todo el mundo cree conocer. Su misma facilidad de visión — puesto que en realidad es el continente de textura menos sinuosa — engaña a cualquiera. No hay entre los que con más o menos ahínco se ocupan de estudiar los problemas americanos muchos que puedan exhibir un conocimiento, aunque sea sumario, de la historia política siquiera de la mayor parte de las repúblicas americanas, y menos aún de sus intimidades sociales. Los mismos americanos, cuando se trata de países distintos al suyo, están la mayor parte de las veces en lamentable ignorancia. ¿Qué se sabe, por ejemplo, en la Argentina, de la intimidad política y social de Venezuela o de Nicaragua? Menos que de Francia o de Rusia. Sin embargo algunos argentinos que por la intensa relación periodística que existe de Europa a América — y no, por desgracia, de América a Europa — saben lo que en Francia o Alemania pasa, no se atreverían, a pesar de este mayor conocimiento, a tratar un tema de política alemana o rusa, o procurarían en caso de atreverse proceder con cautela, comprobando bien anticipadamente sus consideraciones; pero si se presenta escribir sobre asuntos de Nicaragua, lo harán tranquilamente, sin más preocupaciones ni celo.

Se presta esta negación de importancia de las realidades americanas por parte de los mismos americanos a infinidad de injustas desvalorizaciones. América no se conoce entre sí, pero se juzgó así durante mucho tiempo. Seguirá porque, por un error que lastima, como los errores de Vasconcelos han lastimado al Uruguay, hay mil errores que halagan y que el halagado no tiene la dignidad de rechazar por inmerecidos. Por una vez que se dicen injusticias que levantan escozor, hay mil en que la pluma ignorante propina adulaciones que envanecen en lugar de enfadar al adulado.

Algunos escritores uruguayos han salido al encuentro de Vasconcelos, echándole en cara, para desvalorar sus afirmaciones gratuitas sobre el Uruguay, su conducta política en México. Han caído, sin advertirlo, en el mismo defecto en que cayó Vasconcelos sobre el Uruguay; han hablado ignorantes de la realidad que discutían. Vasconcelos actuando en México no es el mismo Vasconcelos que contempló al Uruguay con ligereza fatua de hombre que tiene buen "golpe de vista". Allá está su obra, que será discutible, pero que para discutirla hay que conocerla; aquí está su error claro, tangible, que hay que rectificarlo serenamente.

EL PREJUICIO DEL IMPERIALISMO ECONÓMICO YANQUI.

Vasconcelos traía en el alma el escozor que el imperialismo económico yanqui produce en su conciencia patriótica de mexicano que siente de cerca un peligro o un mal irremediable. Traía además la visión comprobante de Cuba, donde el imperialismo yanqui actúa como una tenaza feroz, y presentía al Perú vendido por sus mandatarios a las empresas absorbentes de Norteamérica. Al llegar al Uruguay y encontrarse con que los gobernantes y políticos más destacados no compartían sus odios ni sus temores, se ofusó lo bastante para no comprender las distintas razones geográficas y económicas de esta actitud. Creyó incautamente que el Uruguay era un caso más de simulada independencia política y de real y efectiva, dependencia económica, y que era así porque políticos venales mantenían con excepciones ilegales, como ocurre según parece en el Perú, a las compañías extranjeras, encubriendo su venalidad en razones de utilidad pública y progreso. Con esto le bastó para disparar sobre el Uruguay sus dardos de crítica acerba.

Si Vasconcelos hubiera tenido la serenidad de prescindir de sus prejuicios políticos antiimperialistas — puesto que se encontraba en un país donde el problema tiene otros matices que en el suyo — hubiera comprendido fácilmente que la actitud de los políticos uruguayos frente al imperialismo yanqui es la más natural e inteligente, y no significa de ninguna manera venalidad o corsarismo. Es que sencillamente el imperialismo yanqui no aprieta ni ahoga al Uruguay por el momento y los políticos uruguayos piensan que la mejor defensa contra este peligro remoto está dentro del Uruguay mismo. Es que los pueblos aunque sean pequeños no tienen por qué temer a los grandes, cuando dentro de ellos mismos disponen de energías suficientes para emprender la explotación y valoración de sus recursos. El imperialismo yanqui, en los pueblos donde se hace sentir hasta ahora, es una consecuencia de errores políticos complicados con ciertas circunstancias de fatalidad geográfica que en el Uruguay no actúan con tanta fuerza. Por consiguiente, el Uruguay y sus gobernantes pueden contemplar el problema con más tranquilidad, tranquilidad que a Vasconcelos desconcertaba. Sin denunciar concretamente que el Uruguay sea un país vendido a la influencia yanqui, lo teme, y se enfurece por esto solo temor improbadado, hasta el extremo de no querer detenerse a investigar si será así en efecto.

