

V E R B U M

S U M A R I O

Proemio

El Problema del Conocimiento desde los
Presocráticos hasta Aristóteles,
por *Rodolfo Mondolfo*

La Campaña de Anibal y la Historia
Militar Argentina en la obra del General
Garmendía, por *Clemente Ricci*

Remontando los Rios, por *Rafael Alberti*

Décima, por *Ricardo E. Molinari*

Tu Claror Pasó por la Tierra, por
Carlos Alberto Leumann

La Vierge à Midi, por *Paul Claudel*
Escolio y traducción de *Horacio A. Fasce*

Der Herr der Insel, por *Stefan George*
Traducción de *Luis di Iorio*
y *Guillermo Thiele*

Obra y Misión de Stefan George,
por *Guillermo Thiele*

La tumba de Minusio, por *Werner Bock*

Las Hermanas de Rivadavia, por
Vizconde de Lascano Tegui

Viñeta de la tapa de *Oscar F. Crivelli*

NOTAS Y COMENTARIOS DE:

*Hernán Zucchi, Augusto Raúl Cortázar,
Daniel Devoto, A. Pagés Larraya, C. A.
Fayard, Rómulo D. Carbia, Eduardo Prieto,
Angel Guido, H. Weyl, Plácido Horas.*

050
VR

LIBROS DE FILOSOFIA

<i>Ensayo preliminar sobre lo cómico</i> , por Marcos Victoria Psicología y estética de lo cómico	\$ 3.00
<i>Lecciones preliminares de filosofía</i> , por Manuel García Morente	5.00
<i>De la Causa, Principio y Uno</i> , por Giordano Bruno El mayor filósofo del Renacimiento en su obra más importante, vertida por primera vez al castellano.	2.50
<i>Espacio y tiempo en el arte actual</i> , por Leopoldo Hurtado Una clave para entender las formas artísticas de nuestro tiempo.	2.00
<i>Alejandro Korn</i> , por Francisco Romero, Angel Vassallo y Luis Aznar	2.50
<i>La filosofía de Husserl</i> , por Joaquín Xirau Primera exposición completa y detallada en nuestro idioma de la <i>Fenomenología</i> .	4.00
<i>Fermentario</i> , por Carlos Vaz Ferreira El libro que mejor condensa toda la filosofía del gran pensador americano.	3.00
<i>El alma y la danza. Eupalinos o el Arquitecto</i> , por Paul Valéry	3.00
<i>El pensamiento vivo de Voltaire</i> , por André Maurois	3.00
<i>El pensamiento vivo de Schopenhauer</i> , por Thomas Mann	3.00
<i>El pensamiento vivo de Nietzsche</i> , por Heinrich Mann	3.00
<i>El pensamiento vivo de Montaigne</i> , por André Gide	3.00
<i>El pensamiento vivo de Spinoza</i> , por Arnold Zweig	3.00
<i>El pensamiento vivo de Pascal</i> , por François Mauriac	3.00
<i>El pensamiento vivo de Kant</i> , por Julien Benda	3.00

EDITORIAL LOSADA, S. A.

ALSINA 1131

BUENOS AIRES

Algunas obras publicadas recientemente por la
LIBRERIA HACHETTE S. A.

Guillermo Ferrero: NUEVA HISTORIA ROMANA, rústica	\$ 7.50
Angel Justiniano Carranza. EL GENERAL LAVALLE ANTE LA JUSTICIA POSTUMA, rústica	„ 4.00
Adolphe Lods: LA RELIGION DE ISRAEL, rústica	„ 3.00
Albert Dufourcq. EL CRISTIANISMO ANTIGUO, rústica	„ 3.25
A. Renaudet; J. Calmette; R. Altamira, etc. HOMBRES DE ESTADO, rústica	„ 7.50
Tela	„ 10.00

En venta en todas las buenas librerías y en el

PALACIO DEL LIBRO

Librería Hachette S. A.

Maipú 49

Córdoba 2015

IVARAN LINES

STOCKARD STEAMSHIP Co.

17 Battery Place-New York City N.Y.

AGENTES GENERALES

Servicio Regular Mensual efectuado por buques a motores de primera clase para y de Baltimore, Norfolk, Fideladelfia, Nueva York y Río de Janeiro, Santos, Montevideo y Buenos Aires.

Para Fletes y Detalles:

Agencia Marítima

ROBINSON & Cía.

Sociedad de Resp. Limitada

25 de Mayo 489 - U. T. 32 - 1316

V E R B U M

VERBUM

REVISTA DEL CENTRO DE ESTUDIANTES DE
FILOSOFIA Y LETRAS DE BUENOS AIRES

Director:

CARLOS A. FAYARD

Secretario:

PLACIDO HORAS

Cuerpo de Redacción:

AURORA BERNARDEZ

DANIEL DEVOTO

ANTONIO PAGES

EDUARDO PRIETO

NOVIEMBRE DE 1941

Nº 1
(Nueva Epoca)

BUENOS AIRES

Queda hecho el depósito
que marca la ley.

P R O E M I O

LUEGO de un prolongado silencio, **VERBUM** vuelve al campo intelectual —nunca excesivamente colmado de labradores—, dispuesto a seguir abriendo su surco en momentos en que tan sólo las tierras de América parecen propicias a la semilla del espíritu. Sea cual sea el fruto que se recoja, ahí está nuestro esfuerzo y pedimos que por él se nos mida.

El natural deseo de no dilatar aún más su larga ausencia nos ha obligado a integrar este número de **VERBUM** en el breve lapso de dos meses, apremio temporal agravado por nuestra inexperiencia en tan delicada labor y por dificultades que, como las económicas —entre otras— la época prodiga tan generosamente a nuestra juventud.

Somos los primeros en reconocer las imperfecciones y las lagunas que este primer número de la Nueva época contiene. Y por ello nuestra tarea próxima se hallará tendida hacia su corrección y perfeccionamiento,

tarea que esperamos ver facilitada por la contribución y consejo de quienes, colocados intelectualmente más arriba, tienen la obligación moral — así lo creemos — de prestar su ayuda a toda iniciativa juvenil libre de intereses bastardos y deseosa de mayores posibilidades espirituales para una generación americana que parece destinada tan sólo a sufrir las angustias de Ugolino.

Aspiramos en lo futuro a expresar con preferencia la realidad cultural americana, sus inquietudes, sus necesidades, sus progresos, libres de sometimientos, ajenos a banderías espurias, sordos a los cantos de sirena. No queremos ser americanistas a ultranza, pero sí americanos — y por sobre todo, argentinos. No olvidamos nuestra ascendencia cultural europea y creemos que en su ámbito debemos desarrollarnos, pero también creemos en lo inútil, en lo parasitario de toda cultura puramente imitativa, no asimilada y no asimilable a la realidad en que vivimos, buena tan sólo para vestir a "snobs". Y las épocas no están para marquesitos mundanos, con sus frases de ingenio y su erudición de utilería. La América cultural aun está para construirse, siendo ya sonada la hora de abandonar la imitación servil y simiesca. No imitemos la cultura occidental, estudiémosla.

Con esta palabra modesta, pero austera, nos presentamos.

La Dirección



El Problema del Conocimiento desde los Presocráticos hasta Aristóteles

Una larga tradición que ha prevalecido durante todo el siglo XIX entre los historiadores de la filosofía y que persiste todavía en la mente de muchos, ha establecido entre el pensamiento antiguo y el moderno una antítesis radical, al definir al primero por los caracteres del objetivismo y naturalismo estático, que reducen el espíritu a receptividad pasiva; al segundo por los caracteres opuestos del subjetivismo y espiritualismo dinámico, que afirman el espíritu como principio de creación en continuo desarrollo histórico. Por esta tradición —contra la cual estamos hoy reaccionando, para conseguir una comprensión y evaluación más adecuada del pensamiento antiguo— se ha difundido también la idea de que los antiguos no podían llegar a reconocer la función e importancia del sujeto en el conocimiento, ni a proponerse por consiguiente el problema gnoseológico en su alcance esencial: lo que sería tarea propia y particular del pensamiento moderno.

Indudablemente, si comparamos la posición céntrica que tiene el problema del conocimiento en la filosofía moderna, con la más limitada que tuvo en la antigua,

tenemos que admitir que ésta no alcanzó una conciencia tan profunda del problema como la moderna, desde Descartes y Locke hasta Kant y sus continuadores. Pero no faltó a los antiguos ni la conciencia del problema, ni la intuición, por lo menos en germen, de soluciones que han tenido trascendencia fundamental en la gnoseología moderna: y puede resultar una indagación singularmente interesante (al mismo tiempo que un acto de justicia histórica) el examen del desarrollo que ese problema tuvo en la filosofía antigua. Me ha parecido de especial interés una reconstrucción del proceso de investigación gnoseológica que llevó a Platón, y más aún a Aristóteles, hasta el umbral de concepciones que modernamente tuvieron con Kant su desarrollo pleno y sistemático en la teoría del criticismo.

El problema del conocimiento, en efecto, surge muy temprano en la filosofía antigua. Sin embargo, no pudo presentarse explícitamente desde el comienzo de la filosofía: los problemas de la vida y del mundo aparecen más inmediata y directamente a la reflexión del hombre, que empieza por concebir a imagen de su vida individual y social la existencia del cosmos y las relaciones entre las cosas ¹.

Como la vida de cada uno tiene relaciones con otras vidas, con un orden y una ley que le confieren unidad y continuidad a través de la multitud de los hombres y las vicisitudes, así también en el mundo la reflexión inicial va buscando principios y leyes, que puedan explicar su existencia y su devenir. La experiencia sensible ofrece una infinita variedad de cosas y fenómenos en mutación continua; pero cada cosa se comprende sólo en relación con las otras, y el sinnúmero total puede concebirse sola-

¹ Véase mi ensayo: *Problema humano e problema cósmico*, etc., en *Problemi del pensiero antico*, Bologna 1936.

mente recogéndolo y unificándolo en la idea de un principio, de una causa y sustancia: unidad frente a la multiplicidad, permanencia frente al flujo, ser frente al devenir fenoménico.

Así, frente a los datos de la experiencia sensible se afirma, desde los primeros jónicos, una exigencia de la razón; el esfuerzo por darse cuenta del mundo ya contiene en sí una oposición entre la razón y los sentidos, aunque no expresa, que constituye la primera forma (todavía implícita) con que se presenta el problema del conocimiento.

Presentación implícita que va a convertirse muy pronto en explícita. Con Heráclito, y más aún con Parménides, hallamos expresada vigorosamente la supremacía de la razón y su oposición con los sentidos. En la razón está la fuente verdadera del conocimiento, afirma Heráclito: en la razón, que es universal, común a todos los hombres ² que pueden descubrirla cada uno en sí mismo, esforzándose en conseguir el conocimiento de sí mismos. Antes de Sócrates resuena en Heráclito la orden del oráculo de Apolo: "conócete a ti mismo" ³. En su interior cada uno halla su propia esencia: en lo que tiene dentro de sí no como particular, sino en tanto común a todos y universal, es decir, la razón; y ésta nos enseña la unidad de todas las cosas, fuente eterna y divina del flujo universal ⁴.

Parménides contraponen más explícitamente la razón a los sentidos, considerando a éstos sólo como fuente de error: "aleja tu pensamiento de este camino de investigación, y no te empuje hacia él la costumbre empírica

² Cfr. DIELS, *Fragmente der Vorsokratiker*, 5ª ed. (Kranz), 22 B (en la 4ª ed., 12 B), fragm. 1, 2, 114.

³ *Ibid.*, fragm. 101, 116.

⁴ *Ibid.*, fragm. 50.

de dejar el dominio a los ojos, que no tienen término, a los oídos, llenos de ruido, y a la lengua. Juzga con tu razón”⁵.

La razón enseña que solamente el ser puede pensarse, y que el no ser resulta inconcebible; y no admite conciliación entre el ser y el no ser, ni pasaje de uno a otro. De manera que la percepción sensible, que nos ofrece continuamente pasajes de este género, no puede ser sino engañosa, y tiene que ser rechazada. Criterio de la verdad es la conceptibilidad: lo que puede pensarse (“el ser”) existe, lo que no puede pensarse (“el no ser”) no existe⁶. Lo que pensamos, lo pensamos como realidad: “son la misma cosa, en efecto, pensar y existir lo pensado”⁷; “la misma cosa, en efecto, es pensar y pensar que existe (el objeto del pensamiento), pues sin el ser, en que está expresado, no podrías encontrar el pensar”⁸.

Lo que significa no sólo que pensar un objeto es igual que pensarlo existente, sino además que la conceptibilidad ha de ser prueba de existencia; porque si sólo lo real puede pensarse, entonces lo pensado resulta real.

No hay en las palabras de Parménides esa afirmación de la identidad del pensar con el ser, que quisieron ver en ellas Plotino, Clemente⁹, y los historiadores modernos, que pretendieron hacer de Parménides un precursor de Descartes con su “cogito ergo sum” y del idealismo con su aseveración de la identidad del sujeto con

⁵ *Fragm. d. Vorsokr.*, 5ª ed., 28 B (en la 4ª: 18 B), fragm. 7.

⁶ *Fragm.* 2 (4 en la anterior).

⁷ *Fragm.* 3 (en la ed. anterior, 5).

⁸ *Fragm.* 8, vers. 34 ss.

⁹ Cfr. *Enead.* V, 1, 8; *Strom* VI, 23; en *Fragm. d. Vorsokr.* 28 B, (antes 18 B), nº 3 (antes 5).

el objeto¹⁰. Pero existe en él la tentativa de convertir la conceptibilidad en prueba de la existencia de lo pensado, según resulta de la polémica antieleata que en la generación sucesiva desarrolla el solista Gorgias, mostrando que ni el pensar a un hombre que vuela o carros corriendo sobre el mar implica su existencia real, ni lo irreal es inimaginable, pues imaginamos la Quimera, Escila o cualquier monstruo inexistente¹¹.

Análoga deducción del conocimiento a la realidad aparece en los Pitagóricos expresada por Filolao en los fragmentos¹², donde afirma que todas las cosas conocidas por nosotros deben tener una esencia y un número, porque sin ellos no podrían resultar manifiestas, ni entendidas, ni conocidas por nosotros. Nuestro conocimiento entonces, constituye, por su existencia, también para los pitagóricos, la prueba de una existencia de lo conocido en la realidad objetiva. Pero en la doctrina de los pitagóricos no está afirmado el contraste entre la razón y los sentidos, que encontramos en la de los eleatas, y que los lleva hasta el repudio de toda la experiencia sensible. Esta nos presenta el devenir, es decir, un tránsito continuo del ser al no ser y viceversa, cosa que para los eleatas resulta contradictoria, absurda e inadmisible. "Nosotros (escribe Meliso, discípulo de Parménides) decimos que vemos y escuchamos y entendemos justamente. Pero nos parece que lo caliente se torna frío y lo frío caliente, lo duro blando y lo blando duro, y que lo viviente muere y nace de lo no viviente, y todas estas cosas se hacen diferentes, y lo que era y lo que es ahora no son iguales, pues el hierro, a pesar de su dureza, se con-

¹⁰ Véase acerca de estos historiadores: ZELLER-NESTLE, *Philos. d. Griech.* I, 694 s.; CALOGERO, *Studi sull'eleat.*, 9 ss; ALBERTELLI, *Gli Eleati*, fr. 3 y 8.

¹¹ Cfr. mi *Nota sull'eleatismo*, en *Probl. del pens. ant.*, 1936.

¹² *Frag. d. Vorsokr.* 44 B (antes 32 B), fr. 4, 6, 11.

sume por el contacto y así se pierde, y asimismo el oro y la piedra y cada otra cosa que parece estar fuerte... Nos parece que todas las cosas se hacen diferentes y se cambian de lo que cada vez se ha visto. Claro está entonces que no vemos justamente, ni justamente nos parecen existir estas muchas cosas”¹³.

Sin embargo, el simple repudio de la experiencia sensible en nombre de la razón, hecho por los eleatas, no podría resultar satisfactorio para los otros filósofos, pues la vida exige que no sea rechazada la percepción por la razón, sino entendida mediante ésta. Por eso Empédocles quiere superar la antítesis radical establecida por los eleatas, mediante una conciliación y colaboración entre sentidos y razón. Nuestro conocimiento —observa— encuentra obstáculos en la limitación de nuestros poderes sensitivos: “limitados son los poderes difundidos en las partes del cuerpo” humano¹⁴; pero el concurso de todos acrecienta el resultado. “Entonces considera con cada uno de tus poderes. No tengas más confianza en la vista que en el oído, ni en el oído resonante más que en el testimonio manifiesto del gusto; ni rehuses confianza a ninguno de los órganos por los cuales hay un camino de conocimiento”¹⁵. Además el entendimiento tiene que cooperar con los sentidos: “considera con tu intelecto; no te quedes inerte, con ojo atónito”¹⁶.

Sentidos y entendimiento, pueden, para Empédocles, aprehender la realidad objetiva, porque la composición de nuestro ser corresponde a la de las cosas¹⁷; así lo semejante aprehende lo semejante, y el pensa-

¹³ *Fr. d. Vorsokr.* 30 B (antes 20 B), fr. 8.

¹⁴ *Fr. de Vorsokr.* 31 B (antes 21 B) fr. 2.

¹⁵ *Ibid.*, fr. 3 (antes 4) vers. 9 ss.

¹⁶ *Ibid.*, fr. 17, verso 21.

¹⁷ *Ibid.*, fr. 107 y 109.

miento nace de la semejanza, la ignorancia de la diferencia¹⁸.

Contra esta teoría se levanta Anaxágoras: "la sensación nace de los contrarios: lo semejante no puede ser impresionado por lo semejante. . . Lo que está caliente o frío igual que nosotros, no nos calienta ni enfría por su contacto. . . Nosotros sentimos el frío por el calor, lo agradable por lo desagradable, lo dulce por lo amargo, cada cosa por la que nos falta"¹⁹.

Así, dos teorías opuestas se enfrentan y se critican recíprocamente. Pero ya sea que el conocimiento surja de la semejanza o de la contrariedad, siempre resulta dominado por una ley de relatividad. Las cosas no nos aparecen por sí mismas, sino por su relación con nuestra condición: de la semejanza o del contraste depende nuestra percepción de las calidades de las cosas y (agregan por otra parte los pitagóricos) la de su misma existencia, como resulta en el caso de la armonía de las esferas celestes, que escapa a nuestra percepción por falta de contraste con el silencio, que sólo puede hacer los sonidos perceptibles para nosotros²⁰.

Con esta intuición del carácter relativo de la percepción sensible concurre en un mismo resultado la desconfianza que por otros motivos algún filósofo presocrático expresaba acerca de la posibilidad de que el hombre alcance el conocimiento de la verdad.

"Nunca hubo y nunca habrá —decía Jenófanes— ningún hombre que tenga conocimiento seguro. . . Porque si por casualidad se encontrara que dice la verdad más perfecta, sin embargo, no tendría conciencia de ello.

¹⁸ THEOPHRAST., *de sensu*, 7 (en *Fr. d. Vorsokr.* 59 A - antes 46 A - n° 92).

¹⁹ THEOPHRAST., *de sensu*, 27-29 (en *Fr. d. Vorsokr.* 59 A - antes 46 A - n° 92).

²⁰ ARISTOT., *De coelo*, II, 9, 290.

Sobre cualquier asunto no hay sino opiniones”²¹. En Jenófanes ciertamente esta tendencia escéptica es atenuada por la admisión de alguna posibilidad de progreso: “los hombres —dice otro fragmento suyo— buscan, y con el tiempo hallan lo mejor”²². Y de manera parecida Alcmeon habla de la posibilidad de conjeturar, que ofrece la experiencia: “de las cosas invisibles y de las mortales los dioses tienen certidumbre; pero nosotros, los hombres, podemos sacar conjeturas de la experiencia”²³. Y Empédocles y Anaxágoras ven en las experiencias que se acumulan y en los conocimientos que se amontonan un medio de acrecentar nuestra mente y un subsidio contra la debilidad de nuestras facultades cognoscitivas: “Si recoges estas cosas en lo profundo de tu mente —dice Empédocles— y las contemplas, por ellas adquirirás muchas otras, pues por sí mismas se acrecientan para cada uno”²⁴. “En el conocimiento la mente se acrecienta”²⁵. “Por la debilidad de los sentidos —observa por otro lado Anaxágoras— no somos capaces de discernir la verdad. . . Pero podemos valernos de la experiencia, de la memoria, de la sabiduría, y del arte que nos son propios”²⁶.

Así, la filosofía anterior a los Sofistas presenta varias tendencias contradictorias acerca del conocimiento humano: desconfianza en los sentidos y confianza en la razón; confianza parcial en la cooperación de todas las facultades y en la posibilidad de un progreso; desconfianza radical y relativismo potencialmente escéptico. Entre ellos la sofística adopta, con Protágoras y Gorgias, decididamente la última.

²¹ *Fragm. d. Vorsokr.* 21 B (antes 11 B), fr. 54.

²² *Ibid.*, fr. 18.

²³ *Fragm. d. Vorsokr.* 22 B (antes 14 B), fr. 1.

²⁴ *Fr. d. Vorsokr.* 31 B (antes 21 B), fr. 110.

²⁵ *Ibid.*, fr. 106 y 108.

²⁶ *Fr. d. Vorsokr.* 59 B (antes 46 B), fr. 21 y 21 b.

Protágoras presenta la primera sistematización del relativismo: las cosas son para nosotros lo que nos parecen; pero aparecen diferentemente a cada uno en relación con su condición particular, de manera que el mismo viento parece y es caliente para mí, y frío para ti, o también para mí mismo en otro momento cuando me encuentro en una condición distinta. Lo que es dulce para uno, es amargo para otro; para cada uno cada cosa es lo que le parece, y no hay criterio común, objetivo: el hombre es la medida de todas las cosas, de cómo están las que existen y de cómo no están las que no existen²⁷. Así, observaba ya Sexto Empírico²⁸, Protágoras introduce la relatividad del conocimiento, considerando al hombre en su particularidad y variabilidad individual y momentánea. De esta manera no se puede establecer ninguna distinción entre lo verdadero y lo falso: todo resulta igualmente verdadero y falso; las afirmaciones opuestas tienen igual derecho²⁹. En la relatividad universal falta un criterio de verdad; el único criterio de preferencia es la utilidad para la vida³⁰. Es decir, el conocimiento debe convertirse de los términos usales (que tienen la pretensión de comprobar la realidad de las cosas) a los términos de previsión de experiencias venideras. Con pleno derecho, entonces, los pragmatistas modernos han reivindicado a Protágoras como uno de sus precursores.

Al relativismo de Protágoras, que considera la experiencia sensible como única fuente de nuestro conocimiento, Gorgias agrega su polémica en contra del eleatismo, que afirmaba la conceptibilidad como criterio de

²⁷ Cfr. PLATÓN, *Teeteto*, 151 s.; ARISTÓTELES, *Metafís.*, 1062.

²⁸ *Pyrrhon. hypotyp.*, I, 216.

²⁹ Cfr. ARISTÓT., *Metafís.*, IV, 5, 1009.

³⁰ Cfr. PLATÓN, *Teeteto*, 166 s.

realidad; y no solamente niega que exista un conocimiento común e igual entre los hombres, a consecuencia de su diversidad y variabilidad individual, sino también que sea posible cualquier comunicación de uno a otro, porque cada expresión verbal traduce en sonidos la experiencia de los otros sentidos, y quien la oye tendría que cumplir la traducción inversa, lo que no puede hacer sin tener ya el conocimiento que se quiere comunicarle ³¹.

Estas tendencias relativistas y escépticas influyen en las teorías del conocimiento desarrolladas por Demócrito y por los cirenaicos. Los cirenaicos llegan a la conclusión de que sólo son conocibles nuestras sensaciones y no las cosas; y lo que llamamos cosa, objeto (hombre, piedra, animal, etc.), no es sino una colección de sensaciones nuestras ³². Esta es, en la Edad Moderna, la conclusión de Berkeley, que tiene en los cirenaicos sus precursores.

Demócrito también acepta de su conciudadano Protágoras la idea de que la percepción varía con el variar del sujeto. No obstante su teoría de que pequeñas imágenes (εἰδωλα) se destacan de los objetos y se difunden en el medio hasta llegar a nuestros sentidos y estimularlos ³³, Demócrito concuerda con Protágoras en considerar que los fenómenos aparecen de manera diferente a los sujetos según la diversidad de las especies y los individuos. Y no hay que fiarse del criterio del número de los sujetos, porque si todos se encontraran enfermos o locos, y sólo dos o tres sanos y sensatos, parecería que éstos y no aquellos fueran enfermos o locos ³⁴. También el pensamiento varía en los hombres al variar de su cons-

³¹ *Fragm. d. Vorsokr.* 82 B (antes 76 B), n. 3 (de SEXTO EMP., *adv. mathem.*, VII, 83 ss.) .

³² Cf. PLATÓN, *Teéteto*, 156 ss.; SEXTO EMP., *adv. mathem.*, VII, 191-195.

³³ THEOPHRAST., *de sensu*, 50 ss. (en *Fragm. d. Vors.*, 68 A - antes 55 A - 155).

³⁴ ARISTÓT., *Metafís.*, IV, 5, 1009.

titución individual³⁵, por lo que Demócrito llega alguna vez a afirmar que no hay verdad, o por lo menos resulta ignota³⁶. Pero al afirmar el atomismo como teoría de la realidad natural, Demócrito se encuentra en una contradicción con la aseveración de la inexistencia o irreconocibilidad de la verdad: una verdad existe, la que tiene su órgano en la inteligencia, que nos enseña la realidad de los átomos y el vacío, en oposición al conocimiento oscuro u opinión convencional, que nos ofrecen las sensaciones de dulce y amargo, caliente y frío, colores, etc.³⁷. Hay para Demócrito calidades reales (formas y movimientos atómicos), y calidades aparentes (fenómenos sensibles) que derivan de las primeras, y tienen sólo una existencia relativa a los sujetos dotados de sensibilidad.

Resulta, pues, anticipada por Demócrito la distinción de calidades primeras y segundas, que encontramos modernamente en la gnoseología de Galileo, Descartes y Locke. Y como, en la Edad Moderna, a la distinción de Locke se opone la crítica de Berkeley, así en la antigua, frente al relativismo parcial de Demócrito, se afirma el relativismo total y radical de los cirenaicos.

Pero parcial o total, el relativismo expresaba una actitud de desconfianza de la más antigua gnoseología sensualista respecto al problema de la posibilidad de que el hombre alcance el conocimiento de la realidad. La duda aparece ya en las primeras fases del pensamiento filosófico; pero mientras para la orientación sensualista constituye una posición conclusiva, para la idealista representa sólo una posición preliminar, al afirmarse con

³⁵ THEOPHRAST., *de sensu*, 58 y 72.

³⁶ Cfr. ARISTÓT., *Metaf.*, 1009 (en *Fragm. d. Vors.*, 68 A - antes 55 A - n. 112); DEMOCRITO, *fragm.* 6, 7, 8, 10, 117.

³⁷ *Fragm.* 9 y 11.

Sócrates como exigencia metódica, que puede compararse a la moderna de Descartes³⁸.

Frente a toda ilusión de saber, Sócrates afirma que la ciencia verdadera consiste en saber de no saber, es decir, en tener conciencia de nuestra ignorancia³⁹. Y todo su método de refutación tiende a llevar a los otros a esa conciencia, que es una liberación de las ilusiones y los errores, y una verdadera purga del espíritu⁴⁰. Pero no para dejarlo vacío. Sócrates está convencido de que el espíritu contiene en sí mismo, en su potencia interior, en su razón, la capacidad congénita de alcanzar un conocimiento verdadero. Es preciso purificarlo de las opiniones falaces para poner en acción su virtud interior; y entonces se desarrolla la segunda fase del método socrático, la mayéutica, arte de partear, que ayuda a los intelectos a dar a luz los conceptos que tienen en sí⁴¹.