VASCONCELOS Y BATLLE ORDÓNEZ.

“No he querido ver al ogro”... dice al referirse a otro hombre liberal de América. Es lamentable el olvido que estas palabras significan en un espíritu como el de Vasconcelos, la ignorancia absoluta y más incomprensible que estas palabras hacen entrever. Batlle Ordóñez es una época en la historia de la Nación, y precisamente una época de formación de conciencia liberal. Si alguien en América ha sido liberal de una vez, de cuerpo entero, de conciencia y de conducta, este es Batlle Ordóñez. Si alguien ha tenido la preocupación liberal por encima de todo, hasta con minuciosidades exageradas, este es Batlle Ordóñez. Esto, Vasconcelos, el hombre liberal que viene del Norte, no debió ignorarlo. Confundir a Batlle Ordóñez con un tiranuelo de la especie de los que actualmente hacen política pintoresca de sátrapas en algunas repúblicas americanas, es una injusticia de tan grueso calibre que no se puede dejar pasar sin protesta. Estar aquí en el Uruguay y no haberse hecho cargo de lo que significa la labor histórica de Batlle Ordóñez, es de tal ceguera mental que no puede perdonarse.

Para Vasconcelos la fisonomía moral de Batlle Ordóñez no difiere en nada de la de cualquiera de los tiranuelos americanos, que detesta con sobrada razón. “No he querido ver al ogro”... dice, pero cuarenta años del Uruguay son obra del dominio de la palabra y de la razón liberal de este “ogro”, cuarenta años en que la razón liberal se impone y en los cuales cesa en el Uruguay la lucha civil, la rivalidad de tiranuelos sanguinarios, la inestabilidad de la ciudadanía. Batlle Ordóñez es el creador del presente Estado uruguayo, la más perfecta de las democracias americanas — sin que esto quiera decir que el Uruguay sea una democracia perfecta: lo es, hasta donde ha sido posible lograrlo y como no hay otra igual en América —. Y no es ésta una afirmación gratuita de partidario; consta en hechos que cualquiera puede comprobar, que pudo comprobar Vasconcelos antes de ponerse a afirmar inexactitudes.

Porque Vasconcelos, para dar fuerza de realidad a sus afirmaciones, llega a echar mano hasta de informes sobre la constitución política uruguaya que son verdaderas inexactitudes. Según él, Batlle Ordóñez, después de su segunda presidencia, y no atreviéndose a hacerse reelegir, desarmó la autoridad presidencial, restándole la mayor parte de sus atribuciones que hizo recaer en un ejecutivo colegiado — el Consejo Nacional de Administración — donde cuenta siempre con mayoría de votos. Vasconcelos en los días que pasó en el Uruguay no tuvo tiempo de apreciar que este

ejecutivo colegiado no es una aňagaza para mantener la autoridad tiránica de un hombre sobre los otros, sino todo un sistema de gobierno que tiende a dar al pueblo la mayor suma de garantías de eficacia, y además — al contrario de como Vasconcelos supuso — una garantía superior contra las posibilidades de imposición de un poder personal cualquiera. Precisamente los hechos recientes estaban desmintiendo los informes del exministro mexicano, acaso por los mismos días en que los redactaba, puesto que una elección afortunada daba al partido contrario una mayoría en ese ejecutivo, al que Vasconcelos calificaba de instrumento de imposición de un poder personal.

Es el Uruguay el país donde se ha llegado a la más perfecta y garantizada organización del sufragio, que es el más característico obstáculo a la implantación de las tiranías personales, y donde seguramente las elecciones ciudadanas se verifican en la más absoluta y razonable independencia. El elector uruguayo no siente sobre sí, en el momento de cumplir con su deber ciudadano, ninguna presión que le obligue a dar su voto de manera distinta a como le instan sus personales convencimientos.

Al lado de estos errores, que suponen injusticias claras desmentidas con poco trabajo por los hechos, Vasconcelos coloca la adulación innecesaria al pueblo uruguayo, encontrando en él una "raza" superior, valiosa, cuyos límites geográficos, más o menos caprichosos, supondrían, de haberse detenido a trazarlos seriamente, con la natural conciencia científica, un trabajo de varios años. El exministro mexicano, procediendo resueltamente, sin ninguna pereza investigadora, da y quita a un mapa de América las características raciales que se le antojan, que de todas maneras nadie va a protestar, y distribuye virtudes y defectos con la inconciencia del niño/que juega al gallo ciego.

#### SOSPECHAS FUNDADAS DE OTROS ERRORES.

Los errores de que el libro *La raza cósmica* está materialmente lleno en el capítulo dedicado al Uruguay, nos hacen concebir licitamente la sospecha de que los capítulos dedicados a otros países americanos hayan sido redactados con igual ligereza. De ser así — y alguien nos dice que respecto a la Argentina el caso del Uruguay se ha repetido — *La raza cósmica* sería el más lamentable ejemplo de desviación de conceptos y realidades americanas, hecho precisamente por un americano. lo que presta a sus errores una cierta autoridad doblemente dolosa. Pero poco a poco sabremos lo que hay de verdad o de falsedad en las afirmaciones

de Vasconcelos sobre los distintos países americanos, porque en todos, como ha ocurrido en el Uruguay, los intelectuales locales saldrán a la defensa de sus países. La vasta polémica será tal vez interesante y fecunda, si se lleva bien y si quien la ha provocado la acepta y la sigue. Gran discutiador, se encuentra sin embargo ante un azar de discusión superior tal vez a sus energías. Los problemas más hondos, de más aguda realidad, de América saldrían a colación explicados o defendidos por las personas más capacitadas para hacerlo por una anterior dedicación a su estudio. Y unos problemas traerían a otros engarzados, como las cerezas que se sacan del canastillo. Los errores del exministro mexicano tendrían entonces un indudable valor histórico como fermentos iniciadores de la discusión más amplia y vital que en este continente se ha planteado.

Pero es posible también que *La raza cósmica*, por su propia insolidez, por su falta de envergadura nuclear, por no tener acaso un contenido serio y eficaz de pensamiento, sino una cándida y caprichosa serie de afirmaciones sin bases y un tanto añejas, caiga en el vacío y desaparezca de la atención americana muy pronto, desprendida del árbol del interés, como esas frutas no maduras sino sorprendidas en el proceso de sazón por un gusanillo impaciente. — JOSÉ MORA GUARNIDO.

Montevideo, febrero 1926.

#### LA RECONQUISTA DE AMÉRICA

**L**A contemplación de los vicios ajenos conduce a justificar los propios. Algo de eso nos ocurre con el latino-americanismo.

No obstante su imprecisión ideológica, su verbalismo de ocasión y el aire de panacea sansimoniana con que rebozan el movimiento, nuestros latinófilos mantienen con gallardía su pendón, animados por el fervor de quien cree sostener una alta empresa de cultura. No acusan iguales características los de otros países — los de España por ejemplo — donde el movimiento debiera ser, lógicamente, más levantado y puro. Florece allí un americanismo para la exportación, irrisorio, con intenciones comerciales mal disimuladas y peor encaminadas. Porque en las esferas oficiales de la península, todavía perdura el confuso recuerdo de la colonia, convertida ahora en óptimo mercado de afrodisíacos literarios.

Estas intenciones adquieren las modalidades de una reconquista. Tardíamente por cierto, algunos españoles sienten la necesidad de reincorporar al acervo de la raza y del idioma los países americanos, harto trabajados por corrientes étnicas y culturales extrañas. Veríamos con buenos ojos tal compenetración, si para lograrla se emplearan elementos adecuados y dignos. Pero con días de la raza, viajes de príncipes y publicaciones palaciegas y gemebundas no se va sino al descrédito. Son ideales y empresas propias del honesto gremio de los tenderos y del menos honesto de los diplomáticos. Pero la cuestión de las publicaciones nos atañe.

En Madrid se edita la revista *Hispania* bajo la dirección de Adolfo Bonilla San Martín y de Ricardo León. No esperábamos de ellos que resolvieran la cuadratura del círculo, pero sí que dieran a la revista el tono elevado que la empresa merece. Pues no. *Hispania* lleva diez y ocho números cultivando una confraternidad de tarjeta postal. Todo lo hueco, lo pavo, lo mediocre, menos que mediocre, que sobre el tema produce la lengua española, tiene en *Hispania* su centro natural. Dedicaba abundantes páginas a describir trajes regionales, a publicar himnos, a darnos los versitos de las esposas de gobernadores, a dilucidar con criterio de portero reumático la nacionalidad de Colón. Las condiciones culturales, económicas y sociales de la América española parecen no interesarle o no conocerlas. Con hablar de la madre generosa y de la lengua de bronce salen del paso. Y la publicación hiede a romería bullanguera, con manoseos turbios y vivas a la virgen correspondiente.

Revista para solaz de guacamayos ripiosos y de conserjes con caspa: eso es *Hispania*.