Entonces el método de Sócrates plantea el problema de la gnoseología de Platón: ¿Hay conceptos inherentes al pensamiento, innatos?

Este problema se presenta ante nuestro mismo esfuerzo por alcanzar cualquier conocimiento: ¿cómo es posible buscar o investigar? Buscamos lo que nos falta, y entonces buscar significa ignorar; pero ¿cómo puede buscarse lo que se ignora? Para buscar es preciso conocer de alguna manera lo que se busca; y entonces, al encontrarlo, alcanzamos un conocimiento que es un reconocimiento, una reminiscencia, que supone una contemplación anticipada del objeto⁴². Así Platón llega a su teoría de la reminiscencia y de la existencia de una vida

³⁸ Cfr. mi libro *Il dubbio metodico e la storia della filosofia*, Padova 1905.

³⁹ Cfr. PLATÓN, *Apología de Sócrates*, cap. 5 s.

⁴⁰ Cfr. PLATÓN, *Sofista*, 230.

⁴¹ Cfr. PLATÓN, *Teeteto*, 184 ss.

⁴² Cfr. MENÓN, 81 s.

anterior del alma, en la que ésta contempló las verdades eternas, las ideas. Entonces el problema del conocimiento plantea para Platón —como antes para Sócrates— la exigencia de la purificación espiritual de las ilusiones sensibles, que impiden la contemplación de las ideas. En su alegoría de la caverna ⁴³, Platón presenta las cosas sensibles como sombras de las ideas; y así delinea una antítesis entre dos mundos (cosas e ideas, sombra y luz), y una oposición entre el conocimiento sensible u opinión, y el conocimiento de las ideas o ciencia.

Sin embargo, en la misma oposición y separación entre el mundo inteligible y el sensible está implícita una relación de dependencia del segundo con respecto al primero, porque las sombras no pueden existir sin las realidades y la luz. Y además el mundo sensible no representa una serie de sombras incoherentes y desordenadas, sino todo un orden y sistema, cuyo conocimiento no puede constituirse sino mediante la percepción de toda la red de relaciones que vinculan recíprocamente sus términos y elementos. Ahora bien, observa Platón en su crítica de la gnoseología sensualista (*Teeteto*), esta percepción de relaciones no pertenece a los sentidos, sino a una capacidad sintética, del espíritu; y así llega a enunciar de antemano, en germen, un principio básico de la gnoseología kantiana.

En su *Teeteto* ⁴⁴, desarrollando la crítica de la gnoseología sensualista, Platón observa que cada sentido tiene sus sensaciones particulares; pero si la vista nos ofrece el color, y el oído el sonido, en cambio, cuando pensamos que color y sonido existen, y que son distintos, etc., —es decir, cuando ponemos las sensaciones en una relación recíproca cualquiera— ni la vista, ni el oído pue-

⁴³ Cfr. *República*, I. VII, 514 ss.

⁴⁴ *Teeteto*, 184 ss.

den ofrecernos los pensamientos acerca de lo que sus objetos tienen de común, sino el alma misma. Y el conocimiento no está en las impresiones sensibles, sino en la operación mental por la que la actividad subjetiva las pone en relación recíproca.

Esta observación demostraba la necesidad de superar el sensualismo de Protágoras, y más aun el de los cirenaicos. El objeto conocido ya no puede definirse — como ellos hacían — como una simple colección o agrupación (*ἄθροισμα*) de sensaciones⁴⁵, porque la agrupación implica todo un sistema de relaciones, y esto no se constituye por sí mismo, sino por el sujeto, que por su unidad espiritual puede establecer toda relación entre sus sensaciones, y así llegar al conocimiento del mundo objetivo. De acuerdo con la gnoseología idealista de Platón, en este ejercicio de su actividad sintética el espíritu emplea las ideas congénitas en sí mismo (existencia, distinción, etc.), de modo que encontramos en Platón un presentimiento germinal — pero no expresado explícitamente — de la teoría kantiana de las categorías y de su unidad en la unidad del sujeto.

Este presentimiento halla luego una expresión más clara y evidente en Aristóteles, quien recoge y desarrolla la enseñanza fecunda bosquejada por su maestro, encuadrándola en su tentativa de superación del idealismo platónico.

Aristóteles quiere superar la antítesis y separación establecida por Platón entre el mundo inteligible y el sensible, mediante una unificación, en la cual las ideas o formas están consideradas como inherentes a las cosas: así percibimos las formas de las cosas en nuestra expe-

⁴⁵ Cfr. *Teeteto*, 157 c.

riencia sensible, y de la experiencia las recibe y depura el intelecto ⁴⁶.

La sensación recibe las formas, no la materia de las cosas, como la cera recibe la forma, no la materia del sello ⁴⁷; y la impresión que se produce es, para Aristóteles, en contra de la opinión de relativistas y escépticos, impresión de caracteres reales, si los sentidos están sanos ⁴⁸. Pero a pesar de este realismo, Aristóteles no desconoce la función del sujeto, en el reconocimiento de las cosas, sino que recoge y vuelve a afirmar más explícitamente la enseñanza de Platón, en la que hemos encontrado un presentimiento germinal de un principio básico de la gnoseología kantiana.

Aristóteles le confiere una expresión más clara y vigorosa al observar que la multiplicidad de los sentidos exige la existencia de un sentido común, por medio del cual, además de sentir cada sensación, sentimos que la sentimos, y que nosotros mismos sentimos a cada una y a todas en su múltiple variedad; y así las distinguimos, y juzgamos sus diferencias y semejanzas, y establecemos entre ellas toda relación recíproca, por la que se constituye nuestro conocimiento de las cosas. Merecen ser referidos integralmente algunos pasajes de Aristóteles, que muestran en su doctrina indudables anticipaciones de las de Descartes y de Kant.

“Quien ve, siente que ve; quien oye, siente que oye; y quien anda, siente que anda; y en las otras acciones igualmente hay algo (en nosotros) que siente que nosotros las efectuamos; de manera que sentimos que sentimos y pensamos que pensamos. . . Ahora bien, sabe-

⁴⁶ Cfr. la comparación con una *tabula rasa*, en que solamente la experiencia sensible traza sus vestigios (*De anima*, III, 4, 429). Los aristotélicos de la edad media dirán: “nihil in intellectu, quod prius non fuerit in sensu”.

⁴⁷ *De anima*, II, 12, 424 a.

⁴⁸ *De anima*, II, 5, 417 s. *De insomn.*, 2, 459-460.

mos que nosotros existimos porque sentimos y pensamos, pues el existir es sentir y pensar”⁴⁹. Damos un pequeño paso más, que está ya implícito en estas afirmaciones, y tenemos también la proposición recíproca “el sentir y pensar es existir: *cogito ergo sum*”.

Bajo este respecto hay una distancia mínima de la afirmación de Aristóteles a la de Descartes, a pesar de no encontrarse la perfecta identidad, que algún historiador de nuestros días quiso ver entre ellas⁵⁰. Y en esta aproximación del Estagirita a la posición del iniciador de la filosofía moderna, queda afirmado el principio de la realidad subjetiva en su carácter esencial, es decir, como actividad de la conciencia que siente y piensa. Ahora bien, en esta actividad está reconocida por Aristóteles la unidad interior del sujeto, que constituye entonces la trama de cualquier relación recíproca entre las sensaciones, y así se revela como condición fundamental del mismo conocimiento objetivo. “Cuando sentimos que vemos y oímos —observa Aristóteles— es menester que sintamos que sentimos o mediante la vista o mediante otro sentido”⁵¹; pero en seguida advierte que no podemos sentirlo mediante la vista u otro sentido particular: “pues en cada sentido hay algo propio y algo común: propio es el ver por la vista, el oír por el oído, y así por cada sentido; pero hay también una potencia común, que acompaña a todos los sentidos, por la que el hombre siente también que ve y que oye; pues no es por la vista que ve que ve, y juzga y puede juzgar que son distintos lo dulce y lo blanco; ni por el gusto, ni por la vista, ni por ambos, sino por algo común a todos los sensorios”⁵².

⁴⁹ *Ethica nicom.*, 1170.

⁵⁰ A. CARLINI, *Studi aristotelici*, en *Logos* (Napoli), 1940.

⁵¹ *De anima*, III, 2, 425.

⁵² *De somniis*, II, 455.

Este algo común Aristóteles lo descubre en la unidad del sujeto que siente y juzga: la autoconciencia, el yo, se afirma así en su unidad y actividad sintética como principio y autor de un conocimiento, que es sensación e intelección al mismo tiempo. "Cuando comparamos lo blanco y lo dulce y cada uno de los sensibles con otro, ¿mediante qué sentimos que son distintos? Es menester que sea mediante el sentido, pues son objetos sensibles... Pero no se puede juzgar mediante sentidos separados que lo dulce es diferente de lo blanco; antes bien, tienen que aparecer ambos a un sentido único; porque de otra manera, aun cuando yo sintiera uno y tú otro, debería resultar que son distintos; pues lo dulce es distinto de lo blanco; pero quien lo dice es uno mismo; de manera que, al decirlo, es al mismo tiempo sentido y entendimiento"⁵³.

Así para Aristóteles en la misma percepción sensible el acto del conocimiento está constituido por un juicio: "conocer es juzgar", dirá más tarde Kant. Pero el juicio, al establecer una relación entre los datos de las sensaciones, está condicionado por la intervención de una actividad sintética: el yo; y el "yo siento" en este acto judicativo es también, necesariamente, "yo pienso". He ahí anticipada por Aristóteles la exigencia kantiana del *Yo pienso*, "apercepción trascendental originaria, a priori por excelencia, categoría de las categorías"⁵⁴. Anticipación germinal, que está todavía lejos de tener en Aristóteles la posición céntrica y el desarrollo doctrinal que encuentra en Kant; pero siempre anticipación y presentimiento, en que el pensamiento antiguo se demuestra permeable a la conciencia de problemas y teorías, que la

⁵³ *De anima*, III, 2, 246.

⁵⁴ *Crítica de la razón pura*, ed. de la Philosophische Bibliotek: 1ª ed., pp. 713 ss.; 2ª ed., pp. 150 ss.

filosofía moderna ha tenido la tarea de profundizar sistemáticamente, pero que injustamente se consideran, por la mayoría de los historiadores, ajenos de un modo absoluto al espíritu de los filósofos antiguos.

No debemos olvidar un aspecto singularmente interesante de esta anticipación. La actividad sintética del yo está definida como entendimiento al mismo tiempo que sentido: entendimiento en tanto juzga, reconoce semejanza y diferencia, identidad y distinción, unidad y disyunción, etc.; es decir, afirma relaciones que corresponden (como ya había observado Platón) a otros tantos conceptos inteligibles.

Ahora bien, los inteligibles pertenecen al intelecto: pero no están en acto en el intelecto pasivo, que se desarrolla, a través de la experiencia, a partir de la sensación⁵⁵, y se presenta como simple potencialidad de los inteligibles⁵⁶, sino en el intelecto activo, que los contiene en su naturaleza "como su manera de actuar, a semejanza de la luz, que convierte en colores actuales a los que estaban en potencia"⁵⁷.

Traduzcamos en lenguaje kantiano estas afirmaciones, y hallaremos que el entendimiento contiene en sí, como su manera de actuar, es decir *a priori*, y no a *posteriori*, las categorías, y por eso es actividad judicativa y concedora, en tanto aplica las categorías, que son constitutivas de su naturaleza.

Aristóteles no ha llegado, sin duda, a una conciencia y afirmación explícita de estos principios, pero se ha aproximado a su concepción mucho más de lo que comúnmente se cree. Y se ha aproximado a ellos siguiendo

⁵⁵ "Nihil in intellectu quod prius non fuerit in sensu" dirán (como hemos ya recordado) los aristotélicos de la Edad Media.

⁵⁶ *De anima*, III, 4, 429.

⁵⁷ *De anima*, III, 5, 430.

las huellas de Platón, que encontramos en su polémica contra el sensualismo de Protágoras y los cirenaicos, los cuales, al definir los objetos exteriores como colecciones de sensaciones, habían afirmado una teoría anticipadora de la moderna de Berkeley. Aristóteles desarrolla, pues, su teoría del conocimiento como juicio⁵⁸ persistiendo en la actitud con que Platón se había opuesto a la teoría de los cirenaicos, así como Kant llega por esa teoría a diferenciarse claramente de Berkeley, con quien algunos adversarios querían confundirle.

Mutatis mutandis, ciertos problemas y ciertas posiciones teóricas, que caracterizan momentos importantes de la filosofía moderna, no han sido completamente extraños a ciertos momentos de la filosofía antigua. Reconocer esta verdad de hecho significa necesariamente repudiar separaciones y antítesis artificiosas que se han querido establecer entre el espíritu antiguo y el moderno, como si no constituyeran momentos de un mismo y único desarrollo histórico, es decir, el desarrollo progresivo del espíritu humano. Que tiene, sin duda, que presentar en sus distintas edades diferencias de madurez y de orientación, pero no oposiciones absolutas de naturaleza, que quebranten la unidad y continuidad de su historia.

Rodolfo Mondolfo.

⁵⁸ No solamente sentido, sino también intelecto en la misma percepción sensible.

LA CAMPAÑA DE ANIBAL y la historia militar Argentina en la obra del General Garmendia

Para los espíritus profundos que surgieron después del Renacimiento, la escuela casi única y más perfecta para el arte del buen gobierno en la paz y en la guerra ha sido la historia clásica, en su fase romana especialmente. Estadistas y militares hallaron en ella el derecho y la diplomacia por un lado, la estrategia y la táctica por el otro, aunando así, en un concepto uniforme, la ciencia política en la idea y en la acción. Maquiavelo, Richelieu, Gladstone, Bismarck, Cavour, Crispi, Montecuccoli, Giorgi, Dal Verme, Napoleón, se han formado todos en la escuela de Roma. El general Garmendia nos hará ver cómo nuestros soldados han seguido un camino análogo. En su excelente estudio histórico-militar sobre las campañas de Aníbal ¹, aunque manteniéndose estrictamente ceñido a su tema, sus incursiones en el campo de la historia argentina son frecuentes. Creo hacer obra útil para la juventud estudiosa al facilitarle la oportunidad de conocer en síntesis el pensamiento del preclaro militar argentino.

¹ José Ignacio Garmendia: Estudios históricos y militares sobre las campañas de Aníbal (desde España a Cannas), Buenos Aires, Peuser, 1898.

Vicente Fidel López declárale en una oportunidad que ese acercamiento histórico "era lo que nuestro general don José María Paz deseaba que alguna vez realizaran los militares argentinos, como nos lo dice en sus preclaras "Memorias Póstumas". Y es así como las grandes acciones de guerra de la antigüedad traen, para el general Garmendia, reminiscencias de las grandes acciones de guerra argentinas. "Alejandro en el paso de Hydaspes —escribe con orgullo,— Aníbal en el Ródano, Napoleón en el Danubio y Mitre en el Paraná, serán siempre bellos ejemplos que han dejado una brillante lección en la historia de la guerra, y con verdadera satisfacción hacemos brillar aquí el nombre de un general argentino, porque es una gloria militar que encuadra bien en la historia".

Hay en la historia argentina detalles poco conocidos que le sirven para explicar circunstancias nebulosas de las acciones antiguas. Así lo antiguo aclara lo moderno, como en el buen método didáctico actual, que cuidándose del anacronismo, nos conduce de lo conocido a lo desconocido por medio de la sana inducción. Se refiere, por ejemplo, a la batalla del Tesino y explica las graves consecuencias que ella ha tenido sobre toda la campaña, con una firmísima teoría psicológica históricamente realizada por el general Urquiza. Muy atinadamente comienza por dejar sentado que "a pesar de la obscuridad de la historia que se extiende sobre este hecho de armas, ocultando los importantes detalles que dan verdadero colorido a la acción, creemos encontrar la causa de este contraste en las disposiciones superiores, en la excelencia de la táctica y en la de los caballos que son los que dan ardoroso impulso y entusiasmo a los escuadrones que se lanzan a la carga: porque el valor y la disciplina entre ambos combatientes era igual... Esta célebre derrota

fué una dura lección para el cónsul romano que como hombre de conocimientos militares en adelante muy bien la aprovechó: pues los consejos de la temeridad son inoportunos cuando no se presenta la situación desesperada. . . . El más grande error que cometió Escipión fué haber olvidado la importancia capital que tendría ese combate en el futuro: porque la moral de la primera victoria casi siempre es de magna influencia en los sucesos posteriores de una guerra de tanta trascendencia como la que daba comienzo en este entrevero de soberbios jinetes. . . . tanto, que ha podido muy bien decirse, después que aconteció este hecho de armas, que la caballería romana fué derrotada allí para todo el transcurso de la guerra de Italia". Y en seguida comenta: "algo de la filosofía de la guerra nos sirve para saber investigar estos diversos movimientos del corazón del soldado; a estas oportunas inspiraciones en los momentos críticos de la guerra, suele denominarse genio. Cuentan que el general Urquiza un momento antes de la batalla de Caseros, quiso saber dónde estaban formadas las tropas de la vanguardia de Rosas que habían sido derrotadas días antes, y una vez que supo su colocación en la línea enemiga, ordenó que el ataque diera comienzo por ese punto, agregando: "Esos soldados están desmoralizados y estoy seguro que van a ser acuchillados". La previsión del vencedor de Caseros fué cumplida, y demostró con ese rasgo de perspicacia que había nacido con alma de general".

Al describir las terribles condiciones en que el ejército de Aníbal realizó el pasaje de los Apeninos para preparar la maniobra envolvente sobre Arezzo y atraer al ejército romano al desfiladero del lago Trasimeno, "ya nos figuramos —dice— lo que serían esas desoladoras jornadas, por haber sido actores de otra análoga que,

aunque en menor escala y sin grandes sufrimientos ni pérdidas de consideración, se hizo durante cien kilómetros: nos referimos a las que ejecutó el ejército aliado en la campaña del Paraguay antes de pasar el río de Corrientes y desde este punto hasta el Rincón de Zeballos. Rápidas marchas fueron éstas, constantemente por entre el agua, pero sin más molestia que la diaria producida por el continuo andar sobre un terreno encharcado, aunque en la noche siempre se encontraban pequeños albardones donde poder acampar”.

Después del desastre sufrido a orillas del Tesino, Escipión se encierra en Placencia, pero la situación se le hace crítica. Los galos se rebelan o conspiran, y “el peor enemigo que puede tener el jefe de una plaza sitiada o bloqueada es el temor punzante de la traición. . . . Aconsejado por la prudencia resuelve entonces ejecutar la retirada en una lóbrega noche de invierno con tal sigilo que pueda engañar a Aníbal. . . .” Pero “cuando Aníbal tuvo noticia por su caballería ligera de lo que pasaba, envió como refuerzo a la de línea y siguió el movimiento con el resto del ejército con el ánimo de batir a Escipión antes de que pasara el Trebia; y hubiese conseguido un triunfo espléndido atacando a las huestes consulares por la retaguardia, si los nómadas en vez de marchar sobre el adversario, ávidos de botín, no se hubiesen detenido a merodear en el abandonado campamento romano, dando así tiempo a Escipión a que con la mayor parte de sus fuerzas pasase el Trebia. . . . Por más siglos que se interpongan entre los hechos de la guerra, escenas muy semejantes los aproximan. Dos mil años después del suceso que acabamos de narrar, los paraguayos del 3 de noviembre malograron una hábil sorpresa llevada a cabo con vigor y energía, por haber perdido un tiempo precioso en saquear la vivandería de Tuyutí.” Véase

como el soldado tiene imaginación. Figúrase a los dos ejércitos, al romano y al cartaginés, puestos en frente uno del otro al iniciarse la batalla sobre el río Trebia, y nos los describe, sobre el relato de Livio y de Polibio, como que “se investigan a la distancia, las descubiertas escaramucean, se tienden lazos, se amenazan con estentóreos ultrajes, con una arrogancia decidora, como lo hacían los paraguayos y los correntinos en las avanzadas de Tuyutí”. Asimismo cuando Aníbal, ya en el sur de Italia y en vísperas de Cannas ocupa por sorpresa una posición estratégica desafiando al general romano Minucio, “ese golpe de audacia —nota el general Garmendia— inflamó el alma de Minucio; ante aquella burla sangrienta se desata iracundo su carácter violento. No era para menos, soportar la insolencia de que a las barbas del poderoso ejército romano, un grupo de irregulares enemigos se enseñorease de una posición, cuya permanencia haría insostenible la del ejército consular; constituía una afrenta que reclamaba pronto castigo, ni más ni menos que aquella batería paraguaya que el 14 de julio se estableció sobre la extrema izquierda del ejército aliado flanqueándolo a corta distancia; y que por no haberse tomado ese mismo día, como lo aconsejó el general Mitre, costó raudales de sangre a los brasileños, orientales y argentinos”.

La personalidad de San Martín es, naturalmente, la predominante en los paralelos históricos del general Garmendia. En el capítulo XV de su obra estudia el pasaje de los Alpes. Y es allí precisamente donde prodiga sus enjundiosas observaciones. “Napoleón y San Martín —escribe— han de ser siempre admirados como eximios maestros que han dejado eternos métodos de enseñanza, ejemplos difíciles de imitar por aquellos a quienes Dios no ha puesto en su corazón, el germen de las grandes obras. Como han inmortalizado las altas cum-

bres de las históricas montañas con sus audaces operaciones, que los asemejan en el sistema de guerra que emplearon, y los asimilan en la concepción del plan, justo es que les consagremos algunas líneas a ellos que, después del gran capitán africano, tomaron en la fuente de su inspiración sus grandes proyectos, aunque sin alcanzar su audacia ni la magnitud de los peligros que tuvo que arrostrar ni los obstáculos casi insuperables que venció indomable en su *Ilíada* de dieciséis años”.

Y aquí viene la miserable patraña del “plagio”. San Martín, como Alejandro, Aníbal, Napoleón y, en nuestros tiempos, Moltke, ha sido blanco del estúpido infundio. Oigamos a Garmendia: “el general Piérron atribuye el proyecto de la campaña de 1796 (se refiere a Napoleón) al mariscal Maillebois y presenta a Bonaparte como un plagiarlo de las campañas de 1745 y 1746 redactadas por aquel general; y aunque esta imputación ha sido victoriosamente refutada, probando que Napoleón no tuvo conocimiento de la obra de Maillebois y estableciendo la marcada diferencia entre las operaciones de este género y las de Bonaparte en la primera campaña de Italia, no podemos menos que calificar de aventurado error el afirmar que necesitaba el *Capitán del Siglo* robar ideas ajenas, pues tenía las propias, surgidas de sus profundos estudios militares y de su experiencia en las anteriores operaciones. Lo mismo se ha dicho de Aníbal, atribuyendo a su padre Amílcar el plan de su inmortal operación; de San Martín: que el pasaje de los Andes fué inspiración del general Guido, quien, a no dudarlo, fué su brillante colaborador y dió forma literaria a la idea del gran capitán argentino ².”

² Se recordará el libro escrito por un militar argentino allá por el año 1910. Tuvo mucha resonancia en su época. Atribuíase en él, en términos ultrajantes para el Gran Capitán, la idea del pasaje de los Andes a Guido, y su plan a

Viene, por último, el gran tema de la campaña de Italia y la de los Andes. Aquí el general Garmendia se explaya. "En este grande acontecimiento —afirma— San Martín se iguala a Napoleón, le supera, tal vez, dada la falta de elementos con que va a combatir; y ha de admirarse la seguridad con que estos ilustres guerreros han previsto los acontecimientos, y la calma imperturbable con que han procedido en todos sus actos, preparando pacientemente y con una actividad admirable, los ejércitos con que han de inmortalizar una época".

Termina luego con una página soberbia que vale la pena reproducir en parte: "El gran capitán argentino, tan admirablemente retratado por su ilustre biógrafo, fué, a no dudarlo, nuestro primer general aureolado con la gloria más grande de nuestra magna revolución, siendo la del general Mitre inmortal por haber transmitido con tanto talento y verdad histórica a la posteridad sus hazañas. Desde el primer momento, germinó en la mente del general San Martín, con perseverante empeño, el único plan aceptable y decoroso de terminar la guerra de la independencia: llevar la tea de la revolución libertadora a Chile y dominar la costa del Pacífico hasta el Perú, donde, dándole la mano a Bolívar completaría la magna obra. . . Como se ve, no había otro medio de hacer la guerra en esa zona, y como el único camino glorioso era el de la célebre cordillera, el gran capitán ar-

Las Heras. Por lo demás, ha sido dicho de Alejandro que su expedición había sido planeada por Filipo, su padre, y dirigida por Parmenión, su mejor general. Con respecto a Moltke en la campaña de 1870, dice Piërron, citado por Garmendia, que había tomado de Wilisen la idea de efectuar el despliegue estratégico de los ejércitos alemanes en el Palatinado, tomando al revés el Rhin y los Vosgos; de Clausewitz la idea de penetrar en Francia con tres ejércitos colaterales, marchando a distancia tal que pudieran sostenerse mutuamente, y no como en las campañas de 1814 y 1815, cuya teoría se le atribuye a Jomini; por último, a Muffing la disposición en escuadra para reforzar el apoyo mutuo de dos ejércitos colaterales.

gentino lo tomó con paso firme, y el más completo éxito coronó la obra. Y tan ciertamente era un propósito que dominaba la mente del general San Martín desde mucho tiempo atrás, que su ilustre biógrafo dice a este respecto: "Es un hecho establecido con hechos irrecusables, que desde 1814 San Martín había comprendido que los Andes y el Pacífico, eran el camino de la guerra argentina y de la revolución americana". Es claro, no había otra ruta estratégica, no existía otra línea de operaciones de algún eximio general. Tanto el general Mitre como el doctor López, que han investigado este punto con patriótico empeño y con un talento indiscutible, están contestes en restaurar en su verdadero lugar histórico esta inscripción rota. Mas suponiendo que el plan hubiera sido ajeno, sabemos que los egregios generales se forman estudiando a los egregios generales, y que el verdadero honor de la jornada está en superar las grandes dificultades y llevar a cabo con entereza, sabiduría y seguridad la empresa, no en redactar la combinación estratégica en el bufete... esa obra estaba prevista por él, porque de antemano eligió su teatro de la guerra: el centro de Chile; su campo de operaciones, los Andes y los valles de Putaendo, San Felipe de Aconcagua; su terreno de combate, Chacabuco; y ejecutó todo lo que en ese momento debía hacer un general".

Tomando como guía a Mitre presenta el plan del general San Martín "como para demostrar que en este único caso, lo decimos sin exagerar, se constituye en el brillante émulo de Napoleón".

Consigna a continuación el plan: "San Martín, como Napoleón, como Anibal, no da un paso sin tener la seguridad de saber dónde pone el pie: sus conocimientos militares, sus estudios geográficos, su penetración militar y su arrojo, evitaron siempre que diera un golpe en falso

al poner en planta el plan acordado... Napoleón en los Alpes y San Martín en los Andes se encuadran en un brillante escenario, donde pueden ser medidos con el mismo cartabón. Limitada a este punto, la comparación es justa, pues demasiado sabemos que el Capitán del siglo no tuvo más rivales que a Alejandro, Aníbal y César".

Para apreciar debidamente la excelente obra del general Garmendia requiérese un estudio de fondo que la analice en sus elementos constitutivos. Es lo que me propongo hacer en otro u otros trabajos que, espero, habrán de interesar. Aquí terminaré planteando una duda. El general Garmendia estudia la estrategia de Aníbal. La obra maestra de esta estrategia ha sido el plan de la batalla de Cannas. En esta batalla se estilizó un nuevo esquema del ataque oblicuo ideado por Epaminondas y practicado por éste en Leuctras (371 a. C.). Es bien sabido, pues él mismo lo dejó escrito, refiriéndose expresamente a Leuctras, que también San Martín aplicó este ataque en Chacabuco; pero con una innovación análoga a la de Aníbal en Cannas. ¿Cómo olvidó consignar este último detalle el general Garmendia?