Pero aun presenta otra faz más negra. En su afán de halagar a cuanto tipéjo con mando prospera en América, nos da el retrato de Juan Vicente Gómez a toda página. Ataviado de general, el estrangulador de Venezuela aparece al lado de Bolívar, en infame parangón. Las prensas habrán exteriorizado su impotencia con gemidos, mas el pudor de los redactores de *Hispania* no habrá sufrido ninguna rozadura: está lubricado por un buen aviso del Banco de Venezuela.

Rectifique el rumbo don Ricardo, ahora que queda solo, y no nos tome por caídos de la cuna. Le brindamos este modismo para tonificar la lengua de bronce. — L. R.

## ARTE AMERICANO

Si bien entre nosotros es frecuente la duda o la falta de nociones claras sobre el carácter propio del arte que se está creando en América (como ejemplo de oposición, recuérdese el reciente artículo de Alberto Gerchunoff en uno de los domingos de *La Nación*), Europa principia a darse cuenta de nuestros nuevos propósitos y orientaciones. Así se ve en los comentarios que han suscitado en París las exposiciones del bien conocido pintor uruguayo Pedro Figari y de los pintores de México Manuel Rodríguez Lozano y Julio Castellanos (quienes, según se recordará, dieron a conocer sus obras en la Argentina el año pasado: la exhibición hecha en nuestro Museo provincial de Bellas Artes fue organizada por el grupo de *Valoraciones* e inaugurada con la disertación de Guillermo Korn, *Hacia un arte americano*, que publicamos en nuestro número 7). Sobre Rodríguez Lozano nos dice *Comoedia* de París: "Es un arte que nos trae algo nuevo..." Y al hablar de sus cuadros André Salmon, el autor de *Prikaz* y *La négresse*, comenta "esos ojos de poetas, esas orejas de novias, esos labios modelados por los gritos de la Revolución...", "la conmovedora arquitectura colonial de las casas bajas y largas" y declara que el mundo revelado allí es "dueño de símbolos nacionales".

Entre tanto, al comentar una exposición del pintor peruano Carlos Quispez Asín y el escultor mexicano Guillermo Ruiz, el discreto crítico español Juan de la Encina, que ha dedicado gran atención a los artistas argentinos que se dan a conocer en Madrid, ensaya definir las nuevas intenciones artísticas de América:

"... En México hay gran inquietud artística. Se siguen allí atentamente los movimientos de Europa y al mismo tiempo se busca en el arte colonial y en el precolombiano terrenos en que poder alumbrar una fontana de tradición. Acaso el arte que se está elaborando ahora en México se distinga en este punto del que se fomenta en Buenos Aires, por ejemplo. El artista bonaerense marcha a la merced de todos los vientos y corrientes, un poco a la deriva, porque no tiene pasado propio y sustancial a que mirar, no tiene fuente de la Samaritana. El mexicano viaja también, corre mundo, sigue todos los vientos y todas las corrientes; pero al volver al hogar, al terruño sobre el que ineludiblemente hay que construir, se siente poblado de historia y piensa en continuarla, en reanudar el hilo de la tradición, no ya solamente colonial sino también anterior a la conquista española. El artista mexicano actual siente cómo las artes y los estilos europeos importados por los colonizadores se transformaron al contacto poderoso de la tie-

rra mexicana y cómo de ahí surgió un barroco original y esplendente, como ni la misma España, gran nación barroquista, lo había conocido. El sentimiento artístico del aborigen se transfundió en el conquistador y colonizador español, y de tan extraña coyunda espiritual — ni más ni menos que en la de la carne — surgió el llamante y opulentísimo barroco mexicano, que a su vez y acaso — es labor para eruditos el investigarlo — no dejó de repercutir en el barroco y churrigueresco español. (\*) Me imagino que de ese modo se plantea el artista mexicano actual su problema... Poner atención al rumor de las artes europeas contemporáneas, a los problemas que se plantean... y entroncarlos con las formas artísticas, pertenecientes a culturas desvanecidas, que va devolviendo a la luz del sol y de la cultura viva la entraña de la madre tierra mexicana. Me imagino que el artista mexicano, como el artista actual europeo, alimenta su espíritu, en parte, de entusiasmos arqueológico, y que aspira, fundándose en éstos, a construir un arte moderno nacional". — L. R.