En mi próximo trabajo estudiaré esta incógnita con la esperanza de poder ofrecer una solución satisfactoria.

Clemente Ricci.

REMONTANDO LOS RÍOS

1

*Para ti, niña Aitana,
remontando los ríos,
este ramo de agua.*

*De agua dulce, ramito,
que no de agua salada.*

*De agua de azúcar, ramo,
ramito, que no amarga.*

Remontando los ríos . . .

2

*Cierro los ojos . . .
Pasan
los ríos por mi cara.*

Los ojos . . .
 Son los ríos . . .
Son los ojos . . .
 ¿Quién canta,
quién se ríe, quién grita,
quién llora? . . .
 Se desatan
los ríos . . .
 De mis ojos
vuela, alegre, una barca.

(Adiós, ramo, ramito!
Para ti, toda el agua.)

Remontando los ríos . . .

Rafael Alberti.

D E C I M A

*He is made one with Nature: there is heard
His voice in all her music...*

SHELLEY.

*Devuelve tu voz al frío
oh Acteón, claro cazador;
vuelve tu perfil de río
a la espesura, al pavor.
Hurtado al aire, al desvelo,
vuelve la noche a tu pelo;
a los días, a la sombra,
a tu piel triste, mordida.
Sí, ajeno, quién la nombra,
dichoso de ella, sin vida.*

(1941).

Ricardo E. Molinari.

TU CLAROR PASO POR la tierra

*Tu claror pasó por la Tierra,
pienso en tu Reino, en los felices
que vencieron a Belcebú,
y en los niños que bendijiste,
al dar por lección de blancura
sus almas aún sin Esfinge.
Yo no conozco la esperanza
de sentarme en el gran convite
con los gloriosos de tu Fe.
Hay una zona inaccesible,
mi ser es turbio, tu Morada
es de ángeles y de alélies.
En la Verdad de tu Palabra
tengo mi vida y mis raíces.
Sin embargo, Señor, después
de caminar por tus jardines,
sólo me queda una dulzura
vaga, una indiferencia triste.
¿Por qué, Señor, si creo en Ti?
Y mi plegaria, ¿quién la impide?*

*Te recé de niño, y ahora
siento que nunca, ni al morirme,
sabré implorarte. Entre tu Luz
y mi sombra carnal un límite
se tiende y un ángel me mira,
armado de espada inflexible.
Si me despojaras de sombra
y anularas la hostil Esfinge,
mi turbio espíritu podría
alzarse a tu claror sublime.
Pero la Esfinge en mí perdura.
Por eso, Jesús, más me oprimen
el claror de tu Buena Nueva
y tus parábolas insignes,
y mi fe sin amparo llevo
con esta indiferencia triste.*

Carlos Alberto Leumann.

P A U L C L A U D E L

“La Vierge à midi”

ESCOLIO. Paul Claudel, poeta cristiano en la acepción más pura del vocablo, se nos entrega por entero en este poema magnífico.

“La virgen a mediodía” es una oración de gracias, que como lo ha hecho notar el exquisito traductor del poeta, el señor Angel J. Battistessa, aúna el ritmo del fervor con el del anhelo, condicionándolos mutuamente.

De ahí los cortes bruscos de ciertos versos, buscados intencionalmente o la clara fluencia de otros que parecieran no querer acabar.

Coincide con la misma idea emocional, ese desarrollo paulatino del tema, que como en una sinfonía, va enriqueciéndose con resonancias insospechadas hasta cesar de pronto, cayendo en un impresionante abismo de silencio. Es que todo se ha dicho: “simplemente porque eres María, porque existes”. ¿Qué más podría agregar el corazón?

En lo que a la presente traducción se refiere he procurado mantener la disposición y la marcha del verso, así como las rimas internas, y siguiendo a Claudel no he desdeñado la palabra

sencilla, prefiriéndola siempre a la ampulosa, porque he querido ser, antes que falsamente literario, sinceramente literal.

Sólo pretendo dar con esta versión "una interpretación más" del misterio poético, como tan sabiamente ha sido dicho por otro poeta de Francia, Paul Valéry.

Con todo, mi trabajo no ha terminado ni puede terminar; el traductor debe tratar de identificarse, por el amor y el ejercicio con la letra que continuamente lo trasciende, en una como transubstanciación emotiva e idiomática a la vez.

Confío en que para ello la humildad del esfuerzo sea, como siempre, guía y sostén.

LA VIERGE A MIDI

*Il est midi. Je vois l'église ouverte. Il faut entrer.
Mère de Jésus-Christ, je ne viens pas prier.*

*Je n'ai rien à offrir et rien à demander.
Je viens seulement, Mère, pour vous regarder.*

*Vous regarder, pleurer de bonheur, savoir cela
Que je suis votre fils et que vous êtes là.*

*Rien que pour un moment pendant, que tout s'arrête
Midi!
Être avec vous, Marie, e ce lieu où vous êtes.*

*Ne rien dire, regarder votre visage,
Laisser son coeur chanter dans son propre langage,*

*Ne rien dire, mais seulement chanter parce qu'on a le
coeur trop plein,
Comme le merle qui suit son idée en ces espèces de
couplets soudains.*

*Parce que vous êtes belle, parce que vous êtes imma-
culée,*

La femme dans la Grâce enfin restituée

LA VIRGEN A MEDIODÍA

LA TRADUCCION

*Es mediodía. Veo la iglesia abierta. Es preciso entrar.
Madre de Jesucristo, yo no vengo a rezar.*

*Nada tengo que ofrecer, nada que demandarte.
Vengo solamente, Madre, para mirarte.*

*Para mirarte, llorar de dicha y saber no más
Que yo soy tu hijo y que en lo alto estás.*

*Sólo por un momento, mientras que todo se detiene y
calla,
¡Mediodía!
Contigo estar, María, en este sitio donde te hallas.*

*No decir nada, tu rostro contemplar,
En su propio lenguaje, dejar al corazón cantar,*

*No decir nada, sino solamente cantar porque se tiene
colmado el corazón en demasía,
Como el mirlo, que sigue su idea en esos repentinos
arranques de armonía.*

Porque eres bella, porque eres inmaculada,

La mujer en la Gracia definitivamente reintegrada,

*La créature dans son honneur premier et dans son épanouissement final,
Telle qu'elle est sortie de Dieu au matin de sa splendeur originale.*

*Intacte ineffablement parce que vous êtes la Mère de Jésus-Christ,
Qui est la vérité entre vos bras, et la seule espérance et le seul fruit.*

*Parce que vous êtes la femme, l'Eden de l'ancienne tendresse oubliée,
Dont le regard trouve le coeur tout-à-coup et fait jaillir les larmes accumulées,*

*Parce que vous m'avez sauvé, parce que vous avez sauvé la France,
Parce qu'elle aussi, comme moi, pour vous fut cette chose à laquelle on pense,*

*Parce qu'à l'heure où tout craquait, c'est alors que vous êtes intervenue,
Parce que vous avez sauvé la France une fois de plus,*

Parce qu'il est midi, parce que nous sommes en ce jour d'aujourd'hui,

Parce que vous êtes là pour toujours, simplement parce que vous êtes Marie, simplement parce que vous existez,

Mère de Jésus-Christ, soyez remerciée!

(De Poèmes de Guerre).

*La criatura en su honor primigenio y en su florecimiento
final,
Tal como ella ha surgido de Dios en la mañana de su
esplendor original.*

*Inefablemente intacta, porque eres la Madre de Jesucristo
impoluto,
Que es la verdad entre tus brazos y la sola esperanza
y el solo fruto.*

*Porque eres la mujer, el Edén de la antigua ternura
olvidada,
Cuyo mirar de pronto encuentra al corazón y hace brotar
las lágrimas acumuladas,*

*Porque tú me has salvado, porque a Francia también
salvaste,
Porque ella, como yo, fué para ti esa cosa en la cual
pensaste,*

*Porque en la hora en que todo cedía, fué cuando tú
interveniste,
Porque has salvado a Francia una vez más, como ya lo
hiciste,*

Porque es mediodía, porque estamos en este día,

*Porque estás allá para siempre, simplemente porque eres
María, porque existes, porque eres tú,*

Recibe las gracias, Madre de Jesús.

7-IX-1941.

Horacio A. Fasce.

DER HERR DER INSEL

*Die fischer überliefern dass im süden
Auf einer insel reich an zimt und öl
Und edlen steinen die im sande glitzern
Ein vogel war der wenn am boden fussend
Mit seinem schnabel hoher stämme krone
Zerpflücken konnte. wenn er seine flügel
Gefärbt wie mit dem saft der Tyrer-schnecke
Zu schwerem niedrem flug erhoben: habe
Er einer dunklen wolke gleichgesehn.
Des tages sei er im gehölz verschwunden.
Des abends aber an den strand gekommen.
Im kühlen windeshauch von salz und tang
Die süsse stimme hebend dass delfine
Die freunde des gesanges näher schwammen
Im meer voll goldner federn goldner funken.
So habe er seit urbeginn gelebt.
Gescheiterte nur hätten ihn erblickt.
Denn als zum erstenmal die weissen segel
Der menschen sich mit günstigem geleit
Dem eiland zugedreht sei er zum hügel
Die ganze teure stätte zu beschaun gestiegen.
Verbreitet habe er die grossen schwingen
Verscheidend in gedämpften schmerzeslauten.*

Stefan George.

(Se reproduce la ortografia del original.)

EL SEÑOR DE LA ISLA

*Los pescadores cuentan que en el sud,
en isla rica en óleo y en canela
y en piedras raras que en la arena brillan,
vivía un ave que, posada en tierra,
podía con su pico deshojar
la copa de altos troncos. Cuando alzaba
las alas, tintas como con la savia
del caracol de Tiro, para un vuelo
pesado y bajo, era oscura nube.
De día en la floresta se perdía.
De noche, a la playa retornaba.
Daba su dulce voz al fresco viento,
que sabe a sal y algas; y delfines,
del canto amigos, acudían desde
el mar de plumas de oro y chispas de oro.
Había así vivido desde antiguo,
por náufragos tan sólo divisada.
Y cuando blancas velas de los hombres
pusieron rumbo por primera vez,
con viento favorable, hacia el islote,
ascendió el pájaro hasta la colina
por contemplar de nuevo el vasto sitio amado.
Y abrió las grandes alas, extinguiéndose
entre apagados gritos de dolor.*

(Traducción de Luis di Iorio y Guillermo Thiele).

O B R A Y M I S I O N D E

Stefan George

Las obras completas del poeta lírico alemán Stefan George, nacido en 1868 y muerto en 1935, abarcan dieciocho tomos. Nueve de ellos están llenos de los versos más particulares, de extraña melodía y a veces mágica fuerza, versos nada fáciles que ya no reflejan acaecimientos reales, pues elevan al lector embelesado a una nueva realidad más densa y simbólica, de la que no saldrá sino transformado en el alma. Dos tomos comprenden los escritos autobiográficos, y siete volúmenes están dedicados a versiones poéticas de lenguas extrañas. Al enumerar a algunos de los autores que la exigente selección de Stefan George consideró dignos de ser objeto de su labor de traductor y poeta, ya se circunscribe el ámbito espiritual donde está arraigado el mismo George: Henri de Régnier, Jean Moréas, Albert Saint Paul, Charles Baudelaire —cuyas "Fleurs du Mal" tradujo George, y a cuya conocida composición "L'albatros" corresponde la fábula georgeana de "El Señor de la Isla" que comparte símbolo y concepto con la de Baudelaire—; Paul Verlaine y, sobre todo, Stéphane Mallarmé, de incalculable influjo sobre el arte y la conducta de George;

Dante Gabriele Rossetti; Algernon Charles Swinburne; Ernest Dowson; Gabriele d'Annunzio; Emile Verhaeren; Jens Peter Jacobsen; Warlov Rolicz-Lieder; Albert Verwey. A los nombres de estos poetas, de filiación literaria bien determinada, sensibles antinaturalistas, autores que, contraponiéndose a su época cada día más mecanizada, más encaminada hacia una vida en masa, querían servir aún al "arte por el arte" y que veían todavía en la belleza creada un sublime ideal, digno de dedicarle la vida en severa e integral obediencia: a estos nombres asóciense, y no por casualidad, dos más, divinos y venerables, a los que mucho les debe Stefan George: es "de las brumosas islas el sombrío soberano de los espíritus", Shakespeare (por cierto que no es el dinámico e irrefrenable trágico de los dramas, sino el poeta elegíaco de los "Sonetos") y es, además, "el gran Florentino", cuya "Divina Commedia" fué vertida al alemán, en trozos selectos, por Stefan George. Si a todo esto se añade que, sin duda, George se inspiró en el ideal de forma de la diáfana, corporal y mundana belleza de la antigüedad clásica griega —opuesta evidentemente a todo amaneramiento estetizante y a toda burda repetición de la cruda realidad—, se podrá decir sin exageración que en este poeta recobraron vida, en necesaria y única armonía, todas las fuerzas espirituales que constituían el típico ideal de formación europeo. El guarecer tal herencia europea contra la nivelación inminente, el crear a la vivencia poética general de lo bello un instrumento inaudito en un idioma alemán profundizado y educado, tal fué la voluntad de Stefan George.

Esta espiritualidad europea de nacionalidad alemana, concentrada en Stefan George, elevada a categoría de indiscutible deber, realizada en su obra y vivida por él con sacrificios, nos explicaría sólo en parte el porqué

se formó pronto en torno al poeta un grupo de discípulos que veían en las palabras del maestro la más sagrada obligación, a la que subordinaban su vida entera; y el porqué en su derredor surgió la más propia, la más importante "escuela" que, desde mucho atrás, conociera la vida espiritual europea, inconcebible sin el influjo de George y sus discípulos.

De hecho, alrededor de las "Blätter für die Kunst", revista editada por Stefan George a partir del año 1892, establecióse pronto como una comuna, no muy extensa pero sumamente eficaz, dispuesta a "combatir lo chato y viejo como también lo grosero y bajo de la literatura coetánea", y a ir en busca de "lo bello y nuevo". Es con estas palabras que se formuló el programa del nuevo periódico, entre cuyos colaboradores y compañeros de lucha, se ve a Hugo von Hofmannsthal, a Max Dauthendey, a Friedrich Wolters, a Ernst Bertram y Ludwig Klages, para no mencionar sino a unos pocos que también entre nosotros gozan del crédito merecido de ser, en nuestros días, expresión de las más altas del espíritu europeo. Precisamente porque la fascinadora personalidad de George logró reunir en torno suyo a hombres de tal alcance que —imanes ellos mismos para los espíritus afines— extendieron la magia del maestro con original intensidad, ya en 1919 —año en que dejaron de aparecer las "Blätter für die Kunst"— se había establecido una secreta liga de los hombres de ese espíritu, de la cual surgieron obras que llevaban impreso el sello de George, en forma indiscutible e imperecedera.

En este "Georgekreis" —círculo georgeano— en un sentido amplio de la palabra, círculo que el maestro soñaba con ver elevado a formar un día un nuevo "Reich" —¡ay, cuántos malentendidos, cuántos abusos ha habido referente a este término esotérico de los discípulos de

George!—, en esta comunidad espiritual, conjurada para venerar la belleza y el espíritu, para honrar al individuo y a la personalidad y para fecundizar la vida europea desde lo más profundo del idioma y espíritu germanos, todos los integrantes —por valerme de unos versos de George— “habían circundado una vez la llama sagrada y le permanecieron adictos para siempre”.

La marmórea hermosura de los versos de George, no es suficiente para motivar tan hondo efecto. Muchos de ellos, por cierto, son insuperables. Hay versos antes jamás cantados en el templo de la poesía alemana. Todos ellos, de extraña aspereza a veces, de apasionado frescor, de madura sencillez y un consciente dominio de sí mismo, han contribuído a educar el oído y el lenguaje de los mejores. Y sin embargo hay entre los peritos quienes atribuirían perpetuidad a sólo muy pocas creaciones de Stefan George; mas no podrán negar la inmensa influencia purificadora, parecida a la de un profeta, que este vate ha ejercido sobre la vida espiritual alemana.

Ahora bien; si no lo hacen las distintas composiciones líricas, quizá sea su actitud estético-espiritual en sí lo que constituye la sempiterna grandeza de Stefan George.

Aun esto paréceme discutible, pues no se podrá elevar a ideal de muchos el “culto a la belleza”, ni conceder menor honra a otros campos de la actividad humana. Siempre para muy pocos significará el arte el elemento vital e ineludible.

De éstos fué Stefan George. Para él había una sola misión: ser vate y poeta. En uno de los clarividentes fragmentos de Novalis se lee: “Sacerdote y poeta fueron idénticos en un comienzo, y sólo los tiempos posteriores los han separado. Mas el auténtico poeta siempre ha permanecido siendo sacerdote, como el auténtico

sacerdote, poeta. Y el porvenir, ¿acaso no restablecerá el antiguo estado de cosas?" ("Blütenstaub", frag. 71.) Fué en el sentido de esta definición del poeta ideal, que George realizó su tarea, en medio de una época mecanizada, dada a múltiples compromisos, ajena al arte. Y en tal época de un vil oportunismo osó vivir su difícil deber "según la ley por la que había llegado al mundo" (Goethe), vivir la solitaria vida del visionario "cuya palabra a muy pocos es común". He aquí el porqué de su hondo influjo y el porqué permanecerá siendo él un ideal para generaciones venideras, en esta su unidad viva de existencia e ideal, en este cumplimiento de su inigualable misión de artista y su imperturbable obediencia al propio "daimonion". Aun cuando —¿quién sabe?— el porvenir, cuyo más sangriento capítulo se escribe actualmente allende el mar, hubiere previsto, para los ideales humanos, contenidos bien distintos de los de Stefan George, permanecerá siempre admirable la integral armonía que a su vida y obra dió este lírico alemán.

Guillermo Thiele.

LA TUMBA DE MINUSIO

In memoriam de Stefan George.

Cuando llegué a Locarno, ya muy entrada la noche, una tempestad bramaba sobre el Tesino. Al amanecer del día siguiente el cielo seguía cubierto. Niebla y nubes se desvanecieron paulatinamente. De pronto surgió el convento de la *Madonna del Sasso*. De la niebla gris se desprendieron, claros, los suburbios montañosos de Locarno: Orselina, Monti, Brione. Repentinamente se disipó, también, la bruma del lago. Entre resplandores rojizos callaban, en torno, las montañas. Por encima de los techos de Locarno la mirada se iba hacia Muralto y Minusio. El pie obedecía con secreta vacilación.

Bordeando el Lago Mayor corre una angosta senda. Sobre las olas de color de acero una vela solitaria se desliza en dirección al Monte Tamaro. En los parques, cuyos portones están orientados hacia el agua, los árboles del norte se han unido a los del sud: fresnos y alisos, tilos y hayas fraternizan con el laurel, la palmera y el cedro; intrusamente el bambú se multiplica junto a los arbustos vernáculos. De vez en cuando los ojos descubren el fuego gualdo de los limones o el de tonalidad más oscura de las naranjas. Aromas, camelias y glicinas

difunden su fragancia en el viento matinal que sopla fresco, desde los picos nevados de los altos Alpes. Dos jóvenes que estaban jugando en el agua han llegado a la orilla y toman el sol en el césped:

*Ihr wart am pinienhage ohne staunen
Ins gras gelagert, junge schwinger, beide
Mit gliedern zierlich regen kräftig braunen
Mit offener augen unbefangner weide.*

(Holgáis en el pinar, indiferentes,
tendidos en la grama, esbeltos jóvenes
de miembros finos, prontos, atezados,
y ojos de inasequibles horizontes.)¹

El sendero se torna más rústico. Aparecen viñedos entre huertas cercadas con setos vivos. En su fundo trabaja afanosamente un robusto anciano, a quien, un instante, observo en silencio:

*Er schüttelt dann ob er dem wetter trutze
Den jungen baum und misst der wolken schieben
Er gibt dem lieblich einen pfahl zum schutze
Und lächelt ihm dem erste früchte trieben.
Er schöpft und giesst mit einem kürbisnapfe
Er beugt sich oft die quecken auszuharken
Und üppig blühen unter seinem stapfe
Und reifend schwellen um ihn die gemarken.*

(Agita el arbolillo, cual lo haría
un vendaval. Las nubes examina;
da el sostén de una estaca al preferido
y sonríe al que pinta al primer fruto.
Trae agua en media calabaza y riega:

¹ Stefan George, Der Siebente Ring: "Tänzer".

se agacha para descuajar malezas;
y en torno y bajo sus pesados pasos
hínchase madurando las campiñas.)¹

¿Por qué entro en conversación con él, que se halla sumido en su trabajo, y le pregunto por esto y por aquello? Cuando alabo su propiedad, sonrío satisfecho, toma una tijera y corta, en la sombra de su casa, ramas de aromas y de camelias. Con amabilidad sin palabras alcanza al forastero, por encima de la verja, su florido presente. Pregunto ahora dónde queda el cementerio de Minusio. Obtengo la indicación precisa, y ya despidiéndome le declaro que quiero visitar la tumba de Stefan George. “No lo conocí”, responde el buen hombre con voz cálida; y continúa, no sin orgullo: “¡pero le construí su última casa!” Me entero de que a él, maestro carpintero, oriundo de la Suiza alemana, le había sido encomendado por los amigos del poeta ejecutar la doble envoltura del féretro de cinc y plomo. Alaba los últimos cuidados generosos de los amigos, sin saber que con ello se había sellado una fidelidad activa que el maestro, en vida, había probado mil veces.

Pocos minutos después me acoge el pequeño cementerio de Minusio. Pasando entre hileras de tumbas de los autóctonos, asciendo la cuesta y me hallo al pie del muro, súbitamente conmovido ante una imponente lápida que no lleva otra inscripción que el nombre de Stefan George, con los sencillos trazos que le eran propios, grabado para la eternidad en las tables de la poesía alemana. Como único adorno, seis laureles, en círculo, verdean sobre el severo granito. ¿Quién no sentiría al *Siebenten Ring* (El Séptimo Anillo) que, desde la región de los espíritus, lo ciñe todo? ¿No es la corona de

¹ Stefan George, *Der Teppich des Lebens*: “Der Freund der Fluren”.

montañas su imagen terrena? Arcos de torres impresionantes, ellas rodean este recinto y cierran el círculo de la gran vida acabada aquí. Allá, en el San Gotardo, próximo al cielo, el verde Rhin nace y baja al país de los robles alemanes; pasa corriendo frente a aquella casa en que el maestro vino al mundo. Y allá, en el sud, en itálico suelo, se esfuman las cumbres, tras las cuales llama *das wunder der lagunen* (la maravilla de las lagunas) y *das allumworbene, trümmergrosse Rom* (la Roma cortejada por todos y grande en sus ruinas) ¹.

¿Es casual que descanses aquí, en medio de viñedos, Stefan George, hijo de vinicultor, pío cantor de la tierra fecunda? ¿Es casual que tú, que en el recodo de una época cumpliste la misión poética con nueva santidad y dignidad, yazgas afín con la solemne claridad de este dilatado paisaje? Aquí, donde el norte y el sud se reconcilian, donde la tersa superficie del lago se junta a la caída abrupta de las montañas; aquí, en estas tierras del centro, calló la boca que exhortó, conjurándolo, al hombre descreído:

*Fehlt ihm der mitte gesetz,
Treibt er zerstiebend ins all.*

(Si le falta la ley del centro,
rueda y se disipa en el universo.) ²

Tu obra, “als Bollwerk des Geistes in der Welt der Dinge” (baluarte del espíritu en el mundo de las cosas) ³, quedará; quedará firme cual las piedras de tu sepulcro, sobre el cual se deslizan ahora como por sí so-

¹ Stefan George, *Der Teppich des Lebens*.

² Stefan George, *Der Stern des Bundes*.

³ Friedrich Gundolf, *Stefan George*.

las las flores de mi mano. ¡Mago del Centro, que duermes: hasta aquí tu misión apenas ha sido reconocida por tu pueblo! Muchos de tus versos inmortales pasan por mi mente en esta hora, pero, siempre, este es el que se destaca:

Das neue heil kommt nur aus neuer liebe. °

Werner Bock.

(Versión castellana de Luis di Iorio).

° La nueva salvación sólo vendrá de un nuevo amor. (Stefan George, *Der Siebente Ring*: "Leo XIII").

LAS HERMANAS DE RIVADAVIA

Viven todavía, en Chile. Pero, como han ido a detenerse en una finca a trasmano, en el valle de Putaendo, y el tiempo y sus legisladores —los del Congreso— no les acordaron pensión alguna, las hemos olvidado.

El ejército libertador, después de Achupallas, donde aparece por primera vez el nombre de Mariano Necocha, atravesó el largo zanjón del valle cortado entre dos paredes de piedra. No se sabe cómo uno llega al fondo de la quebrada con el río, pues la cordillera, en círculo, impide ver por dónde entró el camino como un hilo por el ojo de la aguja, y el río es, chocando contra millones de cantos rodados —que parecen estrellas apagadas— la sola voz o la voz que se escapa hacia ese mundo endurecido que tiene, a los cuatro mil metros, como una enfermedad de la piel: líquenes grises, y más abajo, espinillos, y zarzas espinosas, y más abajo, espinas y cactus —toda una vegetación que hiere y es huraña,— y por fin, pajas secas y ocres que envidian, como parientes pobres, los prados verdes y muelles que amamanta el río.

El aire es seco, y la atmósfera transparente.

Anchas de espaldas, como los montañeses, las casas están desparramadas en el valle. Una, aquí. La otra, allá, a media legua. Se ven, pero no se oyen, y las gentes que las habitan están arropadas —hechas ovillo,— en los huecos de las puertas, en cuclillas, dando espalda al viento que no sopla, pero al que han nacido temiendo. El viento es una cosa sólida en la montaña, y los ojos de los cabreros “miran pasar el viento”.

El escenario es inmenso y los personajes, muy breves. Hay burros de color gris como las piedras, que pastan. Y hay cabras que trepan, y se ve la ropa oscura de las vacas moverse lenta. Los grandes vacunos también viven aislados, como las casas.

En una mula o en un caballito de sobrepaso, que hace más gestos inútiles de lo que su marcha es de provecho, pasan los hombres, solitarios. Son siempre viajeros que llevan un lío sobre la cruz del animal y una carga sentimental encima que los echa a viajar, para reflexionar sobre su dolencia más a gusto. ¿Es un conspirador o es un ingeniero, el que va haciendo cálculos? En las alforjas de la bestia lleva requesón y arrope, una cantimplora con aguardiente y un poco de sebo entre unas hilas, por si le ocurre tropiezo en el camino. Usa también yesca y pedernal y tabaquera de tripa seca, y a veces, coca en los bolsillos de la chaqueta.

Yo comprendo cómo han podido retirarse, en una casona con tapias de tierra batida, con boquetes que tienen la misma edad que las paredes, y por donde entran y salen los lagartos tornasoles, las viejecitas que andan con migas de pan en la mano para sus huéspedes con alas. Emocionado de tanto silencio en el que sólo garabatean la página amarillenta de la montaña miles

de golondrinas, como torpes mensajeras que no aciertan a dejar su mensaje, pregunto a una de las ancianas:

—¿Conocen ustedes los versos de Bécquer a las Golondrinas?...

Las señoras se miran, haciendo memoria, apoyadas hombro contra hombro, y como ellas no dicen nada sino de común acuerdo, tan ligadas están que no tienen secreto —lo que les parecería una aberración o un delito—, entablan el siguiente diálogo:

—¿Llamábase Bécquer el amigo aquel de Bernardino que le dieron el acta célebre de ciudadanía por haberse metido en el río, con un breque, y traer en él al irlandés Brown, de vuelta del combate de Quilmes?...

—Sí, era inglés.

—¿Ese señor hacía versos, Petronila?...

—No, Eudoxia. El disidente a que te refieres, no se llamaba Bécquer, sino Billinghamurst... Fué el primer hombre a quien le dieron patente de argentino.

—Tú querrás decir, la carta de ciudadanía...

—Lo mismo que tú dices, Eudoxia.

La casona abierta al inmenso cielo que la cubre, y que está tendido sobre sólidas montañas, tiene la coquetería de un muro de piedra que la circunda y la de un largo portón que no impide el paso a nadie, sino que, más bien, conduce dentro de la casa, que es refugio de caminantes cuando la tormenta blanca barre la nieve de los desfiladeros. El zaguán da a un patio claro con alero de teja y columnas enanas. El suelo es de un mosaico *sui-géneris*, realizado con cantos rodados, grises, blancos y negros, y lleva, en un dibujo rectangular, dos iniciales B. G. y una fecha 1714, pues fué morada de don Baltasar Gracián, auditor en Santiago.

Y ya sabemos demasiado del paisaje y poco de las personas que están cerca mío: Doña Eudoxia con sus

cabellos canos, dentro de una red de cordoné, y doña Petronila, que usa toca negra sobre el cabello, como si estuviera de visita en su propia casa. El resto del figurín es idéntico para las dos: corpiño de sarga apretado, anchas alforjas sobre el pecho y faldas extensas de merino. Doña Eudoxia luce un prendedor de oro imitando un moño, con una amatista descolorida dentro del nudo; y doña Petronila pende al cuello una cadena de gusanillo de oro que atraviesa la cintura y sale después con un relicario de cristal en que se ve un mechón de cabellos.

Nos hallamos en el corredor que da la vuelta al patio, y sobre nuestras cabezas cuelga un trozo de carne de cerdo. Es carne sin aliños, ni salada ni adobada, a la que el frío de las noches y el aire seco del día dan el aspecto de jamón serrano. Y doña Eudoxia informa:

—Así puede pasar más de cuarenta días sin que le pase nada, siempre fresca.

Y la gente se conserva como el pedazo de carne, en medio de esa naturaleza en que los siglos cuentan como días, poblando de centenarios los valles andinos. Son gentes cargadas de recuerdos, pero no son verbosas. Hay además orden y compostura en las cosas y debe pasar lo mismo en la despensa de sus memorias. Temen desarreglarlas si las tocan demasiado y la parsimonia exterior esconde su gran fortuna íntima. Hay que emplear el tirabuzón socrático para extraer sus recuerdos, y manejar el utensilio de la partera de Atenas con suma habilidad, si se quiere saber algo de su pasado.

La dos viejecitas que tengo a mi lado son curiosas. He ido a verlas para que me digan algo de lo que ya está medio muerto, con una lápida de olvido encima, y son ellas las que me acometen a preguntas y yo quien debe soportar la encuesta. Se invierten los papeles, pues

les preocupa identificar, en las nuevas formas políticas argentinas, la artificiosa división de federales y unitarios que para ellas continúa en Sarmiento unitario y en Urquiza, de vivo punzó, federal; y su manía se extiende a colorear con celeste y rojo cuanto se les pone por delante y dicen con pasmosa tranquilidad que las piedras de alumbre, de un cerro vecino, son unitarias y el río Putaendo, federal.

Emigraron a Chile escapando a la tiranía. Lleváronse todo cuanto poseían. Seis cargas de plata maciza y varios centenares de onzas. Compraron la finca de San Tiburcio; hicieron sembrar trigo, lo molieron y venden su harina. En Chile hallaron seguridad y aumentaron su fortuna. Don Antonio Villareal, su mayordomo y molinero, las visita a diario. Ellas llevan cuentas minuciosas y claras, como es nítido todo en la atmósfera montañesa que respiran.

Y como decía, insisto muchas veces por saber algo de sus infancias y del recuerdo que guardan a su hermano, metiéndolas siempre con mucha dificultad en el tema. Porque las dos avanzan juntas o las dos vuelven hacia el pasado al mismo paso, y las dos abren el mismo cofre, una de cada lado, y las dos se apoyan y realizan los mismos movimientos mutuos y sincronizados, sea trayendo una licorera para obsequiarme, sea describiendo la casaca de un cuñado de Dorrego que llevaba en cada bolsillo una carta póstuma del fusilado; y cada una me muestra una media de hilo blanco y seda plegada en cuatro que ha pertenecido a su hermano, y a las que la humedad del baúl ha dado las mismas manchas de moho, para no disgustar a las señoras. Yo creí primero que se trataba de toallas o de fundas, pero resultaron medias de ceremonia de don Bernardino. Las dos me hicieron notar, cuando constataron mi asombro, el mi-

lagro de las manchas de moho que las hermanaba. Aunque a mí me sorprendía el tamaño de las medias y calculaba cómo serían de potentes las pantorrillas de don Bernardino.

Después fueron las hermanas por el cofre en que se había colado la humedad y desplegaron una carta.

—Esto es un misterio, dijo Eudoxia.

—Jamás aclarado, añadió Petronila.

—Es una carta de mujer que deja entrever la existencia de un amor que no conocimos a Bernardino. Léala.

Y leí la carta en voz alta:

“He oído decir con frecuencia, señor, que una tercera persona echa a perder todo el encanto. Pero hoy censuro esa máxima, porque necesito de un tercer invitado. Si usted quiere venir esta noche a casa, tendrá no sólo el placer de jugar al tric-trac, pero el de ver a la encantadora Calixta, que debe pasar el día con nosotros. Yo estoy segura, desde ya, que usted ha de venir, no siendo hombre capaz de privarse del espectáculo de un objeto tan amable”.

—No hemos podido descifrar nunca quién fuera esta Calixta.

—Es un nombre supuesto... allí hay una clave.

—Y ahora, me dice doña Eudoxia, voy a mostrarle un objeto que pertenecía a Bernardino. Es de oro...

—Pero, Eudoxia, ¿te has olvidado de aquello...?

—No. Casualmente iba a someterlo al señor... Voy a mostrarle algo, pero antes, tendrá que adivinar lo que es...

—¿Será un lápiz?...

—No. No haga conjeturas. Se lo voy a decir en una charada que hemos compuesto. Mi primera y mi segunda, la distancia que hay entre la extremidad del

dedo pulgar y el dedo índice. Mi segunda y mi tercera, ciudad de la Banda Oriental.

Como no poseo perspicacia natural, fué doña Petronila quien, con una plácida sonrisa, me descifró el enigma que su hermana me planteara:

—Primera y segunda: jeme. Segunda y tercera: Melo. Es decir: ge-me-lo.

—Pero serían dos.

—Uno se perdió, o nos lo tomaron. . . Eran los que prefería Bernardino.

Y yo daba vueltas en mi mano al botón de presión, compuesto de dos cabezas y de un cuerpo cilíndrico. Sobre una de las cabezas, la insignia masónica: el martillo y la escuadra de los constructores.

—¿Masón?, le dije.

—Sí. Bernardino, desde muy joven, entró en la logia que más tarde supimos fundara Félix de Azara. Fué el doctor Danel quien le entregó a Bernardino el libro que sobre los pájaros escribió Azara en francés y que Bernardino tradujo cuando vivía en Cádiz, en una casa frente al puerto.

—¿Usted conoció al doctor Danel? . . .

—No, señora.

—Fué el médico que despedazó el cuerpo de Lavalle, y lo redujo en una petaca para llevarlo a Bolivia a enterrar. Antes de morir, Danel vino a vernos, estando en una misión en Chile, y nos contó la tremenda muerte de Bompland.

—Figúrese que lo mataron después de muerto, al pobre sabio francés.

—¿Es otra charada? . . .

—¡Qué esperanza! . . . ¿No sabe lo que le ocurrió a este sabio que fué tan buen amigo de Bernardino? . . . Murió, como Vd. sabe, en San Borja, y lo embalsama-

ron; pero como no estaba aún terminado el doble cajón. lo velaban sobre una mesa; y en un instante en que el cadáver estaba solo, entró a la pieza un ebrio y le dió las buenas noches a Bompland, y como el cadáver embalsamado no le contestara, sacó un puñal y lo cosió a cuchilladas. . .

—Lo volvió a matar. . .

Doña Petronila es muy sana, pero Doña Eudoxia habla constantemente de su estómago desarreglado. Después de comer, echa buche de avestruz en polvo en el agua y se bebe el brebaje con una mueca de horror. Se persigna sobre la boca, y nunca deja de hacerlo cuando bosteza. Petronila da el *benedicite* y Eudoxia las gracias al Señor, acabado el servicio; y levantándose de la mesa con una taza en la mano donde humea la tisana de torongil, se la bebe en el corredor de la casa, esperando ver pasar una mosca: lo único que no se ve jamás en San Toribio, pues se moriría de vergüenza viéndose tan negra y mal entrazada, en ese aire tan puro.

Las dos señoras tienen en alta estima a don Bernardo de Irigoyen, que ha estado en Chile reclamando el estrecho de Magallanes, y lo comparan con frecuencia a su hermano, aunque no vea yo razón para ello, fuera de una asociación de nombres entre Bernardo y Bernardino, como se acuerdan también del coronel Bernardo Castañón, que fué edecán de don Bernardino. Me han preguntado también, y como si quisieran que les conservara el tono misterioso de su pregunta en mi respuesta, si la memoria del coronel Chilavert había sufrido con su fusilamiento a raíz de Caseros.

—Era díscolo de carácter... pero, qué buen amigo...

Y así he dejado extraviadas en Chile a las herederas de nuestro gran mandatario, prometiendo mandarles —como lo hice— alfajores y alfeñiques de Cór-

doba, una manta pampa de San Nicolás, unas galletas para mate, y uno con virolas de plata que compré en la calle del Buen Orden.

Mi padre estuvo en Chile en los años 1876 al 80. Cuando volvió a Concepción del Uruguay, redactó la visita a las hermanas de Rivadavia. Y quiso publicarla.

Le parecía una proeza haberlas tratado. Pero en "El Censor", que aparecía los sábados, protestaron siempre del pequeño formato del periódico y lo extenso de la relación que escribiera mi padre, prometiendo aumentar un día el tamaño de sus páginas, y darle cabida. Entretanto llegara este momento feliz para su única producción literaria, mi padre se distraía leyéndonos las carrillas que había borroneado y que sólo interesaban a mi madre. El tiempo traspapeló las cuartillas y la polilla terminó con ellas. Hoy he querido reconstruir para una revista grande, ayudado por la memoria —que es algo que le debo a mi padre—, la entrevista famosa, procurando apoyar en la imaginación lo que no pudo sostener el recuerdo.

Vizconde de Lascano Tegui.

F I L O S O F I A

NOTAS DE INFORMACION FILOSOFICA

Crece el interés por la filosofía en nuestra América de un modo sorprendente. Hasta se puede esto documentar por informes de índole estadística. En sus dos últimos números (invierno 1940-41 y verano 1941), la gran revista bibliográfica especialista *Philosophic Abstracts*, que aparece en New York bajo la dirección de Dogobert D. Runes y con la contribución de colaboradores de muchos países, registra unos doscientos artículos filosóficos publicados recientemente en revistas y diarios de Iberoamérica.

En la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de México se ha fundado un Centro de Estudios Filosóficos que ha comenzado una activa labor. Entre sus iniciativas figura un Boletín Bibliográfico, que ya está prestando notable utilidad como vehículo de información e intercambio, y que se caracteriza por el cuidado y seriedad de las notas que trae. Preside el Centro el Decano de la Facultad, Dr. Eduardo García Maynez, y la Secretaría está a cargo del Prof. Adolfo Menéndez Samará. Intervienen en el Centro numerosos profesores y estudiosos de filosofía.

También en el Perú, donde los afanes filosóficos tienen una noble tradición, un sólido presente y, en cuanto pueden hacerse predicciones de este género, un seguro porvenir, funciona desde no ha mucho la Sociedad Peruana de Filosofía, que acaba de iniciar la Biblioteca Peruana de Filosofía, con el libro *Sentido del Movimiento Fenomenológico*, del Prof. Francisco Miró Quesada. El autor, hombre joven y que ya ha dado cuenta cabal de sí con valiosos trabajos, se perfila como una de las mentes más vigorosas del pensamiento hispanoamericano.

El Prof. Alberto Wagner de Reyna, de la Universidad Católica del Perú, bien conocido entre nosotros por su excelente libro *La Ontología Fundamental de Heidegger*, ha pasado a desempeñar un alto cargo en la representación diplomática de su país en Río de Janeiro.

El Dr. Guillermo Francovich, autor de notables escritos filosóficos, ha abandonado el puesto que ocupaba en la Embajada de Bolivia en Río de Janeiro para restituirse a su patria: radicado en La Paz, su alto cargo actual (subsecretario de Relaciones Exteriores y Culto) no le impide continuar sus trabajos de filosofía. Pronto podrán conocerse los resultados de sus investigaciones sobre la filosofía en Bolivia, de las que ha anticipado interesantes fragmentos en la revista *Kollasuyo*.

Los estudios del Dr. Francovich no son los únicos que ahora se siguen para aclarar nuestro pasado filosófico. En varios países de la América latina se realizan indagaciones semejantes.

Se encuentra desde hace muy poco en Buenos Aires como representante diplomático de su país el Dr. Pedro Troncoso Sánchez, profesor de filosofía de la Universidad de Santo Domingo

y autor de notables trabajos, entre ellos *Bosquejos Filosóficos* y *Temas axiológicos: ¿Existen los valores negativos?*

La preocupación bibliográfica es indicio de una generalización y afianzamiento del interés dentro de la rama del saber en que aparece. La profundización y seriedad de los estudios imponen las tareas de documentación y recuento, el anhelo de tener presente lo realizado y lo que se va logrando. Las tentativas bibliográficas para lo filosófico iberoamericano empiezan a multiplicarse. Aparte de lo consignado relativo a las listas de *Philosophic Abstracts* (que también comenta abundantes libros de nuestros países), es de justicia recordar el aporte del Prof. Risieri Frondizi, de la Universidad Nacional de Tucumán (*Publications on Philosophy in Latin America*, en el *Handbook of Latin American Studies*), y el de la "División de Cooperación Intelectual de la Unión Pan-Americana" (*Philosophic Thought in Latin America*, redactado por Edmundo Lassalle), que aunque incompleto y parcial (como anuncia el subtítulo: *A partial bibliography...*), creemos constituye el primer esfuerzo en su género y debe convertirse en antecedente y punto de partida para repertorios más completos. Mientras tanto, los estudiosos iberoamericanos de filosofía tienen ya una deuda contraída con el Sr. Lassalle.

El Instituto de Filosofía de nuestra Facultad continúa la importante labor de ediciones comenzada hace años. Los libros publicados hasta ahora son: Juan B. Vico: *Sabiduría primitiva de los italianos*; Jorge R. Zamudio Silva: *Juan Manuel Fernández de Agüero*; Ludovico D. Macnab: *El concepto escolástico de la historia*; Juan Crisóstomo Lafinur: *Curso filosófico*; León Dujovne: *Spinoza*; Octavio N. Derisi: *Los fundamentos metafísicos del orden moral*; J. M. Fernández de Agüero: *Principios de ideología*; Santo Tomás de Aquino: *El ente y la esen-*

cia; J. Maritain: *La metafísica de Bergson*; C. Vaz Ferreira: *Trascendentalizaciones matemáticas ilegítimas y falacias correlacionadas*.

Con el libro del Prof. de nuestra Facultad, Dr. Marcos Victoria, *Ensayo Preliminar sobre lo Cómico*, la "Biblioteca Filosófica" que publica la Editorial Losada en Buenos Aires ha llegado a los 24 volúmenes, en plazo singularmente breve, pues se inició en 1938. La Biblioteca ha editado obras de Scheler, Kant, Hume, Berkeley, Leibniz, Bacon, Dante, Bruno, Santo Tomás, Miceli, Brochard, Gebhardt, Valéry, Vaz Ferreyra, Xirau, Morente, Neuschlosz, Angel Vassallo, Francisco Romero, Marcos Victoria, Leopoldo Hurtado. Como se ve, al lado de los clásicos figuran estudios monográficos y se hace lugar a los autores americanos y nacionales. Se anuncian libros de Max Scheler: *Naturaleza y formas de la simpatía*, Otto Weininger: *Sexo y Carácter*, Francisco Romero: *Filosofía Contemporánea*, Fischer: *La escuela cartesiana*, De Boer: *Filosofía del Islam*, y Mondolfo: *Historia del pensamiento antiguo*.

Uno de los acontecimientos filosóficos recientes de más vasto alcance es sin duda la reanudación, en los Estados Unidos, del movimiento fenomenológico, cuya posición central en el pensamiento de la última etapa era indiscutible. La "International Phenomenological Society", presidida por el Prof. Marvin Farber, de la Universidad de Buffalo, cuenta ya con una impresionante lista de socios. La Sociedad edita una revista que, con patente alusión al extinto *Jahrbuch* de Husserl, se intitula *Philosophy and Phenomenological Research*, cuyos cuatro números aparecidos le aseguran ya un puesto de excepción entre sus congéneres. La Sociedad ha designado miembro de su comité directivo al Profesor de nuestra Facultad D. Francisco Romero, quien también figura como "Consulting foreign editor" de la revista.

El Colegio Libre de Estudios Superiores ha creado un nuevo organismo de índole filosófica, la Cátedra Alejandro Korn. Este centro organiza conferencias y cursos, proporciona información y trabaja por la vinculación e intercomunicación filosófica en Iberoamérica. Durante el año se han dictado un curso de Introducción a la Filosofía (Prof. A. Vassallo) y otro de Introducción a la Filosofía de la Cultura (Prof. F. Romero), y se anuncian otros de J. A. Romero Brest (Introducción a los Estudios Estéticos) y de Leopoldo Hurtado (La Estética de Croce), así como cursillos de bibliografía. Con una conferencia sobre Alejandro Korn, el Dr. Vasallo inauguró un ciclo que abarcará a las figuras más representativas del pensamiento contemporáneo a partir de Hegel, con inclusión de pensadores americanos. La Cátedra ha iniciado un Archivo de la Filosofía Americana, con vistas a la documentación e información, y con el propósito de preparar una bibliografía general.

RODOLFO MONDOLFO, "Moralistas Griegos". Editorial Imán, 1941.

Este libro está compuesto de tres ensayos sobre el pensamiento moral griego, que contribuyen al esclarecimiento de ciertos problemas oscuros o mal estudiados ya sea por falta de documentos, ya sea por falta de revisión crítica de soluciones tradicionales.

En el primero se estudia la evolución que, desde Homero a Demócrito, se produce en el concepto de responsabilidad, convertido en conciencia moral en el filósofo atomista.

La sanción producida por el Dios es externa y material y tiene un carácter religioso ante la acción del hombre responsable. Después de revisar las opiniones de Hesíodo, Esquilo y sobre todo de los pitagóricos, que influyen directamente en Demócrito, se presenta en éste la misma cuestión —pero considerada con más profundidad filosófica— con respecto al concepto de *conciencia moral*, por la cual el hombre sufre sanción, no externa y material, sino interna y espiritual. El *alter* está ensimismado en el *ego* y vigila y juzga todas sus acciones, condenando al injusto a mayor pena que las corporales, y aplicándole el castigo duradero e ineludible de su conciencia moral. Esta se logra por primera vez en los pitagóricos por la práctica diaria de purificación del alma que se mantiene, a través de Demócrito, en Epicuro.

En el segundo ensayo que forma este libro, *Sócrates*, trata el Prof. Mondolfo de explicar la moral socrática partiendo de la vida del filósofo y de un examen más profundo de su doctrina. No se entiende su vida, si no se tiene en cuenta la personalidad religiosa y mística que explica su naturaleza y comportamiento de filósofo.

A esta consideración se agrega otra que hace comprensible ciertas actitudes como la purificación intelectual y la ironía socrática: la concordancia entre ciencia y acción. La voluntad es esencial a la inteligencia y ésta a aquélla. De ahí que al conocimiento del bien siga necesariamente la decisión de realizarlo, y que esa realización del bien por la voluntad resulte imposible si previamente la inteligencia no lo ha conocido.

De ahí que el sabio sea virtuoso y que la sabiduría consista en el dominio de sí mismo. Por otra parte, la concepción tradicional que hace figurar la moral de Sócrates como utilitaria está refutada por su comportamiento y doctrina. Pues no se explica por ella ni la vida ni la muerte del filósofo. Vida carente de sometimientos a la posesión de bienes exteriores o a placeres mezquinos, como lo exige el utilitarismo, y muerte aceptada por no poder renunciar a la condición de filósofo, definida en la *Apología*.

En el ensayo sobre Epicuro se encuentra una revaloración ya realizada en parte por Bignone, el cual acentúa la importancia que tuvo para los hedonistas la discusión con los platónicos, que hizo se despojara al hedonismo de muchas asperezas.

La influencia de Demócrito sobre Epicuro en la moral es tan importante como en la física, pero menos estudiada. La concepción del placer y la amistad destruyen la mala interpretación que se daba a la ética epicúrea al afirmar que era egoísta. El placer no era entendido de una manera popular o platónica, sino como placer espiritualizado que consiste en la ausencia de su contrario el dolor (*ἀπονία*), "la cual lo hace perfecto en el momento de su existencia pura, confiriéndole así la plenitud de lo infinito, que hace que ese instante adquiera un valor igual a cualquier duración".

La concepción pitagórica de la conciencia moral influye en Epicuro y quita de su ética el egoísmo, corodándose su sistema

por la interpretación del sabio que es la encarnación del deber y que debe servir de modelo y juez a todas las acciones de los hombres.

El Prof. Mondolfo nos hace comprender la ética griega, sobre todo la socrática y la epicúrea, en el plano de la personalidad.

La traducción, realizada por O. Caletti, es excelente.

Hernán Zucchi.

LETRAS

PANORAMA DE LOS ESTUDIOS FOLKLORICOS EN LA ARGENTINA

I — *Instituciones oficiales y privadas*

Si concebimos el Folklore como "la ciencia que recoge y estudia las manifestaciones colectivas, con valor funcional en la vida del pueblo, que las practica en forma empírica y tradicional", comprendemos que su estudio sistemático debe realizarse en dos etapas fundamentales. La recolección, el acopio del material folklórico, sin lo cual el Folklore mismo carecería de sentido, como una construcción suspendida en el vacío; y el estudio, la comparación, la elaboración de esos elementos, pues sin esto la materia permanecería sorda, sin dar de sí la maravillosa resonancia espiritual, que es precisamente su cautivante atracción.

La primera etapa debe a su turno ser precedida, no sólo por una amplia cultura general, sino también por una sólida preparación preliminar de carácter teórico, metodológico y técnico. No se concebiría que alguien se dedicase a la recopilación de datos folklóricos, sin saber previamente qué es Folklore, cuáles son sus límites, métodos, historia, técnica y bibliografía esencial.

Hay en nuestro país un despertar de la conciencia de esta necesidad de rigor y de exactitud científicos en la recolección

y en las conclusiones, análisis y cotejos. En estos aspectos, mucho pueden enseñarnos las rigurosas técnicas puestas en práctica por folkloristas de América y Europa.

Sin intentar la reseña histórica, procuraremos sólo, en la medida de nuestras noticias, enumerar las iniciativas y los esfuerzos actuales de entidades e instituciones, tanto oficiales como particulares.

Le corresponde a nuestra Facultad puesto muy meritorio de vanguardia. El Instituto de Literatura argentina, con el prestigio y la autoridad decisivos de su Director, D. Ricardo Rojas, a quien tanto debe el Folklore desde los albores de su magna obra, ha podido consagrarle a esta materia una Sección especial, a cargo de técnicos destacados. Allí se ha ordenado la copiosa colección manuscrita de contribuciones enviadas por los maestros de la República, a iniciativa del Consejo Nacional de Educación en 1920. Se ha publicado el catálogo de ese material, cedido a la Facultad por el Consejo, y se están preparando los primeros trabajos de selección y análisis.

En el mismo Instituto, con el auspicio y el apoyo del doctor Rojas, funciona desde 1939 el Seminario de bibliografía folklórica, a cargo de Augusto Raúl Cortazar. Grupos de alumnos de Literatura argentina, singularmente capaces y entusiastas, colaboran en la compilación de la primera bibliografía argentina en este campo. El Seminario trabaja en relación con el Profesor de la Universidad de North Carolina (U. S. A.), Ralph Steele Boggs, a quien debemos la publicación de las más importantes y rigurosas bibliografías sobre Folklore latinoamericano.

También en la Facultad, el Museo Etnográfico tiene un Departamento de Folklore, y el apoyo insustituible de una Biblioteca especializada, enriquecida desde hace algunos días con la incorporación de la que fué del Dr. Félix F. Outes, adquirida por ley nacional para el Museo.

En el Museo Argentino de Ciencias Naturales existe un Departamento de Musicología, que dirige con reconocida autoridad D. Carlos Vega, quien ha expuesto, con la base de sus viajes y estudios de años, convincentes teorías sobre música y danzas populares. Su activa colaboradora, la Sra. Isabel Aretz-Thiele, está realizando con mucho éxito y capacidad indiscu-

tible, la tarea de recoger, con aparatos registradores especiales, música y canciones del interior.

El Consejo Nacional de Educación, aceptando el proyecto de su vocal, Dr. Juan P. Ramos, realizó la primera encuesta general, dirigiéndose a todos los maestros del país. Ahora da nuevamente pruebas de su preocupación por estos asuntos, al crear la Comisión Permanente de Folklore, que ha organizado una segunda encuesta y acaba de publicar las "Antologías folklóricas argentinas" para las escuelas primarias y de adultos. Mucho es dable esperar de esta Comisión, que preside Enrique Banchs, y que cuenta con la colaboración empeñosa de la culta señora Berta E. Vidal de Battini.

El Consejo apoya también la monumental obra de compilación de nuestros Cancioneros del norte (Catamarca, Jujuy, Salta, Tucumán y La Rioja), llevada a cabo por Juan Alfonso Carrizo.

La Universidad Nacional de Tucumán ha publicado casi todas estas colecciones, a las que se ha agregado últimamente la de Santiago del Estero, recogida por el Dr. Orestes Di Lullo.

La Comisión Nacional de Cultura concede premios y becas a estudiosos y autores regionales, que van formando la mejor tradición argentina en este aspecto.

La Comisión Nacional de Cooperación Intelectual dedica en su utilísimo "Boletín bibliográfico argentino" una sección especial a lo publicado cada semestre sobre estos temas.

En el Conservatorio Nacional de Música y Arte escénico se dicta la única cátedra de Folklore con que cuenta el país. Rafael Jijena Sánchez ha llevado a ella su sensibilidad, su conocimiento de la vida popular norteña y su preparación teórica, puestos al servicio de empresas serias vinculadas con el Folklore. Prueba de ello es el Departamento que dirige en el seno del Instituto de Cooperación univesitaria de los Cursos de Cultura Católica. En sus reuniones semanales, el Departamento trata, discute y estudia problemas metodológicos y técnicos. La labor se refleja en "Folklore", su difundido boletín, y en su serie de publicaciones. Adjunto a la Cátedra funciona un Seminario donde prestan su colaboración Bruno Jacovella y Alberto Franco.

El juriconsulto y camarista Santo S. Faré preside la Asociación Folklórica Argentina, que tiene su sede en el Museo de Motivos argentinos de la Municipalidad de Buenos Aires. Allí se agrupan calificadas personas, entusiastas por lo tradicional nuestro. Publica un Boletín y trabajos editados en pequeños volúmenes.