## MAESTROS DE LA JUVENTUD

### EL FLORIPONDIO ACADÉMICO

**N**OS llega la reseña oficial de la última colación de grados, en la Facultad de Ciencias Médicas de la Capital. Abre el acto en nombre de las autoridades de la casa un profesor de reconocida competencia. Pero en vez de hablar de un tema de su especial dominio, se lanza en una rimbombante peroración "hacia planos más altos", con períodos aplastadores de tamaño mole:

"Esa es la razón del por qué me dirijo ahora a todos vosotros, gobierno y familia, maestros y alumnos, fija la incitación en los últimos, que constituyen con su juventud perenne el laboratorio más activo para las reacciones de esa inquietud espiritual de que

(\*) La observación de Juan de la Encina sobre la enorme importancia de la arquitectura colonial de América, cuya manifestación principal fue la multitud de espléndidos edificios levantados en México, contrasta con la absurda opinión que expone en *La Prensa* (7 de marzo) el Sr. Emilio C. Agrelo: según él, los edificios coloniales de América (de cuya magnitud no tiene siquiera idea lejana) son «deficientes imitaciones» de los europeos («de cuáles?») y el estilo colonial no existe, según el retórico argumento de que sólo son estilos aquellos que se definen en los viejos tratados del tiempo de Mari Castañeda. El Sr. Agrelo admite, sin embargo, que la arquitectura del porvenir en la Argentina podría tener como base el estudio de los edificios coloniales y su modernización.

tanto se ha hablado y abusado en los últimos tiempos, y que no debe ser una palabra hueca, abstracta, disolvente, sino renovación constructiva, y fe y esperanza y amor; epigrafe de una escuela completa que prepare para la vida nacional; que tienda hacia la formación del ciudadano con la conciencia plena del suelo en que vive, de su tradición, de su lengua, de sus necesidades y de sus destinos colectivos; en una palabra, hacia el nacionalismo tal como lo requiere el laureado orfebre de nuestra historia literaria cuando lo define en la forma concreta de un dolor, de una incertidumbre, de un anhelo, que debe flotar sobre la conciencia argentina; en empresa de paz que llama en su labor las fuerzas más heterogéneas, con el fin de armonizarlas en una obra humana, en doctrina de progreso que aspire a realizar por tales medios la emancipación orgánica y espiritual, como complemento de la otra ya lograda, la militar y la política".

Es toda la pieza oratoria un cúmulo de sonoras trivialidades. ¿Cómo puede un hombre universitario, sin el sentido de la mesura, exhibir con tan candorosa suficiencia su barbarie literaria y filosófica? Estos son los frutos de la enseñanza puramente profesional.

He aquí algunas perlas más. Empieza el orador: "El señor Decano y el honorable Consejo Directivo a cuyo seno pertenezco..."

Se refiere a la colación de grados: "Era un corolario lógico de nuestros hábitos republicanos que aquella perdiera su aspecto ceremonioso para erigirse en *saudade* familiar, pero la majestad internacional de su afecto se acrecienta con el marco femenino de luz y de color que la decora". ¿A qué viene la palabra portuguesa si el autor ignora su significado? En cuanto al resto de la frase es de una incoherencia manifiesta.

"La ceremonia exige que el recipiendario usufructúe el último cuarto de hora de la cátedra oficial, para bosquejar a los nuevos caballeros el código de su ética y de su acervo". ¿Qué entiende el autor por acervo?

"Otear en el pasado siempre fecundo, que guarda como las viejas cubas su mejor vino; evocarlo en la leyenda de los años huídos como añejos cantares de símbolos y de enseñanzas plenos, hundiéndolo el espíritu en la inefable emoción de los recuerdos; practicar ese examen de conciencia que Emerson pregona como elemento de psico-análisis indispensable para una mayor perfección".

Por último se invita a la juventud "a consagrar una parte de su alma al porvenir ignorado, con los ojos puestos en la pálida y pura estrella de Bethlem". En efecto, el distinguido maestro está en Belén. — L. R.

## LOS SARCÓFAGOS

**H**AY cuartos de hora que invitan a la reflexión. Pensemos alguna vez en el lírico esfuerzo de cuantos, bajo el rubro de una revista, luchamos por un anhelo de cultura filosófica, literaria o artística. Ni el más formidable alacrán — ni José Gabriel — nos ha de atribuir un afán de lucro; algún otro motivo, pecaminoso también, ha de imaginar ante tan incomprensible empeño.