A pesar de su carácter más amplio y comprensivo, la Sociedad Argentina de Antropología va atrayendo algunos folkloristas, lo que no tardará en hacerse notar en los primorosos tomos de sus "Relaciones", que dirige Francisco de Aparicio, presidente de la Sociedad.

El Colegio Libre de Estudios Superiores ha ofrecido el prestigio de su cátedra para cursos monográficos sobre Folklore, iniciados en 1940 con el de Augusto Raúl Cortazar sobre "Aportes románticos en la constitución de la ciencia folklórica".

El Colegio de Graduados de la Facultad de Filosofía y Letras ha nombrado una Comisión para que estudie y sugiera a las autoridades de la Facultad la conveniencia y forma de intensificar el estudio teórico de la materia.

La activa Sra. María C. B. de Oyuela, desde la presidencia de "Amerindia", realiza campaña entusiasta tendiente a divulgar y valorar al mismo tiempo, manifestaciones musicales, pictóricas, literarias, etc., inspiradas en nuestro rico acervo popular y tradicional. "Amerindia" organiza semanalmente conciertos, conferencias y otras muestras de su loable actividad.

Fuera de Buenos Aires, se destaca sobre todas, la Universidad Nacional de Tucumán, no sólo porque le debemos gran parte de la bibliografía más famosa en la materia, sino porque da prueba de su preocupación inteligente y organizadora, con su Instituto de Historia, Lingüística y Folklore, que dirige Manuel Lizondo Borda. Por empeño de su rector actual, doctor Adolfo Piossek, y con la eficazísima intervención de su Secretario, Dr. Carlos M. Herrán, se ha creado una Sección dedicada exclusivamente a los estudios folklóricos. Para extender la influencia benéfica de la Universidad a las provincias vecinas, y con el propósito de vincular a la obra emprendida la capacidad y el prestigio de intelectuales provincianos, se ha creado un Consejo Consultivo, del que formarán parte historiadores y

folkloristas, como Alfredo Gargaro, Orestes Di Lullo, Bernardo Canal Feijóo, pbro. Vera Vallejos, Juan Carlos Dávalos y Horacio Carrillo, entre otros. Agreguemos que la Universidad cuenta con una cátedra de Etnografía y Folklore, a cargo del profesor D. Radamés Alpiéri.

El Presidente de la Comisión Provincial de Cultura de Salta, Excmo. Sr. Arzobispo Monseñor Roberto J. Tavella, de acuerdo con el Ministro de Gobierno e Instrucción Pública, encomendaron al autor de esta nota la preparación del proyecto de organización del Instituto de estudios folklóricos de Salta. El plan y sus fundamentos han sido aprobados y se espera que pronto sean una auspiciosa realidad.

El Presidente de la Universidad de La Plata, Dr. Alfredo L. Palacios, abraza el propósito, según tenemos entendido, de dar impulso a la investigación folklórica, para ciertos aspectos de la cual puede servir de base la simbólica casa de Joaquín V. González en Chilecito.

En otras Universidades, como la de Cuyo, por ejemplo, hay en marcha proyectos coincidentes.

Sin duda existirán en Buenos Aires o en el país esfuerzos organizados y meritorios, de los que no hemos recibido noticias o datos suficientes. Se entiende que no hacemos mención de los investigadores aislados o de trabajo exclusivamente personal, sino de lo colectivo, o por así decir, institucional¹. Será una satisfacción para el autor de esta nota, continuar en números sucesivos de "Verbum" la reseña, aunque sea escueta, de toda labor sincera y seria que se cumpla en pro del adelanto de la ciencia folklórica argentina. En ese sentido, pide y desde ya agradece cualquier sugestión o noticia que se le haga llegar.

Todo lo dicho esquemáticamente, sumado a la obra de artistas, cultores o estudiosos dispersos, constituye un conjunto ponderable y una labor reconfortante.

Tenemos la esperanza de que un día no lejano, las iniciativas o los esfuerzos, divergentes unas veces, no muy rigurosos

¹ En este sentido se nos ha informado que se han constituido sociedades de carácter folklórico en Córdoba y Santa Fe. Por otra parte, existen en Buenos Aires varios centros dedicados a restaurar y difundir costumbres y prácticas criollas, como manera de exaltar, en general, los valores tradicionales argentinos.

o informados otras, hallen un cauce único, estímulos dignos, y nuestro país contribuya al movimiento científico mundial, no sólo con folklore excepcionalmente rico y sugestivo, sino con una escuela de investigadores que ayuden, con la amplitud de su cultura y la escrupulosidad de su técnica, a la formación de una Argentina cada vez más grande y más consciente de su propia realidad.

Augusto Raúl Cortázar.

MIGUEL D. ETCHEBARNE, "El Arroyo Perdido", Gulab y Aldabahor, editores, Buenos Aires, 1941.

Hace tres años saludamos en "Hora", de León Ostrov, la aparición de un poeta, acontecimiento que si en todas partes debiera ser motivo de júbilo es aún más digno de señalarse en nuestra Facultad, tan necesitada y desprovista de ellos. Hoy un compañero nuestro, Miguel D. Etchebarne, nos da su segundo volumen de versos. Todo lo que en el primero era realidad y promesa tiene en éste una floración purísima. Es difícil hablar de su poesía: los únicos epítetos posibles (puro, claro, limpio) podrían dar la impresión de una debilidad más o menos digna que no es la nota justa de la poesía de Etchebarne. Alguien dijo de ella que no llega al objeto y se queda en impulso, en actitud sin realizar. No es exacto. Todas las cosas están rodeadas, para Etchebarne, de una atmósfera más diáfana que la verdadera, y sus versos abrazan el objeto y su aire, transparente y puro, y llegan a nosotros enriquecidos de gracia, pero no por ello menos precisos ni menos delicada y potentemente expresivos:

*...su cuerpo frágil
como una magnolia rota
contra un vidrio.*

("Presagio")

Y es notable su incontaminación literaria, su incomunicación con toda opulencia retórica, su apartamiento de lo jugoso y lo mineral, de lo decorativo y accesorio. Alcanza, sin verbalismos, una poesía serena y justa:

*Refrescarme la cara con las ramas de un sauce
en la orilla tranquila de un río abandonado,
... ..
allá, entre las acacias de ramas cenicientas
donde el aire perfuma y el cielo es alilado.*

(“Quisiera”)

y dice, sin alarde alguno, y con una tranquilidad que nos produce esa casi enconada admiración que despierta todo lo perfecto, cosas de una realidad poética tan extraordinaria como ésta:

*...ventana, si se acercara
creo que no la vería.*

(“Romance en la ventana”)

Hay en la poesía de Etchebarne una despreocupación por lo formal (despreocupación en el sentido constructivo de lo formal por lo formal) que sólo pueden permitirse los que, como él, son capaces de producir, con la gracia de un juego, poemas tan acabados como “Ceguera”, uno de los más bellos de su libro, que no resistimos a la tentación de transcribir íntegramente:

*Casi como si llorara,
pero río,
y tengo el pecho vacío
como una campana clara
sin badajo.
¿Adónde voy si no viajo
ni me quedo,
si no puedo
llegar arriba o abajo?
Fuego lento
me consume,*

*pero ya no es sufrimiento
ni sangre que se resume
lo que siento.*

Pero lo que más sorprende es la rigurosa integridad poética de Etchebarne: no hay en él ni asomo de préstamos, de influencia de retóricas ajenas. Como el mismo dice de sí, en un poema cuya omisión en este libro no es posible perdonarle,

*...ahora como el grillo le canto al poniente
y callo de pronto cuando me sorprenden.*

así es su voz, voluntariamente pequeña, diminuta a veces y siempre baja, sin alardes ni gritos, y alcanzando, sin parecer proponérselo, con una naturalidad de niño que se cree solo, la poesía más alta y su aire más puro.

Completan "El arroyo perdido", pulcramente editado por los ángeles Gulab y Aldabahor, seis deliciosos dibujos de María Luisa Laguna Oruz. Decir que tienen la misma pura gracia de la poesía de Etchebarne es decir verdad y hacer al mismo tiempo su mejor elogio.

Daniel Devoto.

MARIA ROSA LIDA, "El cuento popular hispano-americano y la literatura", Instituto de Cultura Latino-Americana, Buenos Aires, 1941.

María Rosa Lida ha dedicado esta breve monografía a precisar las relaciones del cuento popular hispanoamericano con la tradición literaria europea. Algunos estudios anteriores de la autora —"Transmisión y recreación de temas grecolatinos en la poesía española" (Rev. de Filología Hispánica, año I, N° 1), y sus notas acerca del "Libro del Buen Amor" (Rev. de Filo-

logía Hispánica, año II, N^o 2), entre otros— habían evidenciado su seguridad inteligente en el manejo de las fuentes literarias grecolatinas y españolas. Esa erudición auténtica y el método estricto del ensayo que comentamos, se aprecian hasta en los detalles más escondidos. Ninguno de los aspectos que el tema supone escapa a la diligencia de la señorita Lida. Sigue así, en la primera parte, con característicos ejemplos de la literatura grecorromana, la persistencia de ciertos esquemas narrativos; aplica luego el mismo procedimiento a la literatura española, y analiza, finalmente, los motivos de algunos cuentos americanos de raigambre antigua. En estilo recortado y sobrio, ilustra minuciosamente su tesis acerca del entronque occidental, a través de España, de no pocos elementos de la tradición popular del Nuevo Mundo.

Elogiado el sentido general del trabajo de la señorita Lida, cabría formularle algunas apostillas. Nos parece que hubiera ganado en precisión de seguir un camino más directo y más acorde con el título, o sea, establecer, dentro de la línea anecdótica de numerosos cuentos, sus fuentes literarias. Eso le hubiese permitido también describir sus modalidades originales. La autora, puede que guiada por la evidencia de que numerosos tipos narrativos se repiten con el simple aporte de supersticiones indígenas o variaciones de detalle (pág. 66), presta escasa atención a las vivas notas vernáculas que el cuento adquiere al arraigarse en América. Por otra parte, ceñida con exclusivo celo a su tema, no se ha detenido en ese sutil movimiento de influjos y transformaciones que va ininterrumpidamente de lo popular a lo literario y viceversa.

María Rosa Lida no se ha propuesto otra cosa que filiar la pervivencia o describir la evolución de numerosos motivos literarios europeos, y, en lo fundamental, lo ha logrado estimablemente. Sería de esperar que ahora accediese a nuestro rico folklore narrativo, para estudiarlo científicamente y revelarnos sus inexplorados senderos.

Antonio Pagés Larraya.

Desde hacía siglos no conocía España una primavera lírica como la que tronchó la guerra civil. La reciente antología de Domenchina, publicada en Méjico, nos trae noticias acerca de los últimos pasos de los poetas peninsulares de la novísima generación. Algunos han muerto. Los demás, viven extrañados en lejanas tierras o en las fronteras de su propia patria.

Entretanto, nada nos llega de España que pueda significar un renacimiento o una continuidad. Salvo aquel anacrónico tomazo intitulado *La poesía del Imperio*, ni libros de versos, ni revistas, ni cuadernillos. Por eso, aunque la musa sigue estéril ya que sólo se trata de una exhumación, es un signo favorable la edición de una pequeña analecta de Gaspar de Aguilar, poeta valenciano de fines del siglo XVI, más conocido como dramaturgo por su obra *El mercader amante*, que se salva en el escrutinio cervantino.

El tomito aparece en la colección "Flor y gozo", con una precisa nota de Juan Lacomba. Sobresalen dos poemas de motivos helénicos: *Fábula de Júpiter y Europa*, en tercetos de arte mayor, y *Fábula de Endimión y la Luna*, en quintillas. Al leer el segundo, recordamos el poema de Keats en que canta al pastorcito amado de la luna. El motivo romántico del pelícano asoma en *A una melancolía de amor*:

*Por el dolor que mantengo,
soy de mí propio homicida,
y a ser pelícano vengo,
que sustento con mi vida
los pensamientos que tengo.*

Musset, en *La nuit de Mai*, erigiría al pelícano como símbolo de la autodestrucción creadora:

*Poète, c'est ainsi que font les grands poètes.
Ils laissent s'égayer ceux qui vivent un temps;
mais les festins humains qu'ils servent à leurs fêtes
ressemblent la plupart à ceux des pélicans.*

No nos sorprenda tal anticipación ni el tono quejumbroso de otros poemas, en este Gaspar de Aguilar que se inscribió en la "Academia de los Nocturnos", fundada por Bernardo Catalán, con el poco riente pseudónimo de Sombra.

Elogiable pues, esta resurrección —sólo son accesibles las composiciones publicadas por Zarco del Valle y Sancho Royón en *Ensayo de una biblioteca española de libros raros y curiosos*— de un poeta, que si no roza las alturas de Lope o de Góngora, es una nota delicada y sencilla dentro de la lírica de su época.

Antonio Pagés Larraya.

ISMAEL MOYA, *Romancero, Estudios sobre materiales de la Colección de Folklore* (Instituto de Literatura Argentina, Buenos Aires, 1941).

Nuestro romancero popular ha sido una jurisdicción casi inexplorada. Ismael Moya acede a ella con un volumen que inaugura la nueva serie de publicaciones del Instituto de Literatura Argentina titulada "Estudios sobre materiales de la Colección de Folklore". Realizado con prolija seguridad en la utilización de las fuentes bibliográficas y luego de paciente tarea, señala una renovación feliz de criterios y de métodos.

Posee el Instituto de Literatura Argentina un rico tesoro documental sobre nuestro folklore. Ha sido formado con los materiales recogidos por maestros de todo el país bajo los auspicios del Consejo Nacional de Educación. La mayoría de las versiones utilizadas por Ismael Moya pertenecen a ese archivo, aunque también recurre a numerosas piezas tomadas directamente. Debió revisar y someter a crítica multitud de romances; mas no los entrega en un centón indiferenciado, sino que se ajusta a los sucesivos pasos de toda tarea científica. Obedece de esa manera a un plan metódicamente previsto por el Instituto, que comenzó a realizarse con la publicación del *Catá-*

logo de la *Colección de Folklore*, que prosiguió con el fichaje de los legajos y la realización de seminarios, y que culminará con la edición de los estudios que Ismael Moya inicia.

Conviene señalar el justo planteo y el rigor expositivo con que este trabajo se ha efectuado, pues con excesiva frecuencia, las disciplinas folklóricas estuvieron en nuestro país en manos de aficionados que se consagraron a ellas, a veces con hondo sentimiento de lo vernáculo, pero casi siempre sin la necesaria preparación científica. Se ha solido publicar así libros impresionantes por su tamaño, con prefacios tan vastos como poco seguros en la información y plagados de dislates de todo orden. De ahí que —según lo explica Ricardo Rojas en una nota prologal— no se haya querido ofrecer una mera exposición de materiales, sino “someter a métodos de clasificación y valoración una materia que hace treinta años yacía ignorada en el abandono general, y que ahora se ha tornado confusa por el prurito impaciente de muchos improvisadores” (pág. 6).

Para estimar puntualmente el libro de nuestro comentario, no será inútil un leve deslizamiento retrospectivo. En 1906 publicó Menéndez Pidal su ensayo sobre *Los romances tradicionales en América* (“Cultura española”, N^o 1, páginas 72-111). Penetraba así en una zona fragmentariamente recorrida por algunos investigadores americanos. Pero estamos acostumbrados a mirar con descuido lo que se hace en nuestra propia casa. La monografía de Menéndez Pidal obró por eso como una revelación y suscitó un ingente interés crítico. Muchos, sin embargo, se sorprendieron ante la ligereza y la escasa información con que había sido compuesto. Careció el autor de la base documental que sólo un estudio más prolijo podría haberle brindado. Así, debió limitarse a escoliar veintidós romances, y no por cierto los más expresivos, sino los que le brindaron sus ocasionales colaboradores. Si, en general, resultaba a todas luces insuficiente por la ausencia de indagación directa y la evidente premura con que había sido compuesto, se resentía aún más en lo que a nuestro país se refiere. Sólo pudo conocer Menéndez Pidal una versión fragmentaria de “Delgadina” que le proporcionó R. Lehmann Nietsche, y cuatro ro-

mances no muy característicos que recordaba de su infancia la Sra. Elena Holmberg de Ambrosetti. En cuanto a las fuentes bibliográficas, sólo alcanzó a leer las primeras cien páginas del *Cancionero popular* de Estanislao S. Zeballos, entonces próximo a editarse. Nos sorprende que no aluda, entre otras omisiones, al *Cancionero bonaerense* de Ventura R. Lynch, publicado en 1883.

Desde la aparición del ensayo de Menéndez Pidal hasta hoy, se ha trabajado sin pereza en América sobre poesía popular. Muchos filones distraídamente preteridos han salido a plena luz, y entre ellos, la fértil veta del romancero. Vale la pena mencionar algunos estudios. En 1912 el erudito investigador chileno Vicuña Cifuentes publicó sus *Romances populares y vulgares*; en 1915, Aurelio M. Espinosa editó el *Romancero nuevo mejicano*. Pedro Henríquez Ureña nos ha presentado el romance de Santo Domingo *Romances dominicanos*, 1915, y, en colaboración con B. D. Wolfe *Los romances tradicionales de Méjico (Homenaje a Menéndez Pidal, t. II)*. Recientemente Vicente T. Mendoza ha analizado *El romance español y el corrido mejicano* (1939). El romancero cubano tiene diligentes investigadores —Carolina Poncet, José María Chacón y Antonio Castro Leal—, y el de Puerto Rico cuenta estudios del ya citado Espinosa y de la Sra. María Cadilla de Martínez. Los brasileños también han penetrado en este aspecto de su literatura popular en libros tan informados como el *Cancionero* de Silvio Romero.

En pocos años, como puede apreciarse a través de esta breve y forzosamente incompleta reseña, el examen del romance americano ha alcanzado un notable desarrollo. La Argentina no permaneció ajena al cuadro de esas indagaciones. En 1906 Ricardo Rojas publicó en "La Nación" un artículo que se intitulaba *Romances tradicionales en América*, incluido después en el libro *Cosmópolis*. Planteábase allí justamente el problema de nuestro romancero. Luego, en *Los gauchescos* estudiaría con mayor amplitud el asunto, proponiendo cuestiones tan interesantes como el origen y forma de trasplante de nuestros romances populares o la desmembración del antiguo romance en coplas.

Citemas también el *Romancerillo del Río de la Plata* (1913) de Ciro Bayo, preciosa contribución al tema. Mas no obstante estas anticipaciones, cada vez se hacía más necesario un análisis metódico de nuestro romancero. Quizá no sea de lamentar la espera, si ella nos trae una obra tan rica de materiales y tan firmemente cimentada como la de Ismael Moya.

Examina el autor en los capítulos primeros los orígenes hispánicos del romance y su estructura poética, para poder precisar luego con mayor exactitud el carácter específico que esa especie asume en América y especialmente en nuestro país. Clasifica con precisión las formas argentinas del romance, y estudia el arraigo de los del ciclo carolingio, del ciclo bretón y de los fronterizos, estos últimos mucho menos fijados. Luego sigue la dispersión de las formas romanceadas, cuya riqueza de variantes puede inferirse por el ejemplo aducido de "Delgadina" (pág. 89).

Ya Menéndez Pidal, en la monografía comentada, advertía que los españoles salieron a colonizar América a fines del siglo XV y comienzos del XVI, época en que precisamente el romance había alcanzado mayor difusión entre todas las clases sociales de la península. Capitanes, soldados, mercaderes, traían, junto con la lengua, la tradición del romancero. Así, no sólo pasa a Francia, Italia y otros países de Europa, sino también al Nuevo Mundo, donde repetidas veces se muestra "mucho más arraigada y valiosa" (Menéndez Pidal, op. cit., Espasa-Calpe, 1939, pág. 16). Sigue Moya muy prolijamente este traslado del romancero a la América colonial. A las alusiones de romances contenidas en las crónicas de Bernal Díaz del Castillo, Fernández de Oviedo y otros cronistas, lo mismo que en algunos textos de González de Eslava —todas ellas aducidas por Menéndez Pidal— agrega numerosísimas citas, datos y aportes que prueban el amplio desarrollo del romance durante los siglos XVI y XVII. No sólo atiende a las líneas generales sino a detalles significativos, v.g., el paso de temas indígenas a romances de poetas peninsulares, o el rastreo de los ecos americanos de la polémica entre los tradicionalistas y los innovadores que preferían las formas de importación itálica.

Admitida por Menéndez Pidal la existencia de una continuidad dentro de las formas tradicionales, en la poesía americana, señalaba —amén del singularísimo traslado a tan lejanas latitudes— la existencia de “una etapa de tradición más arcaica y pura que la de la península” (pág. 49, op. cit.), y, lo que es más expresivo, el desarrollo de motivos nuevos. El libro de Ismael Moya se endereza a esa doble dirección. Fije las variantes producidas en los romances de origen hispánico, pero también analiza y subraya los de carácter vernáculo, no menos ricos que aquellos otros.

Provisto así de valiosas guías va de la perspectiva del continente al análisis de parejos fenómenos en la Argentina virreinal. El romance alcanzó en esa época tan insospechada dispersión, que, no obstante las prohibiciones oficiales, sus coplas pasaron a las lenguas indígenas, lo que explica la existencia de romances en idiomas guaraní y quechua.

Investiga también las formas que el género asume en los poetas gauchescos, quienes componen sus poesías sobre asuntos vernáculos pero con los recursos poéticos anteriores. Muy importante es el capítulo V, en que examina cuidadosamente la utilización de supersticiones y leyendas acerca de nuestros pájaros en el romancero; así como el VII, en el que rastrea, con numerosas aportaciones originales, la utilización lírica de temas de nuestra historia en el cancionero criollo.

Los mitos, el paisaje, la historia, se incorporan a nuestros romances, que adquieren así un perfil autóctono. Moya estudia esas creaciones de los poetas nativos, y analiza lo que hay de romance en nuestros grandes poemas gauchescos y la forma como el paisaje de la pampa se introduce en el romancero. Finalmente, indaga su dispersión y transformación en otras formas derivadas: canciones, cielitos, vidalas y coplas criollas. El último capítulo está consagrado a estudiar la utilización del romance en los juegos infantiles.

Con el examen de ocho romances tipo, inicia el análisis que será materia del segundo tomo de la obra. Se sigue cada uno de los romances argentinos a través de su filiación literaria y de sus variantes. Se precisa asimismo su zona de dispersión

geográfica; se documentan sus refundiciones, transformaciones y casos familiares, y se valora su contenido estético.

Hemos señalado sólo algunas direcciones del libro de Ismael Moya, para mostrar cómo procede con rigor, sin excluir ninguna de las facetas que puedan ser provechosas para la mejor comprensión de su tema. Es posible que puedan indicarse en él omisiones o errores de detalle, pero, en lo fundamental, ha de ser un aporte definitivo al estudio del romancero, sin duda la forma más rica y más antigua de nuestro folklore. El volumen que reseñamos no sólo está realizado con justo criterio y detenida investigación, sino que se realiza por su estilo animado, lleno de color y a veces de fuerza poemática, y por el auténtico fervor nacional que lo anima.

Antonio Pagés Larraya.

ENRIQUE AMORIM, "El Caballo y su Sombra". Club del Libro A. L. A. Buenos Aires, 1941.

Una vez más Amorim aparece como un vigoroso descriptor del auténtico campo rioplatense, desprovisto de *gauchos* de corte circense y *paisanitas* de tarjeta postal. La pampa criolla de *El Caballo y su Sombra* es la que se vive y se toca cuando el tren nos deja en esas uniformes y monótonas estaciones campesinas, poro casi obligado para el intercambio entre el progreso y civilización urbanos y la pródiga riqueza de la tierra dilatada, al par que atalaya propicia a los sueños de evasión de las chicas puebleras. En ese campo ya no hay payadas de contrapunto ni idilios románticos entre la chinita que muerde la punta de su delantal y el paisano *atropellador* recostado mate en mano en el palenque. Todas esas cosas, si alguna vez fueron, ya no son, y tan sólo caben en evocaciones puramente líricas y hasta un poco regocijadas. El campo de Amorim es más real y, por ende, más feo y más crudo.

Esta novela plantea un problema del Uruguay actual que bien pudiera ser trasplantado a los campos de nuestra provincia de Buenos Aires, con tan sólo algunos cambios circunstanciales. Ese valor de época de *El Caballo y su Sombra* no hace de la obra un valor *actualísimo* —de éxito tan rápido como fugaz—, puesto que a su logrado intento de presentar un momento evolutivo en el desarrollo de nuestros pueblos jóvenes y ricos —momento de ningún modo circunstancial—, se añade el mérito de sus valores literarios firmes.

Al par que intentando de paso una solución afectiva del problema, el novelista nos arroja en pleno conflicto entre las dos realidades sociales que pugnan por imponerse en base al aniquilamiento del adversario: por un lado, la *estancia*, con sus enemigos, el progreso industrial y el extranjero intruso, lento invasor de sus tierras que viene a rellenar los fosos de su dominio y señorío; por el otro, la nueva realidad que se impone, integrada por una masa de inmigración no latina, ajena por lo tanto a nuestra población humana más generalizada, y que no ha llegado espontáneamente a tierras del Plata, sino arrojada por los huracanes violentos que actualmente azotan las vetustas aldeas y los cansados campos de nuestra madrastra Europa, arrastrada a la ventura hasta encontrar un puerto hospitalario que al fin la acoge. En esos pobres seres hay un gesto vital parecido al del ahogado, desesperadamente tendido hacia lo que flota, alimentando en su sangre y en su alma calor de odio y complejos de perseguidos, hechos ya uno con la miseria, pertinaz compañera de esos modernos galeotes. Todo ello los hace necesariamente poco dúctiles a la asimilación deseable en todo aporte inmigratorio. Y ese organismo asimilador, por el que tanto clamaron nuestros sociólogos —tan deficiente ya en condiciones normales—, se muestra impotente para incorporar a la realidad social criolla un incremento de tal naturaleza. Y aquí es donde creemos descubrir la tesis social de Amorim: en lugar de tomar una *base* de asimilación en la realidad humana existente y nativa —después de todo, nuestro único *tipo nacional*, si es que pretendemos tener uno—, propugna una única y epidérmica adaptación del extranjero a las nuevas condiciones telúricas, libre de conservar lo restante de

su idiosincrasia foránea, creándose así un nuevo hecho social al cual debe el nativo resignarse primero y acomodarse después, so pena de perecer en su propia tierra. Son los problemas de la vieja Europa trasplantados a la joven América; es el manoseado problema del *espacio vital* traído a este continente donde lo que sobra es tierra cultivable. ¿No hay mucho de artificial en este hecho incomprensible, y no es consecuencia de una mala distribución del torrente inmigratorio por parte del Estado el que tales cuestiones puedan presentarse en nuestros países?

Nos limitamos a plantear el problema tal como nos ha parecido entreverlo en las páginas de esta inteligente novela. Si no intentamos aquí resolverlo, no es por esquivar una definición en momentos en que tan sólo esbozarla —y máximamente cuando se trata de cuestiones sociales— es verse condenado a caminar como los alfiles, siempre por casillas del mismo color, sino porque simplemente no la hallamos que sea por entero satisfactoria. Razones y sentimientos pesan por ambos lados; por el lado de un nacionalismo bien entendido, además de argumentos carga su platillo, a modo de "razón de la sinrazón", el amor que todos —aun sin ser reaccionarios— sentimos por un pasado que constituye nuestro único acervo de nacionalidad, cuya sustancia, por motivos muy comprensibles, preferimos encauzar y mejorar desde adentro. No ocultamos nuestra acendrada añoranza por el viejo campo porteño que irremisiblemente se va, llevándose consigo toda una tradición de historia y de arte, de costumbres gauchas, de vida sencilla, noble y fácil, ajena a los viejos odios de siglos que hoy se nos importan. Por el lado del extranjero pesa toda nuestra simpatía humana por su desgracia de perseguidos, por su carne acosada, por su alma incierta, por su hambre de paz final.