Según un difundido rumor, con el objeto de celebrar el décimo octavo aniversario de *Nosotros*, Roberto Giusti ha adquirido una estancia; ha de haber en ello cierta exageración. *Proa* aparece con tapas verdes, para rendir algún culto a la esperanza. Si en el lejano Azul... Rafael Barrios persiste en publicar *Biblos*, ha de atribuirse al hábito de contemplar las estrellas en lugar de predicar, como es su obligación, el verbo positivista en la tierra de Catriel. *Martín Fierro* se las campea como su epónimo y no se aflige por greguería más o menos. *Diógenes* ha resuelto por lo menos el problema de la vivienda y ha sustituido el clásico farol por un candil eléctrico de tres metros de radio. *Los Pensadores* de la avenida Boedo, siempre retardatarios, opinan como el finado Nuñez de Arce que "el pensamiento en sus tormentas calla". *Estudios* goza de una protección superior; los intereses mundanos le son indiferentes. Los tañidos de *La campana de palo* suelen encontrarse con su eco. *Inicial* se cuida de su apostura aristocrática y no de vulgares minucias. Momentáneamente *El Pampero* sopla poco; se le ha roto el fuelle y anda en busca de los odres de Eolo. *Sagitario* se desvive por afilar sus flechas y ha tropezado con la piedra de amolar. *Nuestra América*, con paciente nostalgia, espera a su Colón. Los muchachos de *Estudiantina* todavía no conocen la distinción entre idealismo y realismo.

En nuestra casa no se mienta la sogá; la discreción más elemental nos aconseja no tratar temas escabrosos. Prevenimos a los incautos que nuestro título nada tiene que ver con la teoría económica de los valores. Nuestro mayor triunfo consiste en haber obligado a la Real Academia a incorporar el neologismo valoraciones al acervo del habla castiza, con una definición que excluye toda acepción sanchesca. Valoraciones viene de valentía: de aquella valentía que arremete contra los molinos de viento y confunde a cualquier patán con un endriago.

En cambio, frente a esta efervescencia espontánea de fuerzas múltiples y contradictorias, "cuan descansada vida la del que huye el mundanal ruido y sigue la escondida senda por donde

han ido, los muchos necios que en el mundo han sido". La cita flayleonesa viene a pelo. Nos referimos a colegas cuya vida transcurre, sin zozobras, a la sombra frondosa del presupuesto nacional. No ocultamos nuestra envidia. Es decir, entendámonos: envidiamos la non curanza, en manera alguna el resto.

He ahí, por ejemplo, la *Revista de la Universidad de Buenos Aires*. En su género sería el arquetipo si no existiese *El Monitor de las Escuelas*. Suscriptores naturalmente no tiene, ni los necesita; lectores tampoco. Se imprime para la exportación; en los arrabales de Chipalcingo la esperan con ansiedad: es el vehículo de la alta cultura argentina.

Aquí, para obtener un número es preciso acudir a las boticas; lo despachan como hipnótico. Por su acción excesivamente intensa, se expende ahora fraccionada en pequeñas dosis y por series de distinta graduación tóxica. En realidad, son todas igualmente nocivas; los lectores deben preferir el opio.

Y eso que la *Revista de la Universidad* está en buenas manos, manos que quisieran alzar y ennoblecerla. Pero se trata de un vicio orgánico; hay pandorgas que no se remontan. Nos tememos que el joven Director, defraudadas ¡ay! las ilusiones iniciales, se autointoxique en su heroica tarea. Nuestro amigo Ventura Pessolano ha dado con su desventura. Las revistas oficiales, de factura académica, no pueden substraerse a su destino. Achatan hasta lo relativamente tolerable cuando se extravía hasta sus páginas. No cabe en ellas nada que palpite con un aliento de vida: son simples sarcófagos, recogen el peso muerto.

También la Facultad pedagógica de la universidad de La Plata publica dos veces al año *Inhumanidades* en dos enormes mamotretos. Sin duda supone que bastan seis meses para digerir un tomo y empezar otro — si el lector sobrevive. Se equivoca; estos preciosos volúmenes no se agotarán en siglos. Son sarcófagos; en sus tapas brilla un fatídico noli me tangere. ¿Su contenido? Lo ignoramos; probablemente algo momificado. Nosotros no nos atrevemos a penetrar este misterio; nuestros amigos son igualmente pusilánimes: así es que carecemos de noticias.

Eso sí, los tomos son un adorno de los estantes; gordos, rollizos, exuberantes, se ostentan como una montaña de sabiduría, inspiran una respetuosa admiración, no consienten ninguna curiosidad indiscreta. Con el andar del tiempo, estos tomos serán para la Facultad un monumento aere perennius, es decir, más duro que el bronce. Hoy mismo no hay quien les clave el diente, ni siquiera nuestra irreverente desfachatez.

Estos dos sarcófagos acogen en su seno los despojos de la rutina universitaria. A juicio de nuestros rectores, los doctores

Arce y Nazar Anchorena, son la expresión genuina de la reforma universitaria. Ni uno ni otro, hagamosles esta justicia, pierden su tiempo en leerlas. Tampoco las lee, pero por motivos muy distintos, el rector de la vieja universidad de Córdoba; es analfabeto.

No nos detendremos en otras revistas oficiales; circunscriptas a alguna especialidad, se les ofrece un pretexto para ignorar los problemas de la cultura nacional. Esta excusa no alcanza al más insignie de los sarcófagos. En efecto, a pesar de las revistas universitarias, todavía hay una cumbre mayor. En su género es un Tupungato. Es *El Monitor de las Escuelas*, órgano del Consejo Nacional de Educación. Nadie, absolutamente nadie, lo conoce. Conceptuamos que haberlo descubierto es hazaña tan asombrosa como el descubrimiento del sarcófago milenario de un faraón. Toda la inepticia de la simulación pedagógica se oculta en estos cuadernos vergonzantes. Y esto en nuestra capital, en un medio plétórico de fuerzas nuevas, rebotante de impulsos e iniciativas.

Una sola atenuante tiene este bodrio; quienes lo compilan y lo aderezan no son tan estultos en sus casas como en sus oficinas. A sabiendas confeccionan el adefesio; transigen con el ambiente, defienden el puchero familiar: conflicto humano que no hemos de zaherir con un sarcasmo fácil. Pero venga cuanto antes, viniere de donde viniere, el vendaval que ha de arrastrar todas estas ficciones y mentiras.

En fin, allá ellos. Nuestra recapitulación mental ha sido confortante. Libres de toda coyunda, preferimos vivir con el coro fraterno la vida azarosa de la lucha, afrontar las contingencias precarias y reinos de académicos y filisteos. — L. R.

#### HECTOR ROCA

**H**A muerto en Nueva York a los 26 años. Culto e inteligente, disciplinó la voluntad y el espíritu en las alternativas de la acción. Fué uno de los valores más significativos de la juventud argentina y un gran amigo nuestro. — EL GRUPO RENOVACIÓN.



### INDICE DEL TOMO III

Septiembre 1925 — Marzo 1926

(NUMEROS 7, 8 y 9)

ASTRADA Carlos	
Sonambulismo vital .....	pág. 142
AZNAR Luis	
BIBLIOGRAFIA: <i>Calcomanías</i> por Oliverio Girondo.....	„ 73
BORGES Jorge Luis	
El tamaño de mi esperanza.....	„ 222
COSTA ALVAREZ Arturo	
El último diccionario de la Academia .....	„ 12
La mala suerte del Instituto de Filología.....	„ 108
BIBLIOGRAFIA: <i>Vidas ejemplares</i> por Antonio Herrero..	„ 78
CORPUS BARGA	
TEATRO SINTÉTICO: El ayuda de cámara.....	„ 268
DARNET Ana Julia	
La buena suerte del Instituto de Filología.....	„ 263
DUNSANY Lord	
TEATRO SINTÉTICO: La puerta reluciente.....	„ 47
FERNANDEZ GARCIA Alfredo	
BIBLIOGRAFIA: <i>Inquisiciones</i> por Jorge Luis Borges.....	„ 70
FERREYRA DIAZ Horacio	
BIBLIOGRAFIA: <i>Alcándara</i> por Francisco Luis Bernárdez	„ 85
FIGARI Pedro	
Lo útil y lo bueno.....	„ 64
FONROUGE José	
Próceres.....	„ 148
FRANCESCHI Alfredo	
Réplica a una nota crítica.....	„ 68

<b>GALLI Enrique V.</b>	
La escuela exegética y la escuela científica en derecho civil.....	pág. 99
<b>GUGLIELMINI Homero M.</b>	
El teatro del disconformismo.....	" 116
<b>GÜIRALDEZ Ricardo</b>	
Le pacific.....	" 54
<b>HENRIQUEZ UREÑA Pedro</b>	
Caminos de nuestra historia literaria.....	" 27
Hacia el nuevo teatro.....	" 210
BIBLIOGRAFIA: <i>Antología de la poesía argentina moderna</i> por Julio Noé.....	" 270
<i>La civilización manual y otros ensayos</i> , por B. Sanín Cano.....	" 274
<b>HURTADO Leopoldo</b>	
Celuloide.....	" 250
<b>KORN Alejandro</b>	
Nuevas bases.....	" 3
Bergson.....	" 197
BIBLIOGRAFIA: <i>Historia de la historiografía argentina</i> por Rómulo Carbia.....	" 81
<i>La logística</i> por Lidia Peradotto.....	" 177
<i>La vida emotiva</i> por Alberto Palcos.....	" 282
<i>La escena contemporánea</i> por Carlos Mariategui.....	" 286
<b>KORN Guillermo</b>	
¿Hacia un arte americano?.....	" 66
<b>LOPEZ MERINÓ Francisco</b>	
BIBLIOGRAFIA: <i>El libro de Angel Luis</i> por González Carbalho.....	" 85
<b>MARECHAL Leopoldo</b>	
BIBLIOGRAFIA: <i>A rienda suelta</i> por Least Reason.....	" 287
<b>MENDEZ Evar</b>	
BIBLIOGRAFIA: <i>Las tardes</i> por F. López Merino.....	" 180
<b>MORA GUARNIDO José</b>	
Federico Lanau, grabador y ceramista.....	" 127
BIBLIOGRAFIA: <i>Vida y obra de Angel Ganivet</i> por M. Fernández Almagro.....	" 80
COMENTARIOS: Vasconcelos y el Uruguay.....	