La novela nos hace penetrar alternadamente en los dos medios: la vieja estancia conservadora y feudal, y la nueva colonia de *rusos* y de *gringos*, miserable y promiscua, adherida tenazmente a los límites del feudo, inmovible obstáculo a su progreso.

¡Qué lejos Don Segundo! Despedía entonces Güiraldes en el noble resero al padre de nuestros vicios y virtudes, criollo

por sobre todo y único dueño de esta tierra, con la que dialogó íntimamente al paso cansino de su flete. Pero al desaparecer tras la última loma el gaucho cargado de historia y de patria, hijo más feliz del pobre Martín Fierro, aquel "que se fué como quien se desangra", también criollo y gaucho, habiendo renunciado a su nomadismo, quedaba en el lugar para consagrar con nueva manera la antigua estancia porteña, célula embrionaria de nuestra riqueza así como pertinaz obstáculo al progreso cultural y técnico, cargada de todos los defectos de una forma social primitiva.

Notablemente hace resaltar Amorim en el estanciero Nicolás Azara su rudeza en el trato, su despotismo, su arbitrariedad, su brutal comportamiento e ingenuidad mental, producto todo de su falta de mundo y exclusivo contacto con gentes jerárquicamente situadas más abajo, lo que le suministra una errónea noción de su valor e importancia al no alcanzar a ver la causa única del respeto y autoridad que se le otorga en su riqueza económica y en la pequeñez moral de quienes le rodean.

En lo tocante a nuestra provincia de Buenos Aires, el tipo puro de *estanciero* tal como queda definido tiende a desaparecer, sobre todo en las zonas nuevas, muy subdivididas e integradas con aportes inmigratorios muy variados, donde prácticamente no existe.

En *El Caballo y su Sombra* asistimos a la muerte del estanciero tipo, en un campo en el que desaparece ya todo cuanto la tradición tenía de noble y fuerte, pero donde aun perdura su rémora enemiga del progreso.

Con suma economía Amorim traza vigorosamente los personajes de su novela, logrando crear verdaderos tipos. Nico Azara, señor de su feudo anacrónico, rudo y mandón, que realiza sus gestos en un "exagerado terreno de acción para cualquier hombre educado", que "devora como un egoísta y se hace servir como un déspota", que no comprende cómo el gobierno deja entrar a "esos rusos", motivo para él de constante irritación y serio problema para el país.

Marcelo, el montevideano semiculto, semirefinado, político sin escrúpulos, enriquecido a expensas de la nueva situación: "metiendo judíos en el país", aburriéndose con la sim-

ple y limpia vida rural, pero como habitante de la ciudad, de visión más amplia y comprensiva ante la nueva realidad.

Doña Micaela, tronco antiguo prendido tesoneramente a la idea de casta y al sentido de propiedad, mezquinamente económica: "cualquier economía le proporcionaba un sueño tranquilo, un despertar menos agrio"; "dormía entre frazadas, para ahorrarse el lavado de sus sábanas". Revive en ella la hispánica *perfecta casada* de Fray Luis, ignorante, silenciosa, resignada con su eterna subordinación al hombre —padre, marido, hijos varones—, conformándose con la misteriosa tarea femenina que le queda "la de mayor sigilo, que consistía en medir, pesar y contar de la mañana a la noche". Hosca matrona cargada con todos los prejuicios del *tabú* sexual, para quien un *escándalo* amoroso significa, junto con los problemas económicos —las deudas, las hipotecas, los vencimientos— la más grande de las calamidades que una familia pueda ver caer sobre sí.

Personaje importante, por lo simbólico, es *Don Juan*, el padrillo pura sangre, llevado a la estancia por Marcelo Azara —que bien pudiera tipificar al porteño de Florida y Corrientes—, muy bien empleado por Amorim como nexo entre los diversos personajes y ambientes de la novela. Mientras su amo —último *estanciero* gaucho— inicia un duelo criollo con el *gringo* vindicador, el caballo de raza "empenachado de relinchos" emprende el postrer galope "derramando sangre hacia la querencia".

Hasta la técnica novelística de Amorim es *realista*, casi *naturalista*. Su manera literaria participa del estilo de Horacio Quiroga —a quien imitó, en sus comienzos—, con la misma crudeza descriptiva, igual economía verbal y acierto en el trazo justo y viviente; de él también proviene cierta tendencia al melodrama, notable en la complacencia con que incide en las escenas y detalles patéticos o acongojantes. De otra parte, sigue de cerca a la moderna novela norteamericana —Faulkner, Caldwell, Steinbeck—, con su rudeza desconcertante y su sinceridad al plantear problemas de honda raigambre social y humana.

El lenguaje de Amorim es flúido, fácil, siempre apropiado al medio y a las circunstancias. El diálogo, seco, cortante, parco, como corresponde al hombre de la dilatada pampa rioplatense. Mostremos algún ejemplo:

“—¡Se meten en el campo y cruzan tranquilamente!... He mandado arar y no podrán pasar por los surcos... ¡Qué se habrán creído!

Marcelo no pudo contener la pregunta:

—Y, ¿por dónde van a pasar, entonces? ¿Quieres decirme?

—No me vas a salir defendiéndolos. ¡Que se embromen!
¡Les voy a enseñar a cortar el alambrado!

—¿Y si el pantano no les da paso? —insistió Marcelo.

—¡Y a mí qué me cuentan!... ¡Que se las arreglen! ¡Que protesten al gobierno!

—Suponete que viniesen con un enfermo —argumentó pausadamente Marcelo—, con un enfermo grave... por ejemplo... ¿Qué pueden hacer?

—¡Ah, yo no sé, che!... Pero a mí no me van a estar cortando el alambrado para pasar por adentro del campo. Con la arada, asunto concluído.” (Pág. 24.)

“—¡Buena suerte tenés que no te han metido un hijo en las entrañas, con lo linda que sos!

Y ella, que tenía entonces quince años y aparentaba mayor edad, le respondió con una frase que recordaba en ese momento con la misma intensidad:

—¡No he encontrado el hombre que me pueda derrumbar!”
(Pág. 67.)

“—Y ese cocido... ¿pa qué es? —preguntó don Ramiro.—
¿Alguna recetita?

Bica lo miró en blanco, como se mira a los ciegos. Luego, por arriba de la lumbre, templando su mirada, dejó quemar cuatro palabras, dichas con voz ronca:

—Ando de dos meses...

Se oyó el chisporroteo de unas llamitas verdes, y después el agua, borboteando en “la pava”. La noche, chúcara, afuera, y el silencio doblando los yuyos, al pasar.

—Ya me lo parecía... —comentó el ciego—. Y... perdónáme por mal pensau.

—No hay pa qué...

Y volvieron a quedar en silencio los tres: Bica, don Ramiro y el fuego." (Pág. 154.)

Notable es el crudo realismo de este fragmento de la disputa entre los dos hermanos Azara:

"—¡Mandás vos porque te casaste con Adelita! ¡Si no serías un desgraciado cualquiera!

Había dado en el blanco de la debilidad de su hermano.

—¡Esto lo he formado yo, mientras vos tirabas tu parte con tus amigotes políticos! ¡Si hubieses sabido conservarla no tendrías necesidad de coimear y ensuciar nuestro apellido!

—Peores cosas se han dicho de vos... Esclavizando a tu mujer, en una vida inferior, sin darle el lugar que se merece. ¡Eso sí que es una porquería!"...

"—Bueno... No quiero darte más explicaciones... Tenés que irte... Decíle cualquier cosa a mamá y andáte... No quiero verte más en "El Palenque".

Torció las riendas.

—¡Ya me las pagarás, desgraciado! —gritó Marcelo—. ¡Ya vas a estar más arruinado que yo, miserable!

Nico se alejaba.

—¡Buena porquería! ¡Con razón se habla de vos como del último gaucho sucio! ¡Cualquiera de esos chacareros que llamas judíos, vale más para el país que los de tu laya!

Nico sofrenó a "Don Juan". Volvió la cabeza.

—¡Ahí te quería agarrar! ¡Defendés a esa gentuza porque te han pagado bien! ¡Me da asco pensar que un Azara se venda a esos rusos muertos de hambre! —y tocó a "Don Juan" para alejarse.

—Así son ustedes... ¡los patriotas! —le gritó Marcelo—. Hasta tu mujer está avergonzada de lo que hacés... ¡retrogrado de porquería!

—¡Como te dé la gana!... —le respondió Nico—. Pero ya sabés: preparáte para irte... ¡No te lo voy a decir dos veces!

Metió los talones en los ijares del padrillo y galopó, azotado por los insultos de Marcelo.

—¡Canalla de m...! —gritó Marcelo conteniendo a su caballo, que escarceaba brioso por seguir a "Don Juan". ¡Algún día me las vas a pagar!..." (Pág. 109/110.)

Entre muchas, destaquemos algunas hermosas imágenes:

"El fogón abríase en la noche como una sangrante herida. Arriba, la luna. Una luna llena, iluminando el campo. Derramada luz lechosa. Abajo, el fogón. Rojo resplandor, encendiendo los rostros más variados."

"La rueda del fogón, unida por la cuerda verde del mate." (Pág. 71.)

"El fogón es nómade, está de paso. Nació en el aduar y sigue como el humo, sin norte, al azar del viento. Tan sólo queda la moneda de plata de la ceniza y la costilla pelada que jalona la marcha." (Pág. 73.)

La vida en la estancia se halla presentada con gran poder evocador, sin excesos verbales, sin desbordes líricos ni descriptivos. La presencia del medio se siente más que se ve.

Un elemento valioso en *El Caballo y su Sombra* reside en el hecho de que la tesis nunca se impone en detrimento de la novela: la creación artística siempre logra privar, la peripecia no se interrumpe jamás con divagaciones.

En resumen, una recia novela, rica en sustancia, de enérgica y concisa exposición, un drama de la tierra de siempre, con los hombres de hoy.

Carlos A. Fayard.

HISTORIA

HARRY ELMER BARNES, "Historia de la Historia".

Es aseveración muy difundida la de que carecemos de una historia de la historiografía que cubriendo la totalidad del proceso por el que ha pasado el género, nos ofrezca la posibilidad de conocer, no sólo las variantes que se operaron en la forma de realizarla, sino también los cambios que sufrió el concepto de fondo en que se inspirara la producción. De ordinario la ausencia de tal recurso de cultura se ha suplido, claro que en parte, con las obras, generales unas y particulares otras, que la crítica consagrara al fenómeno literario de todos los tiempos; pero no sería excusable silenciar que tal recurso supletorio no ha logrado nunca satisfacer cumplidamente la notoria necesidad. Y sin desconocer que algunas grandes realizaciones panorámicas, como la de De Gubernatis, prestan señalados servicios, en substitución de la obra que todos han apetecido siempre, no es posible admitir que con ello se haya obtenido un fruto sazonado en la captación que se persigue. Algunas obras fragmentarias hay —como la de Fueter para la historiografía moderna, por ejemplo— que pueden ser empleadas con provecho, pero precisamente porque suponen un conocimiento de la parte del proceso que antecede al que enfocan, no siempre producen todo el beneficio que de ellas se tiene el derecho de esperar. De ahí por qué, pues, el anuncio de la aparición, en los Estados

Unidos, de un libro que se podía reputar *el esperado*, atrajera la atención de los anhelosos. Trátase de la obra de Harry Elmer Barnes, que en 1938 vió luz en Nerman, con el título de: *A History of historical writing*. Ha sido presentada en un volumen de 450 páginas, de texto nutrido y excelente fisonomía tipográfica. Pero, ¿es lo que aguardábamos, ya casi con impaciencia? A continuación me propongo formular una respuesta.

Sin ponerme en situación de dómine, puedo afirmar, de entrada, que el libro de Barnes es cosa de escaso monto. En quince capítulos que tienen, sin excepción, el carácter de apuntamientos periféricos, intenta el autor presentarnos el complejo panorama de la historiografía universal, sin mucha escrupulosidad en lo que debe considerarse substancial y de fondo. Después de un simple paseo intrascendente por los orígenes de la historiografía, en el que, con marcado atropellamiento, van desfilando las cosas más heterogéneas (cap. I), entra el autor a tratar, en un solo block (cap. II) la producción historiográfica de griegos y latinos. Todo lo oriental queda de lado, pues si bien es cierto que en el cap. I *menciona* las producciones hebreas, nada hay en él que constituya, realmente, un estudio de ese sector capitalísimo de la historiografía antigua. El resto de lo asiático —no hay para qué decirlo— está del todo silenciado, cuando menos en lo que en él puede ofrecerse como fenómeno historiográfico. Y debe destacarse, por ser indicio grave de lo circunscrito y parcial del criterio que preside el trabajo, que la bibliografía indicada al pie del texto es —con una sola excepción— totalmente la de lengua inglesa. Como el hecho se repite casi sin variantes a través de todo el libro, la cosa toma el aspecto de lo censurable. En cuanto a lo demás, para apreciar lo insignificante del aporte que al tema que nos ocupa hace Barnes, bastará señalar que en su libro la historiografía griega apenas merece la consagración de diez páginas, en cuyo magro conjunto todo desfila con una rapidez tal que la visión se hace prácticamente imposible. La historiografía latina, a su turno, sólo tiene a su servicio cuatro páginas, caracterizadas todas por un marcado afán de sintetizar, con tal descuido que el autor cae, seguramente sin quererlo, en excesos

increíbles. Con decir que autores como Salustio, por ejemplo, están presentados en menos líneas de composición tipográfica que las que tiene su bibliografía en cualquier diccionario enciclopédico manual, está dicho todo lo necesario para juzgarlo. Y no hay para qué seguir. El libro de Barnes —a pesar de todos los elogios periodísticos que han voceado su aparición— está muy lejos de ser el *libro esperado* por quienes se interesan en el hondo conocimiento del proceso de la historiografía universal. En el mejor de los casos, el volumen de Barnes resulta un simple enunciado de autores, de obras o de aspectos para el estudio de la evolución de la historiografía general. En consecuencia, pues, tenemos que admitir que aún no ha aparecido la obra enjundiosa que estamos aguardando.

Rómulo D. Carbia.

LA PERSONALIDAD DEL DOCTOR CLEMENTE RICCI

ἦν γὰρ διδάσκων αὐτοὺς ὡς ἔξουσίαν
ἔχων, καὶ οὐχ ὡς οἱ γραμματεῖς αὐτῶν.

KATA MAΘΘΑΙΟΝ, VII, 29.

Este año se ha retirado de la cátedra titular de Historia Antigua y Medieval e Historia de las Religiones el doctor Clemente Ricci, que fué maestro en nuestra Facultad durante muchos años, dejando a su paso por ella el recuerdo imperecedero de su palabra y de su ciencia en los espíritus que tuvieron el privilegio de alternar con él.

La obra del Dr. Ricci es tan grande como su erudición y tan fecunda como su apasionamiento por la verdad. Ha cumplido entre nosotros una doble función: la de crear la inquietud científica proporcionando además el órgano de realización, y la de iniciar la crítica religiosa erudita en nuestro medio.

Merced a su celo y constancia se encuentran en el Instituto que dirige y en el cual dicta su curso libre de Historia de las

Religiones, muchas obras que permiten que estos estudios puedan realizarse fuera del ambiente, lejos del hogar europeo que siempre han tenido, y algún libro valiosísimo y raro ha quedado entre nosotros debido a su exclusiva gestión. Callada y paciente-mente va realizando a más de su labor personal una obra sólida en pro de nuestro progreso cultural, libre de vacía ostentación. No le ha entusiasmado nunca el aplauso fácil, el acto académico, ni el elogio burocrático y vacío. Su obra es conocida sólo por un pequeño núcleo, lo cual es para ella una alabanza porque atestigua su virtud; cumple el destino común de toda gran obra.

Pero su personalidad requiere además otro enfoque que considere su valor no sólo científico sino espiritual de conjunto. Tan grande es lo que maestros de esta talla dejan como eco humano que como erudición y trabajo científico frío. Hay una ciencia que no la dan, que no la pueden dar los libros, y esa es la que buscamos afanosamente: es la ciencia del ejemplo viviente del maestro, de su dedicación, de su entusiasmo, de su sinceridad, de su amor por la disciplina. La otra ciencia, mercenaria, más bien esteriliza que enseña, porque una buena clase que no sea más que eso no tendrá nunca el valor de un libro ni en su ordenamiento ni en su sistematización. En el profesor buscamos algo más que un simple y minucioso repetidor: queremos ver cómo se define en sentido integral. Estos son los que deben llevar realmente el nombre de maestros y su recuerdo vive en nosotros como una voz familiar a través de los años, influyendo de un modo definitivo en nuestra orientación espiritual.

Ahí está para los que no han recibido su enseñanza directa, la obra fecunda realizada en los seminarios dirigidos por él. Basta, como dato objetivo y concluyente, el paciente trabajo realizado bajo su dirección, que fructificó en los seminarios publicados: *Estudio crítico del código Freer*, *La fuente de las fuentes*, *Frontón*, *El Monumentum Ancyranum*, *El problema de la Liga Beocia en el Papiro de Oxyryncho 842*, *El origen de la Religión*.

Sería necesario hacer un estudio un poco cruel para saber de qué modo lamentable se impartía la enseñanza de la Historia en nuestra Facultad, antes de la iniciación del Dr. Ricci en la docencia. Vale más pasar piadosamente por sobre las limitaciones de los hombres y del medio, que no podía brindar sino frutos humildes. Lo cierto es que la llegada del nuevo maestro significó una verdadera revolución en la enseñanza. Formado en Europa, traía sólidos conocimientos clásicos, y había elaborado recios conceptos metodológicos que desarrolló armónica y consecuentemente en su obra docente y científica.

El seminario, nadie lo ignora ya, tiene un profundo significado de renovación en los métodos de enseñanza, en el sentido de la creación de la cultura; es en realidad el instrumento de la ciencia moderna, por el cual el alumno no sólo recibe el aliento de estar realizando un trabajo creador, sino que el contacto inmediato y prolongado con el maestro lo contagia de sus mismas virtudes, y crea lazos espirituales con el mismo, de tal modo que la enseñanza se vuelve fecunda y creadora y no una repetición verbalista de conceptos mal cimentados y peor aprendidos y repetidos.

La enseñanza fué, hasta él, puramente libresca, o absolutamente ajena a la finalidad para la que habían sido creadas las cátedras. El trajo el concepto moderno de la investigación histórica y fué el primero en enseñar entre nosotros el verdadero método que permite la penetración científica en el pasado, diferenciando netamente entre el material objetivado, base inmovible de la ciencia histórica, y la redacción historiográfica, obra subjetiva. En *El origen de la Religión*, seminario de cuyo prólogo citaré algunos pasajes, dice a propósito: "El sofisma, en historia, es peligroso cuando se prescinde del "método". El "método" da el hecho y la noción desintegrados, objetivados, despojados de todo elemento de juicio interpretativo. Es la historiografía la que, por la síntesis, indaga la "causa" del hecho, sus "leyes" y sus "consecuencias" en lo económico, en lo social y en lo político. Es lo que se llama la "exposición", la "generalización", la "historia" propiamente dicha, y es aquí donde puede deslizarse el sofisma subjetivo. Pero mientras el sofisma no afecta la noción objetiva del hecho —y a esto no puede llegarse,

interviniendo el "método", sin la adulteración tendenciosa de los materiales, imposible de ocultar— el juicio científico no sufre en su fundamento crítico".¹

Tropezó con dificultades para imponer un método científico, debido al convencionalismo del medio, que veía siempre desde un sesgo malevolente la rigidez científica, y consideraba que de ciertos temas debía excluirse la investigación. Trajo entonces, a lo que aun era *aldea* en algunos aspectos, su concepto científico formado en una vieja cultura. Así, en el prólogo a su gran obra *La significación histórica del Cristianismo*, nos dice en páginas II y III: "Por lo que se refiere a la ausencia de tendencias polémicas o apoloéticas en el trabajo que va a continuación, superfluo habría sido declararlo si nuestro público tuviese una educación análoga a la de la otra América o del Norte de Europa. Pero en nuestro modo de encarar la historia universal, y especialmente la historia de la raza blanca, la acción de su móvil principal, el cristianismo, es observada con criterio, por decirlo así, *primitivo*, pues no se sabe ver, en esa peculiaridad fundamental de la evolución europea, sino el motivo religioso, mejor dicho, confesional, condenado o ensalzado según las opiniones o las predilecciones filosóficas de cada escritor. Este es uno de los frutos más genuinos de la secular educación católica de los pueblos meridionales".

Supo afrontar con toda entereza los ataques que la incomprensión y muchas veces la malevolencia le llevaron, y los repelió con sus energías juveniles de siempre. Este es uno más de sus méritos: tuvo que enseñar y luchar; su temperamento se presta a ello, porque es un polemista formidable, aunque prefiere trabajar en el silencio del gabinete. Son magníficos sus escritos polémicos por la solidez aplastante del argumento y la vivacidad y energía de la prosa.²

¹ *El origen de la Religión*, Al Lector, II.

² Aconsejo la lectura de dos trabajos, en este sentido: *La crítica religiosa como elemento de cultura*, Bolet. del Inst. de Inv. Hist., año XI, t. XV, n° 54, pp. 475 a 530, y *La cultura y su enemigo de ayer, de hoy, y de siempre*, Public. del Inst. de Inv. Hist., n° LXVI.

Se creyó y aun se cree que la Ciencia de la Religión puede consistir en la apología de un dogma o en un movimiento destructivo. Así los enemigos del método ocupan las dos alas extremas. Pero según el concepto moderno, la Religión no es concebida de ningún modo como invento de sectas y ninguna religión es ella sola la auténtica, —puesto que es absurdo pensar que todas las grandes religiones sean falsas o no sean sino sofismas ideados por los respectivos cleros— sino que reposan en una facultad especial del ser humano, de carácter biológico-espiritual, que lo lleva irresistiblemente a la creación de los mitos.

Así, concibe el Dr. Ricci la actividad religiosa del espíritu como algo permanente en el hombre, un momento del espíritu no subsumible o diluible en los otros: *instinto religioso*, lo denomina. Dice: "Frente a la Naturaleza el hombre reacciona; crea cosmogonías y cosmologías; inventa dioses y canta mitos. Pero no realiza en esto una acción arbitraria sino que obedece a un instinto que lo determina e impele: el instinto religioso. La Ciencia de la Religión se aplica al instinto religioso como ciencia pura que estudia la psique del cosmos; la Historia de las religiones, ciencia aplicada, dedícase a indagar la metamorfosis del instinto en pensamiento y del pensamiento en acción por el mito, la teogonía, el sacerdocio, el culto. Claro está que la Historia de las Religiones no se encastilla en apriorismos negativos ni presupone necesariamente que el instinto religioso descansa sobre una mera alucinación. El instinto religioso es para ella un fenómeno biológico como el amor, el odio, el temor, el egoísmo, la atracción sexual, la combatividad, un instinto que en la especie humana se diferencia de los demás instintos por la circunstancia de originarse en la fisiología y terminar en el espíritu, es decir, en una región exclusiva del hombre".¹

Es un pensador que en lucha con el medio, señaló constantemente sus defectos y pequeñeces, pero en una crítica generosa, nunca destructiva, y llena de fermentos creadores, que tiene esto de grande: no trató nunca despectivamente lo nuestro, como lo hicieron tantos extranjeros vacíos de ciencia y llenos de presunción y pequeñez. El, que es un sabio, ha escrito repeti-

¹ *El origen de la Religión, Prolusión, pág. 10.*

damente su fe entusiasta en el material humano con que trabaja, elogió las virtudes de nuestra juventud y hasta fué excesivamente generoso con nosotros. Pero no le escaparon los defectos, y los señaló con firmeza y benevolencia. Sirvan de ejemplo estas reflexiones: "Pero, ¿han volado, en realidad los viejos moldes didácticos? ¿Se han modificado los conceptos medievales de la creación artística y científica? ¿Nos hemos desprendido del convento para remontarnos al Pórtico o a la Academia? He ahí el punto. Y luego: ¿estudia más o estudia menos la juventud? ¿Siente con el hastío de la rutina, de la técnica, la necesidad de elevarse a la inspiración, a la creación, a la investigación reposada y sin apresuramientos? ¿Vase convenciendo, sobre todo, de que no es lícito improvisar, de que no se puede escribir sobre un tema sin haberlo ahondado y revuelto *nocturna atque diurna manu* por años y años?"¹

Muchas de sus páginas impresionan por la penetración aguda en nuestros problemas y lo implacable de las conclusiones. Se detiene uno constantemente entusiasmado por el vigor riguroso del razonamiento y la vigencia y actualidad de sus observaciones sobre nuestro ambiente cultural y sus deficiencias. Con estas palabras tan actuales, que no resisto a la tentación de citar, hizo el balance de nuestra enseñanza en el año 1915: "¿Qué es nuestra ciencia actual? Es una ciencia de manual, una ciencia de texto, una ciencia catedrática dosificada y oficializada por programa. Pero es una ciencia muerta, vacua, sin alma, sin nervio, sin significación superior. En ella no hay más que fórmulas, que repeticiones; no hay empuje, ni energía, ni audacia. Es un cadáver galvanizado. ¿Y los sabios? ¿Dónde están los inspirados, los videntes, los abnegados, que a costa de su tranquilidad, de su fortuna, de su vida, sorprendían los admirables secretos de la naturaleza? Hoy tenemos profesores, doctores, hombres sin vocación, sin genio, sin talento, que de la ciencia han hecho una "profesión", un *modus vivendi*; que desarrollan programas, explican textos, preparan a aburridos alumnos para exámenes aburridos".²

¹ *El peligro universitario en los estudios históricos*, Rev. de la Facultad de Humanidades, tomo III, p. 349.

² *Dios en la historia y en las orientaciones actuales de pensamiento científico*, 1913, pág. 80.

Ojalá que todos los que se dedican a la enseñanza en el país tuvieran un concepto tan austero y una vocación tan auténtica: más grandes serían los frutos y menos crecerían los sofistas prevaricadores y los usurpadores faltos de ideales y autoridad moral que son la plaga de nuestra docencia.

Reacciona contra ese mal tan nuestro: la plaga del literato metido a historiador, que con el alegato desfigura intencionadamente o no el pasado, en su propio interés; así en el prólogo de su sólida obra *La documentación de los orígenes del cristianismo*, pág. VIII, dice: "Este libro representa justamente una tentativa en este sentido. Una tentativa para promover, por lo menos, el fastidio por la retórica aplicada a la historia, por las vaciedades verbales, por las abstracciones, por los juegos de metáforas que forman la delicia de los lectores de escasa cultura, o por las paradojas que, emitidas con gran seriedad en un tecnicismo que impresiona a quien no tiene capacidad para descubrir el juego, dan un aspecto científico a las más burdas mistificaciones y si resultan impotentes para con los que saben a qué atenerse, arrastran, en cambio, a los espíritus incautos".

Pensamos que no faltan ejemplos en que se une la maestría literaria y el manejo crítico y severo de las fuentes, como lo vemos en algunas obras recientes; tal el caso de Ricardo Rojas en *El Santo de la Espada*; pero esta es la excepción.

En nuestro medio hay en los intelectuales una prisa inexplicable por producir algo, un ansia perniciosa por hacer una obra y otra rápidamente, suplir las ideas con el manejo de textos elaborados. Frente a las grandes obras extranjeras nos encontramos sin tiempo para imitar la tenacidad de sus autores, nos parece que tal o cual obra no puede haber salido de un trabajo largo, paciente y metódico, sino de una inspiración superior, del medio más culto y otras cosas por el estilo. No hay tal. Ningún gran investigador se ha puesto plazo para producir algo, como no sea un plazo elástico calculado a conciencia, sin depender de exigencias exteriores, y son numerosos los que han muerto sin terminar su obra, después de trabajar en ella toda su vida; sobre todo en la actualidad.

El manejo de ciertas técnicas de erudición, creó el espejismo que hizo pensar que el ordenamiento de los materiales equivalía al trabajo científico. Y se siguió la línea del menor esfuerzo y de la rutina. Desearía que se leyeran repetidas veces y se reflexionaran estas palabras acerca de la elaboración histórica: "Es con la labor continua e incansable como se consigue. Para una comprensión adecuada de los orígenes del cristianismo, requiérense no menos de veinte años de estudios. Para una lectura científica del Nuevo Testamento —el tomito de bolsillo que todos conocemos,— un buen filólogo necesita no menos de cinco años, dedicándole unas ocho horas diarias. Hablad de esto a un joven de la técnica y lo haréis sonreír. Y podemos apostar a que si se le requiere un trabajo sobre los orígenes del cristianismo, con su técnica y un buen juego de fichas hábilmente manejado, en tres meses nos tendrá sus cuatrocientas páginas impresas y encuadernadas. Y esto es lo que produce el desastre del libro moderno. Mediocridad, vulgaridad, repetición, falta de seriedad, histrionismo. Preguntad a un autor cuántos años ha meditado su tema: y descubriréis, en su confusión, que en nueve casos sobre diez —las excepciones las hay: tanto más honrosas cuanto más raras—, se trata de un hombre culto, muy culto, pero que por su misma cultura excepcional se ha creído en derecho de improvisar. Derecho que, en el estado actual de la ciencia, nadie tiene ya en historia ni en nada".¹

Sus conocimientos en el campo de la cultura clásica son extraordinarios y es increíble que se pueda abarcar lo que él abarca: helenista, latinista y hebraísta consumado, tiene constantemente su agudeza crítica aplicada a los textos, que conoce profundamente, remozándolos con interpretaciones sólidas y novedosas, derivadas de su larga convivencia y cariño por los antiguos. Domina técnicamente su ciencia, y llegó por un profundo amor a ella; son los grandes problemas, los últimos, que agitaron siempre al espíritu humano haciéndole concebir explicaciones de conjunto, los que en él se dan con una agudeza a la cual se mezcla luego un cierto desengaño, ante la impo-

¹ *El peligro universitario...*, pág. 347.

tencia de las soluciones. Así nos resume esos problemas, tal como se dan en el hombre, cuando comienza la reflexión autoconsciente: "Para la mentalidad primitiva el mundo era una paradoja trágica, multiforme, misteriosa, terrible. El mundo sin Causa es un concepto que se forma en una filosofía ya terminada. Para la Religión el mundo tiene Causa, la Causa primera. Pero, ¿qué era para el hombre del período cuaternario la Causa primera? ¿Debía esta Causa considerarse como inmanente o trascendente? ¿De dónde venían el "mal" y la "muerte" como instrumentos de la Naturaleza para producir el "bien" y la "vida" en la paradoja de la existencia? ¿Venían de la Causa primera o de una Causa segunda? Más tarde se planteará el dilema: si la Causa primera es la fuente del "mal", ¿entonces de dónde deriva nuestro concepto del "bien"? Si, en cambio, el "mal" proviene de una Causa segunda entonces el universo viene a ser el campo de batalla de dos Causas, de dos "dioses" que se combaten en oposición irreductible, eterna en el tiempo, infinita en el espacio".¹

Supo superar la labor técnica, por el calor de humanidad que puso siempre en su investigación y con que abordó estos temas, vivificándolos y haciéndolos apasionantes. En su obra, podría decirse que está su propia pasión, y ella nos asalta a cada momento en su prosa candente y espontánea, en la que se funde la rectitud científica y el aliento polémico con su temperamento profundamente artístico y sobre todo musical. Transcribo de la misma obra, muy valiosa para el estudio y la comprensión de su personalidad, un hermoso pasaje en que estos elementos se revelan nítidamente,* que puede ser considerado como una síntesis de las etapas por las que pasó posiblemente en su vida de investigador y muestra la posición en que se encuentra ahora, en la plenitud de su madurez: el ansia de conocimiento, la amargura por él producida y la rebelión, que se resuelven en un frío nirvana en que el alma cansada de la lucha aspira al aniquilamiento y la paz: "El fruto de la ciencia es vedado y amargo como el del árbol del Paraíso; y el Sabio ha dicho que "a mucha ciencia mucho dolor" porque el conocimiento mata la ilusión. Perdida la ilusión, ¿qué queda en la existen-

¹ El origen de la Religión, pág. 8 sq.

cia? La sensación acerba de lo real. ¿Pero esta sensación podrá compensar, si no sustituir, las dulces ilusiones que han mecido nuestra infancia, que nos han encendido la luz de una esperanza en la gran tristeza de la vida, que han acallado en nuestro labio la protesta ante el espectáculo inicuo del dolor universal? Esta ciencia no tiene respuesta para este grave interrogante, como ninguna ciencia la tiene. ¿Y entonces? Entonces adelante. No por nada hemos estudiado el mito de Adán, el mito de Prometeo. La Religión nos enseña que la divinidad castiga al que prueba el fruto del árbol prohibido, y persigue sin piedad al que arrebatara la chispa al sol. Pero a medida que el alma, aligerada de sus ilusiones, se eleva grado a grado en la luz fría del conocimiento, una gran paz, la paz nirvánica de la infinita vanidad del tutto sustitúyese al desolado combate entre la fe y la duda, entre la creencia y la razón, entre la esperanza y la negación. El alma se crea entonces un tranquilo ideal de descanso eterno en el infinito silencio de la nada inorgánica, y esto le permite continuar aspirando al cielo aun cuando el cielo se muestre tormentoso en la austera belleza del crepúsculo de los dioses. Epicuro llamó a esto: *ἀταραξία*: calma, serenidad, felicidad; Lucrecio y Virgilio adoptaron la denominación y la cantaron; los renacentistas con Pomponazzi la celebraron; la filosofía moderna la renovó para nuestros espíritus con Guyau.

*Felix qui potuit rerum cognoscere causas
Atque metus omnes et inexorabile fatum
Subjecit pedibus, strepitumque Acherontis avari*".¹

Aunque los tonos sombríos del pesimismo parcial, como individuo, no se borran nunca, acepta una solución optimista en el conjunto. Luego de hablarnos de la profecía de Giovacchino da Fiore, al final, dice: "Gran ciencia en verdad, es la Ciencia de la Religión. Amenazaba ensombrecernos el goce del conocimiento con el menoscabo del ideal y el ahogo de la esperanza bajo el apretón de su realismo implacable. He aquí, en cambio, que con su última palabra nos enciende una nueva

¹ El origen de la Religión, pág. 25 sq.

antorcha en el camino, y nos señala allá lejos, muy lejos, muy cuesta arriba en la cumbre de la civilización la humanidad en marcha hacia un ideal más excelso y una esperanza más divina".¹

La severidad que pone en la realización crítica y en la objetivación del dato, no le impide evitar la subordinación del trabajo historiográfico al científico. Vivifica los textos con su vigoroso pensamiento y no se queda nunca en el trabajo muerto del fichaje, que por sí tiene un valor secundario. Se dan en una hermosa síntesis la rigurosa severidad y la concepción de grandes rasgos, significadora de su posición integral ante todos los problemas especulativos y prácticos. Son ilustrativos a este respecto dos trozos de uno de sus artículos, ya citado, donde dice: "En una época mecanizada e industrializada en que todo marcha a vapor o a electricidad, en que se vuela en tierra, por agua y en el aire, girando palancas y manivelas, es fácil, más, es inevitable, a no mediar las debidas precauciones, caer en la ilusión de que la creación artística o la construcción científica es obra manual, de que la técnica puede sustituir la alta especulación, y la receta suplir la actividad vital de la inteligencia".² "La realidad histórica, quiero decir, no puede ser presentada en forma anatómica, rígida, muerta. La Historia, como la Filología, como la Psicología, trasciende el hecho que entra en su órbita de acción, para compenetrar la vida que lo produce, lo mueve, lo utiliza, y lo hace morir para renovarse".³

En estas páginas no hago sino rendirle un modesto homenaje, interpretando el sentir de todos los que conocen su obra y su acción docente, y dando una impresión subjetiva y un reflejo de algunas de las ideas más valiosas para nosotros, referentes a su propia personalidad, al método o al medio, que aparecen con abundancia en sus obras.

¹ Id., pág. 28.

² *El peligro universitario...*, pág. 339.

³ Id., pág. 345.

Ojalá que su enseñanza fructifique con fecundidad en las jóvenes inteligencias y su obra sirva de fuente de inspiración y ejemplo de severidad científica a los que cultiven las disciplinas humanísticas entre nosotros, para que el tiempo no pueda vengarse más de los que improvisan sin seriedad en detrimento de nuestra cultura, del único y tremendo modo como lo hace: sepultando sus obras en el olvido.

Eduardo Prieto.

A R T E

POSICION DEL ARTISTA AMERICANO FRENTE AL POST-EXPRESIONISMO EUROPEO

(Fragmento final de la conferencia que sobre "La pintura francesa contemporánea", pronunció el Profesor Adjunto de Historia del Arte, Arquitecto Angel Guido, el 16 de Octubre, bajo los auspicios del Centro de Estudiantes de Filosofía y Letras)

Como el prestidigitador de circo llega un momento en agotar las palomas que saca, mágicamente, de un sombrero de copa, también llegó para el artista expresionista la hora en que agotó aquellas palomas de sueño, que con singular lirismo echaba a volar por el aire libre de su mundo interior.

Pero este agotamiento en el manipuleo de las cosas del trasmundo no se produjo por falta de genio para ello, sino porque el mundo real, el mundo de la calle, con obstinada y fatal insistencia golpeó a la puerta del artista de vanguardia.

Desentenderse de la angustia subterránea que movió la vida europea de los últimos años, no fué aventura fácil. Esa angustia antojábase un viento que llenaba todo el ámbito de la calle, doblaba las esquinas, penetraba en los hogares, se instalaba en lo más recóndito del Hombre europeo. También el taller del artista joven fué aventado por este alud inclemente. Y aquel prestidigitador de sueños, aquel individualista tenaz, egocéntrico y misántropo, tuvo forzosamente que asomarse al balcón y escuchar el ruido de la calle, que es hoy, fatalmente, el ruido de la vida.

Pues bien, el drama es este: aquel artista habituado a manejar los fantasmas de su mundo interior se sintió cohibido y perplejo ante aquel ruido de la vida. Sus manos educadas para una artesanía de trasmundo las juzgó tercas, inhábiles para el duro oficio de lo humano.

Tal es nuestra limpia convicción de americanos.

Ensayemos una demostración.

ARTE DIRIGIDO Y ARTE LIBRE

En Alemania e Italia, la rehumanización del arte estaba dirigida. En Alemania especialmente, la pintura *dirigida* hacia Lucas Cranach y Durero, ha producido un cúmulo de obras sin calor, sin espontaneidad. La mutilación de la espontaneidad en el arte es la más grave de las mutilaciones. El arte puede ser social siempre que lleve prendida, como su sombra, la espontaneidad. Ejemplo de ello: la admirable pintura mural moderna mexicana, el movimiento más vigoroso en la pintura de nuestro tiempo.

En Francia —a quien tanto debemos como educadora de nuestra sensibilidad— donde la libertad es religión, el post-expresionismo ha sido sorprendido en un momento crítico de su vida social.

La ausencia de un *paisaje arquetipo* y de un *hombre arquetipo*, quizá sean —nos aventuramos a pensar— índice del drama interior que sufrió el pintor de la nueva generación post-expresionista en París.

Sea esta u otra razón, en verdad que es lamentable la falta de nervio con que el post-expresionismo ha entrado en la realidad. Se diría que con cierto auténtico disgusto retornó a la vida, a aquella vida que golpeó con obstinada insistencia las puertas de su taller.

Este drama estético se ha podido constatar en la aleccionadora Exposición de la pintura francesa traída a Buenos Aires por el admirable crítico y no menos admirable expositor René Huyghe.

Efectivamente, es muy duro aceptar que haya valores triunfales y eternos en la citada producción de los cinco años an-

teriores a esta guerra —la corriente post-expresionista. Y es duro aceptar, repito, que constituya la expresión máxima de la pintura moderna europea. Y decimos la expresión máxima dado que la pintura de otros países como Italia, Alemania, Rusia —competidoras en la dirección estética de Europa en aquel momento— vió mutilada su espontaneidad por el arte dirigido, lo que equivale a decir: fué mutilado el arte vivo, "l'art vivant". Y con ello va dicho todo.

Otros ejemplos podremos arrimar a esta rehumanización del post-expresionismo. La medida de la simpatía con que fué recibido el tema social, podemos interpretarla a través de este ejemplo tomado entre otros: el tema propuesto por la Academia de Bellas Artes de París para optar al Gran Premio de Pintura —obtenido por Reynold Arnould, pocas semanas antes de la guerra— era el siguiente: *La paz que une a los pueblos trae la prosperidad a la tierra y la alegría de vivir.*

Por otra parte, el último Salón de Otoño de París, llevado a cabo en el magnífico edificio del Trocadero, tampoco era ajeno al problema social. Un truculento cuadro de Warroquier, *España*, fué el centro de gravedad de gran parte de la crítica, por supuesto siempre favorable. *Esperando el llamado de movilización*, de Charles Blanc —igualmente aplaudido sin ambages por la crítica— era otro gran cuadro de tesis social.

Mas lo amargo —es decir lo dramático— era constatar la exaltada aprobación de la crítica, dada la truculencia del primer cuadro y la puerilidad del segundo.

Peró la razón subterránea de la aprobación incondicional de los críticos era otra. Era una posición generosa e inteligente en homenaje al grito lanzado después del expresionismo: "retour au tableau". Es decir, retorno al cuadro, a la composición; en suma, a la vida.

La crítica parisiense, durante los últimos años, realizó una verdadera labor homérica para que en ese proceso de rehumanización del arte, la pintura francesa continuara conservando su hegemonía estética y espiritual en Occidente. Pero he aquí el drama: el índice arquetipo de la producción post-expresionista no respondió al llamado urgente de la crítica bien intencionada encabezada por Waldemar George.

El hecho fué que aquel artista habituado a la artesanía del *sueño* y del *subconsciente* del expresionismo, no captó la dimensión de la vida tremenda —desescamoteable— que gime en la calle. Tal, pues, el drama. Nos ha movido a delatarlo, una sola y limpia intención: la de poner en guardia a los artistas jóvenes de América ante esta paradoja de la pintura europea post-expresionista.

Ya lo dijimos en otra ocasión: en estos momentos de re-humanización del Arte, América está mejor dotada que Europa. Frente al hombre y al paisaje europeos, en extremo *descubiertos* —en el sentido cabal del concepto—, América ofrece paisajes y hombres *indescubiertos*, inconquistados aún.

Pero este tema, motivo sería de otra disertación. Por hoy he pretendido mostraros limpiamente, sin resentimiento americano alguno, la grandeza de la pintura francesa contemporánea y finalmente el drama de la pintura europea actualísima, es decir, de la pintura francesa en los últimos años, antes del 39. No dudamos que el ágil y sensible espíritu del artista francés saldrá, con el tiempo —después de esta su gran tragedia— airoso y triunfante de este trance, el más dramático de su historia.

¡Ojalá así sea! Anchamente lo merece quien, como Francia, ha tenido en arte, el constante coraje de no estafar jamás a la vida!

Angel Guido.

MARIETTE LYDIS

*J'ai pour voisin et compagnon
un vaste et puissant paysage,
qui change et luit comme un visage
devant le seuil de ma maison.*

EMILE VERHAEREN.

Comprender la obra de arte es, en el fondo, una tarea multiforme, que comienza con las primeras impresiones, pasa por la visión integral y termina con una intuición unificadora,

donde la obra debe de ser interpretada más profundamente por el estudio de la personalidad artística que la ha creado. Y bien, la artista que la ha creado... pero tengamos en cuenta que sólo lo ha hecho en un momento limitado de su existencia, y que únicamente los grandes genios nos ofrecen a veces un trabajo casi vitalicio sobre la misma obra espiritual.

Descubrimos así la necesidad de rebuscar en el alma del artista, en sus condiciones de trabajo, en sus ideas, deseos y pasiones, en su fuerza imaginativa, y en sus necesidades morales y sentimentales.

Hablando con Mariette Lydis se está en tren de descubrir una actitud reservada y calma, a través de la cual se adivina una personalidad plena de fantasía, de gusto y de imaginación en el colorido. La *fantasía*: buscar y encontrar el tema es una cosa, por así decirlo, intelectual e imaginativa, que refleja la disposición mental y el grado de desarrollo en la jerarquía espiritual humana; es un índice de la inteligencia, de la vida psíquica aun subconsciente, y de la constitución moral. El *gusto* interviene para moderar el impulso de la fantasía, para encaminarla hacia una estructura no solamente artística, sino estética y un tanto social. Y la *imaginación en el colorido* es algo que proviene de lo inconsciente, de esa capa psíquica tan profunda, donde los colores son más bien símbolos, vagos o precisos, de nuestros deseos e instintos —realizados o no,— y de nuestros recuerdos. Así creo que, evocando estas tres categorías, se estará más próximo a la comprensión del pintor.

“Todo nos conmueve”, —dice ella, hablando un día de la vocación del pintor—, “todo nos afecta, pero debe ser recreado pasando a través del temperamento del artista. Es así como la realidad se vuelve obra de arte”. Lo dice con palabras simples y finas, sin exaltación, y al mismo tiempo dejando un amplio velo de secreto en torno a la creación, al sentimiento y a la disposición de la persona creadora. Me he tomado la libertad de precisar un poco lo que ella denomina, con tantos otros, el “temperamento del artista”, apoyándose en la famosa fórmula de los filósofos y gentes de arte de fines del siglo, y también de precisar ese célebre procedimiento “recreador”. Fórmula tan conocida, ya casi popular, y siempre presente en tantas varia-

ciones de temperamentos de los más distintos. Es lo que, en otro sentido, Cézanne ha formulado con su manera explosiva y genial: "La nature pour le peintre n'existe pas; il doit arranger la nature".

La conversación es tranquila y agradable, y se nota que ella cela su secreto. Pero paulatinamente, hasta los labios de quien no quiere hablar demasiado comienzan a volverse comunicativos; entonces la lumbre fugaz de algunas palabras ilumina el fondo velado, y se revelan cosas más íntimas, intenciones más delicadas y guardadas cuidadosamente, trazos de sí mismo que hacen intuir significativamente el alma invisible.

Como pintora, se ha formado a sí misma. Ya en su juventud sintió inclinación hacia las artes decorativas, haciendo siempre la vida de una muchacha, bailando, saliendo, practicando deportes invernales. Pero tendía al dibujo, observando, estudiando las formas, llenando su espíritu de muchos imágenes y cubriendo sus cuadernos escolares con estudios, esbozos, tomas del instante. Por esto fórmasse el designio de realizar su vocación. En su modo personal y espontáneo, dedica ahora mucho tiempo y energía a estudiar las artes gráficas, su técnica y su sentido. No habla sino vagamente de sus comienzos. Hay otros artistas que abundan en los recuerdos de sus primeros pasos. Ella prefiere experimentar profundamente en sí misma el gran eco de su evolución y complacerse en su estado actual de perfección y maestría.

Han salido de su pluma y lápiz numerosos libros ilustrados; aquí, precisamente, encontramos sus orígenes y sus verdaderas pasiones. Pues le place identificarse de una manera técnica, sentimental y pasional con los argumentos de su trabajo; mejor dicho, su formación interior la conduce a la búsqueda de temas selectos y escogidos, permaneciendo decididamente indiferente frente a otros.

Cuando se dedicó a la pintura propiamente dicha, estaba ya formada como dibujante e ilustradora. Es así que no encontraba ya la disposición interior para entrar en una escuela,

"para aprender pintura". Aprender, en este caso, significa con-
fiarse a un maestro estimado y venerado, cuya obra causa en-
tusiasmo al tiempo que se le siente superior, y cuyo estilo pic-
tórico y sentimental refleja más adecuadamente la propia indi-
vidualidad del adepto y sus propias aspiraciones, en parte sub-
conscientes. Puesto que, finalmente, se abandona tal maestro,
—se debe abandonarlo,— para realizarse integralmente, y para
verificar la famosa palabra órfica: "no a mí debes seguir ahora,
sino a ti, a ti".

Tal escuela de iniciación pictórica no se presentó para Ma-
riette. Ya demasiado formada, muy personal, llena de las imá-
genes interiores de su fantasía y de su imaginación, era im-
posible para ella entrar en una escuela para aprender el oficio,
dado que ya lo había aprendido y adquirido, y que no aspiraba
más que a una cosa: realizar sobre la tela la vocación misma,
con los colores, con el material casi sensual y plástico de la pin-
tura, y seguirse a sí misma, únicamente.

Así, uno se hace quizás un poco limitado e indiferente res-
pecto a su ambiente, pero muy fuerte, muy dinámico, expresivo,
creador, sin sacrificarse a impresiones y doctrinas superfluas y
no vitales. De tal manera, Mariette Lydis aprende por sí misma
el oficio, estudia las leyes de los colores, sus valores y su fuerza,
y el reflejo de su estado interior. Sin esta correspondencia ín-
tima entre material y estado de alma, sin la perfección siempre
creciente de sus adaptaciones mutuas, realizando en forma ar-
tística la famosa fórmula filosófica de *materia* y *forma*, sin
toda esta interdependencia y maravillosa armonía entre los
fines y los medios, no hubiera jamás podido objetivar sus imá-
genes interiores ni aspirar a su verdadera realización.

Los colores tienen su propia vida, como los sonidos y los
olores. Elegir ciertas combinaciones, ciertas consonancias, cier-
tos contrastes, para conciliarlos en la forma de la imagen, y
rechazar otros colores, no poder asimilarlos ni gustarlos, no
poder integrarlos a nuestro ritmo, al contrapunto y al estilo
mental y estético...: todo esto hace parte de la verdadera idio-
sincrasia del ser artístico. Pero muy lejos estamos todavía de
poder penetrar todos estos secretos y raras relaciones. Aun fi-
lósofos y matemáticos han hablado de todo eso sin llegar a

conocer la fórmula y sin poder dar una explicación. Entre los *pitagóricos* ya se encuentran observaciones correspondientes; el simbolismo estético de Platón no se niega a referirse a ello, y un pensador tan claro y penetrante como Pascal evoca esta gran ley de nuestro sentimiento, al par que se muestra siempre dispuesto a conciliar el profundo análisis matemático con los hechos ardientes y vivaces de un espíritu tierno, sensible y apasionado. Pues los colores tienen su propia vida, y elegir algunos de ellos —en determinados matices,— y rechazar otros, creando una gama que se vuelva típica para el pintor, su desarrollo y su creación...: todo forma parte de una inevitable ciencia intuitiva del arte, que muy lejos estamos todavía de poder comprender de una manera absoluta. Y allí donde no se puede comprender de esa manera absoluta, se tiene ciertamente el derecho de sentir, de profundizar esta introspección interior y de llegar así a una compenetración por lo menos personal y altamente refinada.

Sus cuadros se encuentran en los museos del viejo y nuevo mundo, y si uno se pregunta cómo ha ganado este gran aprecio y simpatía, resulta necesario recurrir a sus temas y modo de interpretación. Busca, como ella misma lo dice, los temas fantásticos, intensos, irreales, que abandonan voluntariamente la banalidad o el calor de la vida real y realista. Comete un primer acto de confianza en sí misma, transfigurando el mundo para sus propias necesidades, y traduciendo las impresiones ópticas, los sonidos y todos los fenómenos en un estilo expresivo, por encima de la realidad empírica. Así alcanza otra realidad, la que está en nosotros y es voz e imagen de nuestros sentimientos y fantasías. Cada una de sus obras está así caracterizada. Quizá pensemos que el mundo exterior sea completamente diferente al de sus cuadros. Y bien, precisamente por esto queremos vivir, junto a lo exterior subjetivado, esa vida interior exigida por nuestras pasiones, imaginación y sentimientos, y queremos ver y vivir con órganos hipersensibles que dan cierta exaltación y éxtasis a nuestro ser.

Inmediatamente se comprende la elección de sus temas: escenas de leyenda, de los tiempos míticos, de la Biblia, de tantas épocas, y aun de nuestros días, en los que el sentimiento de lo extraordinario y de lo inaudito no ha muerto todavía y en los que uno se siente nuevamente obligado a vivir fuertes pasiones y a reflejarse en grandes conmociones del alma.

Al mismo tiempo, todo su gusto interviene en estas realizaciones, evita los colores demasiado vivos, los contrastes pronunciados, lo que choca. Hay algo de seducción permanente en su estilo, y así ha ganado su público y lo ha conservado. Su excelente manejo del dibujo y de la línea da también a su pintura el trazo seguro, casi reconfortante; siendo sobre todo admirable en sus cuadros de flores, en que todas las cualidades de su talento se unen.

Puede aun decirse que la escala de sus colores se ha vuelto cada vez más refinada; que abandonó ciertas técnicas anteriores de trabajo, y que aspira en forma acentuada a una transparencia, a una composición basada en un nuevo sentimentalismo. Podría resultar interesante, en verdad, analizar el porqué, y aclarar también cómo el nuevo ambiente sudamericano, el estilo artístico argentino, el refinamiento del gusto porteño, el paisaje del país, los factores de la luz, del clima y del ambiente espiritual, han podido cobrar una influencia creadora e inspiradora sobre la artista, que vive la vida contemporánea con sensibilidad aguda y adecuada.

El ascensor nos deja en el noveno o décimo piso. Las luces del corredor están sostenidas por grandes manos que salen del muro. Se entra en un interior donde todo es finura, claridad y sencillez. El color de los sillones y la forma de los muebles producen una sensación de intimidad, en que predominan las líneas simples y el sentimiento fresco y tranquilo.

Habla ella de su manera de ver las cosas, de los pintores que le gustan, de Jean Clouet y de François Clouet, este último también llamado "Jehannet": dos magníficos artistas de la

Francia del Renacimiento, íntimamente ligados al arte decorativo de su época y a la vida artística de la Corte. Habla de Breughel y de Jerónimo Bosch, y sin preocuparse de los siglos que los separan, salta a nuestros días y cita a Dalí y a Kisling, pertenecientes a la actual "Escuela de París".

Hojea sus libros de grabados, y muestra, figuras emotivas y evocadoras, habla vagamente de cosas que ha vivido y sufrido, y no olvida a su perrita, de una raza netamente especial —como explica,— que hace poco tiempo "fué casada" —según dice maliciosamente,— con la debida y solemne concurrencia de sus relaciones.

Saliendo a los grandes balcones se admira el atractivo aspecto de la arquitectura urbana, la ancha bóveda del cielo, hacia la lejanía, donde todo se confunde, y el río... , conjunto que entusiasma y tranquiliza al mismo tiempo.

Tiernamente y sin ningún recelo sus palomas, gris-azuladas y plateadas, se pasean por los patios, entran en las habitaciones y se sienten cómodas, cual en un jardín. ¡Cuán bella puede ser la vida, si se sabe gustarla!

H. Weyl.

EKATHERINA DE GALANTHA

Con placer especial hemos asistido a la presentación coreográfica de la señora Ekatherina de Galantha en el teatro Cervantes, y nos parece grato explicar en pocas palabras el sentido y sentimiento de su arte, la idea más profunda de su vocación y la fuerza interior que la ha llevado por este camino, para realizarse a sí misma y para educar a sus alumnos en un sentido parecido.

A la edad de diez años entra, en Petrogrado, en la *Escuela del Ballet*, donde los profesores más destacados de la

Academia Imperial daban su enseñanza según los métodos artísticos de la vieja tradición. Allá se aprenden las materias más diferentes, siguiendo siempre el alto concepto de tales instituciones: Historia de la danza, Anatomía viviente, Mímica, Plástica, Movimientos decorativos, Interpretación de las expresiones, y como coronamiento a todo esto, el *Baile clásico* y las danzas características de los pueblos, estas últimas ya algo estilizadas, para darles la forma *abstracta* y desensualizada del *arte puro*.