<b>ONETTI Carlos María</b>	
Du coté de chez Proust.....	pág. 33
Un poeta americano.....	" 234
BIBLIOGRAFIA: <i>Anterosofía</i> por M. Núñez Regueiro.....	" 183
<i>Miedo</i> ... por Roberto Ortelli.....	" 288
<b>PACHECO León</b>	
Las pipas de Alfonso Reyes.....	" 228
<b>PIRANDELLO Luigi</b>	
TEATRO SINTETICO: <i>La fiesta del Señor de la Nave</i> ...	" 157
<b>REDACCIÓN La</b>	
José Ingenieros.....	" 97
COMENTARIOS: <i>Maestros de la juventud</i> .....	" 89
Organicemos nuestra cultura.....	" 90
Nuestra crítica de arte.....	" 92
Situación parisiense y situación bonaerense.....	" 93
Apostillas al Salón.....	" 186
Organicemos nuestra cultura.....	" 189
Maestros de la juventud.....	" 191
Tiempos nuevos.....	" 289
Maestros de la juventud.....	" 289
La reconquista de América.....	" 291
Sarcófagos.....	" 292
Arte americano.....	" 295
<b>RENOVACIÓN El grupo</b>	
COMENTARIOS: <i>El centenario de Bolivia</i> .....	" 95
Edwin Elmore.....	" 195
Héctor Roca.....	" 304
<b>REYES Alfonso</b>	
Sobre un pintor mexicano.....	" 225
COMENTARIOS: <i>Desde París</i> .....	" 194
<b>ROMERO Francisco</b>	
BIBLIOGRAFIA: <i>La llama inmortal</i> por H. G. Wells.....	" 166
<b>ROSÉS LACOIGNE Manuel</b>	
Un cambio de orientación en las ciencias biológicas...	" 153
<b>SUAREZ CALIMANO Emilio</b>	
BIBLIOGRAFIA: <i>Luna de enfrente</i> por Jorge Luis Borges.....	" 277
<b>SCIOCCO Mario</b>	
BIBLIOGRAFIA: <i>Socialismo, Defensa Nacional y Paz</i> por Antonio de Tomasol.....	" 184

**TORRES BODET Jaime**

La deshumanización del arte..... pág. 245

\* \* \*

Traducción de «El credo epicúreo de Juan Hirsuto» de  
Schelling..... „ 251

## ILUSTRACIONES Y LÁMINAS

**CASTELLANOS Julio**Retrato — Paisaje — Caricatura de Oliverio Girono —  
Caricatura de Alfonso Reyes**FIGARI Pedro**

El gato — Candombe.

**LANAU Federico**

Cerámicas — Grabados.

**NIÑO MEXICANO**

Dibujo.

**PETTORUTI Emilio**

Retrato.

**SARAVI Luis M.**

Caricatura de F. López Merino.

**TRAVASCIO Adolfo**

Paisaje. — Reconstrucción escénica.

**APPIA Adolfo, STRÖM Y GLIBSE, STERN Ernst, GONTSCHAROWA**

Natalia, CRAIG Gordon, GOLOVINE, URBAN Joseph.

Decoraciones para teatro.

**BORGES Norah**

Jorge Luis Borges (dibujo)

Viñetas de Travascio, Castellanos, Rodríguez Lozano,  
Korn, Best y Fernández Ledesma.**Ferrocarril Provincial La Plata a Meridiano V****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 juéves. 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



# Compañía Argentina de Electricidad

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

*El mejor*

**ANTIBACTER**

*Desinfectante*

## INSTITUTO BIOLOGICO ARGENTINO

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

SUERO - REACCIÓN WASSERMANN  
para la Sífilis, el Equinococo y la Tuberculosis  
SUERO - REACCIÓN TÍFICA WÍDAL

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. ZREGAZZINI, Ingeniero Agrónomo.

— — — — —  
DIRECCIÓN Y ADMINISTRACIÓN:

AVENIDA DE MAYO 1288