Una vez terminados sus años de formación, entra en diferentes elencos de grandes maestros y directores, como Serge Diaghileff, Michel Fokin, Wazlaw Nijinsky, Serge Lifar; como Idikowsky, Leonid Miassin, Tamara Karsawina y otros, colaborando así en conjuntos del *Ballet russe*, y viajando por los principales países de Europa y de las dos Américas. La última guerra la retiene en los Estados Unidos, y en los años 1919 y 1920 forma parte del elenco de Ana Pávlowa, donde colabora en la ópera y en el ballet.

Desde hace veinte años vive en nuestra tierra. Se presentó durante un tiempo en el Colón de Buenos Aires, donde actuó siete años, haciéndose también conocer en otros teatros importantes de la capital. Podemos considerar como su mérito especial, el que haya logrado vencer ciertos prejuicios americanos en contra de *la casta profesional de los artistas del baile*, — prejuicios mucho más fuertes todavía en la alta sociedad anglosajona—, alcanzando paulatinamente, el aplauso hasta de los grupos más refractarios. Según mi modo de ver, el sentido innato de la música y de la expresión plástica del baile, que caracteriza al público sudamericano, la ayudó mucho a despertar este gran entusiasmo, así como a encontrar alumnos de verdadera devoción y capacidad.

Las características más notables de la señora de Galantha son su profundo sentimiento del estilo, su gusto experimentado, su gran afinidad con los colores, y su manera dinámica y expresiva de crear siempre los movimientos pictóricos y de realizar su visión interior con grupos humanos que siguen dócilmente su intuición directiva. Tiene el gran mérito de haber divulgado aquí los conocimientos esenciales acerca de la escuela superior

de danza, cultivada en Rusia, durante muchas generaciones, por los círculos culturales y artísticos y por la alta sociedad, y especialmente por los miembros de la casa imperial. Esta forma artística de profundo sentimiento, acrecentada a través de los siglos por los zares y sus colaboradores, fué puesta al servicio de la educación cultural de toda la nación, que siempre se ha reconocido sobre todo en su genio de la danza y su fuerza de interpretación plástica y teatral. La poderosa tradición de este arte se halla profundamente enraizada en toda la población rusa, formando parte de su raza mental y afectiva y de su estilo de vida de un modo tan permanente y esencial, que los cambios políticos no han podido ni querido jamás modificar en nada esta verdadera vocación y su realización ardiente y noble.

Aquí en la Argentina se debe a la señora de Galantha la mayoría de estos conocimientos e interpretaciones, porque es ella la que, habiendo permanecido en el país, los divulgó con perseverancia, los cultivó con maestría, y los hizo gustar y admirar.

H. Weyl.

C I N E

IMPRESIONES SOBRE "FANTASIA"

Beethoven ya había hablado de la relación entre el color y la música. Un siglo más tarde, Baudelaire ratificaba la idea en verso célebre:

Los sonidos y los colores se corresponden

Pero todo esto permanecía en el campo de las posibilidades hasta que un grupo de cineastas comenzó a encontrar un sentido concreto en aquellas palabras proféticas del compositor y el poeta. Hubo ensayos en negro, con estampas rudimentarias. Más adelante —hace pocos años— Fishinger desarrolló las múltiples posibilidades del nuevo género en un acto, interpretando con figuras geométricas el desenvolvimiento melódico de la *Rapsodia Húngara número 2* de Liszt. Indudablemente era un paso seguro. El color y la línea acompañaban al fraseo musical. La simetría y tonalidad del dibujo respondían exactamente a la gravedad del fagot o al deslizarse de notas en cascada. El color y su combinación con el pentagrama requirió la inquietud de muchos compositores. Scriabin realizó su *Prometeo* con efectos especiales de luz. Otros hablaron de la combinación melódico-cromática para sugerir mejor los estados de ánimo y ahora Walt Disney dice su palabra original con *Fantasia*, que se brinda como un ensayo logrado y un anuncio de puro arte colmado de contenidos insospechables.

Lógicamente, la película puede ser sometida a críticas. El melómano quizá no guste de las páginas elegidas o entienda que el programa de este *concierto visual* no conserva una unidad jerárquica. Se asombrarán algunos del maridaje entre Poncechielli y Strawinsky o el de Bach con Tchaikowsky. Pero son juicios menores, de consistencia endeble o de snobismo trasnochado. La verdadera línea continuada y sostenida que une al film es su intención renovadora y es a este terreno —el de los propósitos— donde debe ser llevado el juicio valorativo, planteado en una sola pregunta: ¿corresponde la visualización de Disney a lo que sugiere esa misma música en cada uno de nosotros? ¿Hay reciprocidad espiritual entre el dibujo y nuestra sensibilidad? Digamos, ante todo, que los habituales criterios abiertos sobre el cinematógrafo no caben frente a *Fantasia*. Hay que recurrir para juzgarla a un vocabulario no frecuentado por el comentario, que se maneja generalmente con palabras circunstanciales, de aplicación variada y graduable, según el caso. Ahora el problema es más sencillo. No consiste en hablar de ritmos o calificaciones de la fábula, sino de la belleza de la obra. ¿Es o no hermoso el espectáculo que motiva estos párrafos? Afirmativamente: lo es.

Desde la iniciación de la película comienzan a brotar lazos de sugestión entre la pantalla y la platea, visualizados por un color azul sobre el que se deslizan rojas o violáceas sombras de músicos transportando sus instrumentos: la orquesta de Stokowsky se prepara. Juegan los matices sobre los bronces que se envuelven en oro, las maderas en brillos retintos y la percusión enciende sus notas en púrpura. Luz y sombra en las caras diseñan extrañas estampas. Se construye el clima en una angustia que anhela el comienzo. Un enfoque rápido se desliza sobre el arpa vibrando en arpegios. Estallan los cromos. El tono musical con el tono pictórico. Sincronización perfecta de ritmo y dibujo. Bach está en la banda sonora y en la tela, reviviéndose su *Tocata y fuga en do menor*. Todo es aquí forma móvil, anhelando una correspondencia, que se logra, entre la estructura contrapuntística y el espectáculo policromo del lienzo. No hay asunto ni en Bach ni en la pantalla. Sólo se desenvuelve con imaginación avasalladora la austera partitura

del maestro del siglo XVIII, en magnificencia de figuras estilizadas en ojivas, plenas de intenso sentimiento religioso.

Un poco en *sinfonía tonta*, compuso Disney su interpretación del *Cascanueces* de Tchaikowsky. Música grata, serena y epidérmica, es un motivo espléndido de sugerencias fantásticas, animadas por seres imaginados. Brotan así hadas etéreas, frágiles, delicadas, evolucionando en blanco y celeste. Graciosos hongos chinescos danzan. Y alguien se pregunta: ¿es ese el espíritu de la música? Puede ser. Pero se da como una expresión lograda. Y esto es acreditar categoría a lo realizado. Cambian los temas y los bailes: cardos y orquídeas de coloridos perfectos se agitan en una danza rusa. Y luego la poesía alada del *Vals de las Flores*. Sugestiones de una delicadeza imponderable, extraídas de una página romántica y dulzona. La pintura superando al pentagrama con estampas exquisitas en sugerencias. Hojas, copos de nieve, filigranas de escarcha, hielo, flores, hadas en patines... una heterogeneidad de personajes esquematizados con finura y animados con un acento estéticamente puro.

El aprendiz de brujo, la muy escuchada obra de Dukas sobre la balada de Goethe, tuvo el desarrollo anecdótico al que se prestaba la índole del tema. Aquí la música subraya la acción del popular Mickey, quien, en un alarde de hechicería, da vida a una escoba para que le ahorre trabajo. La nueva aventura del humanizado ratón no supera en méritos a otras de sus mágicas peripecias.

Del primitivismo salvaje y el ritmo cargado de disonancias, de impactos sonoros y violencias de la *Consagración de la Primavera*, desentrañó Disney una concepción cosmogónica. Stravinsky aseguró que esa fué su idea original al componer la obra. La música acompaña y vigoriza ahora el desenvolvimiento del mundo desde la nebulosa inicial. Páginas de geología y paleontología adquieren nuevo sentido en esta versión revolucionaria de la música y el color. La convulsión en el pentagrama se traduce en cráteres, terremotos y monstruosos animales. Se reproduce un mundo fantástico en recios y dinámicos cuadros llenos de dramatismo. La significación de la obra, a través de ritmos que evocaban el despertar del potencial

humano primigenio, es ahora —merced a las posibilidades arquitectónicas del color, la figura y el movimiento— una artística e imponente historia del universo.

Beethoven escribió su *Sexta Sinfonía* en una de las temporadas de verano que pasaba en Wiesenthal, cerca de Viena. Admiraba —él lo confiesa— la belleza idílica del paisaje, por el cual paseaba todos los días cruzando los bosques, riachos y prados de aquella tierra. A ese campo, que el solitario de Bonn anheloso de compañía tanto amaba, honrólo con este himno gozoso, con esta profunda música descriptiva —la menos íntima de sus composiciones— vertida con profundos recursos polifónicos y rico caudal de expresivas melodías. Disney —en un salto hacia la mitología— llevó de Austria al Olimpo el contenido reflejado por Beethoven. Brotan así estilizados faunos en función de Cupidos, coquetonas centauras y robustos centauros en idílicas peripecias, plásticas Pegasos y arroyuelos tar. cargados de paz y ternura como los que inspiraron al compositor. Y este abuso de lo fantástico en tono rococó, al visualizar el sentimiento de la naturaleza en Beethoven, no ha menoscabado el espíritu de la *Pastoral*. La ha hecho igualmente lírica, con esa poesía ingenua que destila Disney en sus dibujos, a través de sus personajes quizá un poco irreverentes. La alegría exuberante de los campesinos la dicen acá otros seres, pero con el mismo brío danzante de los que observara el autor de *Fidelio*. Y la tempestad del cuarto tiempo es una muestra magnífica de imaginación, color y ritmo. El desborde de notas de este espléndido trozo ha sido traducido en estampas vertiginosas, con detalles cómicos que subrayan —sin alterar— la sublime inspiración beethoveniana.

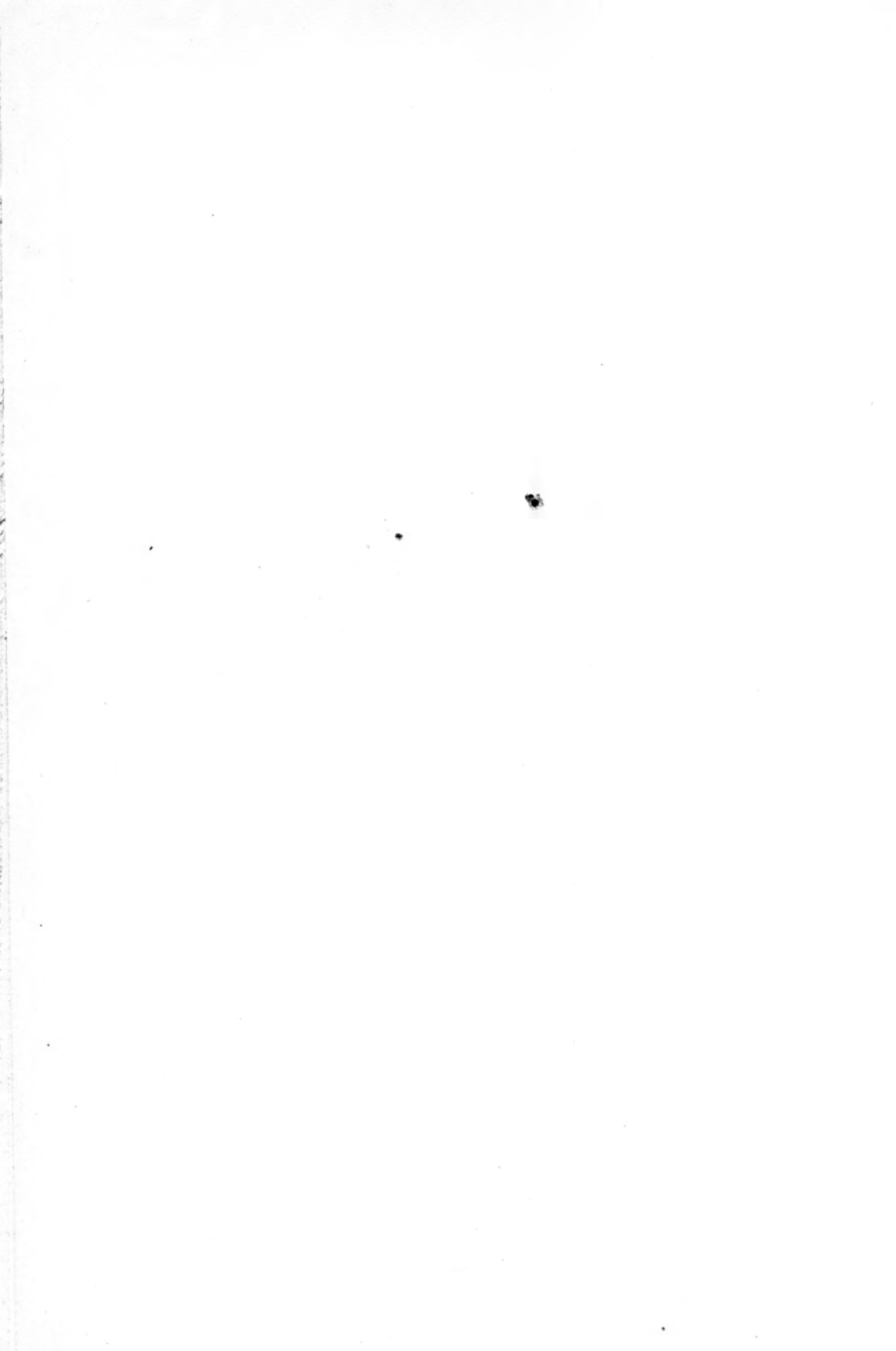
Elefantes, avestruces, hipopótamos y dragones bailan *La danza de las horas*, muestra de ballet clásico y lo único bien recordado del autor de "La Gioconda". Con la original coreografía de Disney se busca y se logra el ridículo mediante el contraste: sutiles zapatos de bailarina en los inelegantes pies de la *señorita* hipopótamo o las uñas pintadas del *señor* elefante. Pero esos detalles hilarantes, en que está visible la sátira a esa música ya pasada de moda, no caen en lo grotesco, y el asunto simbolizado en el baile prosigue existiendo pese a las piruetas

de estos entes zoológicos, que si no respetan mucho la dignidad de la partitura de Ponchielli, empero le son fieles y tienen gracia: es suficiente.

La noche en el monte Calvo se anuncia en sus primeros compases y figuras como un ritual pagano del terror elemental. Resurgen las jornadas de aquelarre del medioevo. El genio del mal, en la oscuridad, preside la reunión de los espíritus malignos, brotados de los cementerios. Se danza frenéticamente entre purpúreas explosiones de color y sonido. Recordando alucinantes estampas de Durero, avanzan en cabalgatas descarnadas los adoradores del crimen. Primitivos los colores y las figuras, sin matices, respondiendo al espíritu poderosamente original y angustioso de la macabra partitura. Es una de las mejores composiciones del film. Luego, al sonar las campanadas del alba que cierran la noche, huyen los demoníacos seres de Mussorgsky, y van surgiendo los fieles a través de un bosque que simula ojivas, mientras el coro musita la plegaria del *Ave María*. Se pasa —en violento contraste patético— de la imaginación poderosa a la ternura y a la emoción del romántico Schubert. Y mientras la luz aumenta, el bosque se hace catedral inmensa y el coro ensalza el amor divino en una apoteosis de esperanza, vertida con recursos que abren inusitados campos a una nueva etapa del arte cinematográfico.

Plácido A. Horas.

Centro de Estudiantes de Filosofía
y Letras de Buenos Aires



ACTIVIDADES DE LA SECRETARIA DE ATENEO,
QUE OCUPA D. PEDRO LARRALDE

Mes de Agosto

REVISTA ORAL — *Sumario:*

DANIEL DEVOTO: Poemas del *Libro de las Fábulas*.

JORGE CAPELLO: Fundamento para un Anticristo.

LEON KOPP: Monólogo loco.

SARA O. VARELA: Tres palabras sobre el teatro de Wilde.

ANIBAL CALVARI: Alrededor de "El Ciudadano".

Mes de Setiembre

XXVIª Audición de *Conciertos de la Nueva Música* (Antología de tendencias actuales), por el conjunto dirigido por JUAN CARLOS PAZ.

REVISTA ORAL — *Sumario:*

M. ESPAÑA Y SOLÁ: Mujeres de la literatura italiana.

CARLOS A. FAYARD: Y hubo guerra en Troya (En torno al humanismo y a la humanidad de Giraudoux).

PLACIDO HORAS: Ante el lienzo de *Fantasía*.

MARTHA MAILLIE: Canto, acompañada por Daniel Devoto.
Canciones de los siglos XIII y XVIII.

LECTURAS POLEMICAS — Autor tratado: Eduardo Mallea.
Lectura: Un relato de *Cuentos para una inglesa desesperada*.

CURSO del Prof. Dr. EMILIO MIRA y LOPEZ sobre *La teoría de los reflejos condicionados y sus aplicaciones al campo de la psicología* (tres conferencias).

CONFERENCIA del Dr. ARMANDO TAGLE sobre *El misticismo en el arte*.

CONFERENCIA del Dr. JUAN PABLO ECHAGÜE sobre *El amor en la literatura*.

Mes de Octubre

CONCURSO ARTISTICO de la audición *Entre Nosotros* (por L S 1 Radio Municipal): *Impresiones del Salón Nacional de Bellas Artes*.

CONFERENCIA del Dr. ALVARO DE LAS CASAS sobre *Una y otra orilla del Guadalquivir*.

CONFERENCIA del Prof. Arquitecto ANGEL GUIDO sobre *La pintura francesa contemporánea*.

LECTURAS POLEMICAS — Autor tratado: David H. Lawrence.
Lectura: un relato del libro *La mujer que se fué a caballo*.

HOMENAJE a Alfonsina Storni — Hablaron: Pedro Larralde, Anibal Calvari y César Fernandez Moreno. Por el *Club Argentino de Mujeres*, entidad adherida, habló la Srta. Dora Lía López.

REVISTA ORAL — *Sumario:*

LEON KOPP: Alfonsina Storni.

SERGIO LENNARD: Problemas de teatro.

JULIO MAYO: Desarrollo y orientación de nuestro cine.

JUAN B. CAPRARULO: A propósito de la danza.

ROSA MEBDEIOFF: Juicios sobre *El hombrecillo de los gansos*.

Además se han seguido irradiando regularmente las audiciones de ENTRE NOSOTROS, que bajo la dirección de D. Pedro Larralde se propalan todos los días Lunes, de 14 y 45 a 15 horas por L S 1, Radio Municipal.

ACTIVIDADES DE LA SUB-COMISION DE MUSICA

Las actividades musicales del *Centro*, comenzadas el pasado año con un concierto a cargo de alumnos de la Facultad, han seguido desenvolviéndose este año en forma ampliamente satisfactoria.

En el Aula Magna de la Facultad se han dado dos recitales, uno de ellos a cargo del conjunto de artistas que dirige el compositor Juan Carlos Paz, quien disertó sobre las nuevas tendencias musicales, ilustrando las diversas composiciones con la reconocida competencia y los conocimientos de estética musical que une a su talento como compositor. El programa, a cargo de Ana Sujovolsky (violín), Sofía Knoll (piano), Juan Carlos Paz (piano), Freya Wolfsbruck (canto), Sam Liberman (saxófono), comprendía una conferencia del señor Juan Carlos Paz sobre el tema: *Principales derroteros de la música de hoy*; y obras de: I. Strawinsky, Paul Hindemith, Domingo Santa Cruz, Arnold Schonberg, Juan Carlos Paz, Alban Berg.

Constituyó este acto una nota de elevada categoría artística que contó con el interés y la sostenida atención de la concurrencia, quien demostró vivamente su simpatía a los intérpretes, a los que hacemos llegar, así como a su director, nuestra cordial gratitud.

El otro concierto se realizó con la actuación del cantante de cámara Jorge Oscar Payn, acompañado al piano por Enrique Solari, interpretándose en él varios *lieder* de Schubert y Schumann y obras de autores franceses modernos. La parte central comprendía obras de autores antiguos (siglos XVI al XVIII), por Daniel Devoto en piano.

El *Centro* ha puesto en práctica una interesante iniciativa. Un grupo de alumnos de la Facultad ha comenzado a dar recitales de música en diversas localidades del interior, con éxito halagüeño. Se han realizado este año tres conciertos: dos en Paraná y uno en Rosario. El primero de ellos, auspiciado por el Colegio Libre de Estudios Superiores (filial Pa-

raná), que iniciaba con él su curso de extensión artística, comprendía obras antiguas de la escuela francesa (siglos XII a XVIII), por la soprano Martha Maillie; composiciones de maestros italianos de los siglos XVI y XVII, por Jorge Oscar Payn, y antiguas canciones españolas (siglos XIII a XVIII) por la soprano Dora Berdichevsky; al piano Daniel Devoto.

El segundo concierto, realizado en el Club Social de la ciudad de Paraná, comprendía obras de románticos alemanes, cantadas por Jorge Oscar Payn; obras modernas de la escuela francesa (composiciones de Duparc, Chabrier, Chausson, Fauré y Ravel), por Martha Maillie; y obras de autores italianos contemporáneos (Respighi, Ludovico Rocca, Lualdi) y de Daniel Devoto, por Dora Berdichevsky. Entresacamos algunas críticas de la prensa local:

"Su presentación... constituyó una de las notas artísticas más interesantes habidas en los últimos años en nuestra ciudad".

"El Diario", 18-8-41.

"En el programa cumplido en la audición de ayer los referidos artistas, acompañados excelentemente al piano por Daniel Devoto, ya conocido en nuestra ciudad por interpretaciones anteriores, confirmaron plenamente sus méritos ofreciendo con característica maestría canciones expresadas con idéntica y singular belleza".

"La Acción", 18-8-41.

"Jorge Oscar Payn... puso de manifiesto una vez más las excelencias de sus dotes vocales y de su escuela de canto, tan justamente alabadas en su primera presentación.

"Martha Maillie... volvió a hacer gala de su dulcísima voz, de timbre y empaste agradabilísimos y adecuados para la canción de cámara, que unidos a la perfección de su dicción francesa, le valieron reiterados aplausos.

"...En todas sus canciones Dora Berdichevsky lució su magnífica voz de soprano y su raro talento interpretativo, ya destacados en recital del Colegio Libre.

"En el piano, Daniel Devoto demostró ser un excelente acompañante, y como compositor ratificó los antecedentes de que venía precedido".

"El Diario", 19-8-41.

"Pocas veces tuvo el público de nuestra ciudad la oportunidad de apreciar expresiones artísticas de tan elevada jerarquía como los recitales del sábado en la Biblioteca Popular y el lunes en el Club Social.

"La Voz de Entre Ríos", 19-8-41.

El último concierto fué auspiciado por la Asociación Artística del Magisterio, de la ciudad de Rosario, una de las más importantes sociedades artísticas del interior. Tuvo este concierto una abundante publicidad previa ("La Capital", "Democracia", "Crónica" y "Tribuna", de los días 24 a 28 de septiembre pasado), en la que se hacía constar encomiásticamente la iniciativa del Centro de Estudiantes al propiciar actos de esta naturaleza. El programa, en el que figuraban composiciones de Adam de la Halle, d'Exaudet, Chausson, Fauré, Ravel, Monteverdi, Schubert, Schumann, Anchieta, Lites, Respighi, Debussy, Poulenc y Devoto, además de algunas composiciones anónimas, francesas e italianas, de los siglos XIII, XV, XVI y XVIII, tuvo el éxito que puede verse en algunas de las crónicas que reproducimos:

"...Los citados cantantes, alumnos de los cursos superiores de la Facultad de Filosofía y Letras, tienen a su cargo el plan de divulgación musical que desarrolla el Centro de Estudiantes de dicha casa de estudios.

"Poseen los cantantes nombrados, además de interesantes cualidades musicales, una amplia y bien asimilada cultura ge-

neral que les permite ofrecer sentidas y expresivas versiones de obras que abarcan de los siglos XIII al XX para exponerlas con sentido y espíritu envidiables".

"La Capital", 29-9-41.

"Grato espectáculo el que ofreció esta mañana la Asociación Artística del Magisterio en el salón de la Biblioteca Argentina. Tres jóvenes estudiantes de la Facultad de Filosofía y Letras de Buenos Aires, y que agregan a su amplia cultura general una sólida educación musical, cultivan como esparcimiento de su espíritu la canción de cámara, en la que alcanzan ya jerarquía de maestros. Arte difícil, que exige, además de generosas dotes naturales, una especial dedicación y un verdadero temperamento de músicos, ha encontrado en estos jóvenes intérpretes capaces de destacar su elevada jerarquía.

"Devoto es un músico joven y cuya preparación se advierte en su labor como acompañante y en la forma en que ha abordado la difícil tarea de armonizar esas obras que han llegado hasta nosotros en forma muy primitiva. Muchas de las composiciones escuchadas han sido armonizadas por él, respetando el carácter propio de esa música y destacando, sin alterarla, su ingenua belleza. Como compositor se advierte en él una tendencia expresiva y moderna, que aprovecha para obtener bellos efectos con una admirable simplicidad de recursos.

"Ha constituido este concierto una nota artística y simpática por la seriedad con que se ha encarado esa difícil tarea y por las dotes que revelan estos artistas a quienes es fácil anticipar un porvenir brillante en este aspecto tan emotivo del arte musical".

"Tribuna", 28-9-41.

El año próximo el *Centro de Estudiantes* proseguirá con esta labor de difusión cultural. En nuestro carácter de director de la sección musical invitamos a todos nuestros compañeros que

dominen algún instrumento a colaborar en esta tarea, ya sea en los conciertos que se realizarán en el Aula Magna de nuestra Facultad o en los que habrán de efectuarse por el interior del país.

Daniel Devoto.

CURSOS.

Se abrió la inscripción para cuatro cursos: Francés elemental, Francés superior, Latín y Griego. El número de alumnos inscriptos solo permitió la realización del primero y los dos últimos, en los cuales se explicó la Gramática elemental, facilitando a los alumnos el primer contacto con dichos idiomas, y efectuándose un repaso de lo dado por el profesor titular y directores de trabajos prácticos, en los de Latín y Griego.



F. U. B. A.
CENTRO DE ESTUDIANTES DE FILOSOFIA
Y LETRAS

Viamonte 430 - Buenos Aires

COMISION DIRECTIVA

(Período 1940 - 1941)

Presidente: Eduardo Prieto
Secretario de Notas: Elena de Ovando
Secretario de Publicaciones: Plácido Horas
Secretario de Relaciones Universitarias: Aníbal Calvari
Secretario de Docencia: Eva Yanatilde Herrera
Secretario de Ateneo: Pedro Larralde
Secretario de Actas: Berta Gonik
Secretario de Hacienda: Juana B. Bagnati

DELEGADOS

1er. año: Jorge Capello
Marta Mori
3er. año: Andrés Mercado Vera
Marta Roumiguière
2do. año: Roberto Di Pasquale
Carmen R. Luna
4to. año: Haydée Bordería
Lea Ravinovich
5to. año: Héctor Mazziotti
Nelly Pecora

DELEGADOS POR LA MINORIA

Titulares: Alfredo Alvarez
Angélica Balza
Suplentes: Helda Zambucos
Omar Pedroni

BIBLIOTECA

Director: Haydée Bordería

DELEGADOS A LA F. U. B. A.

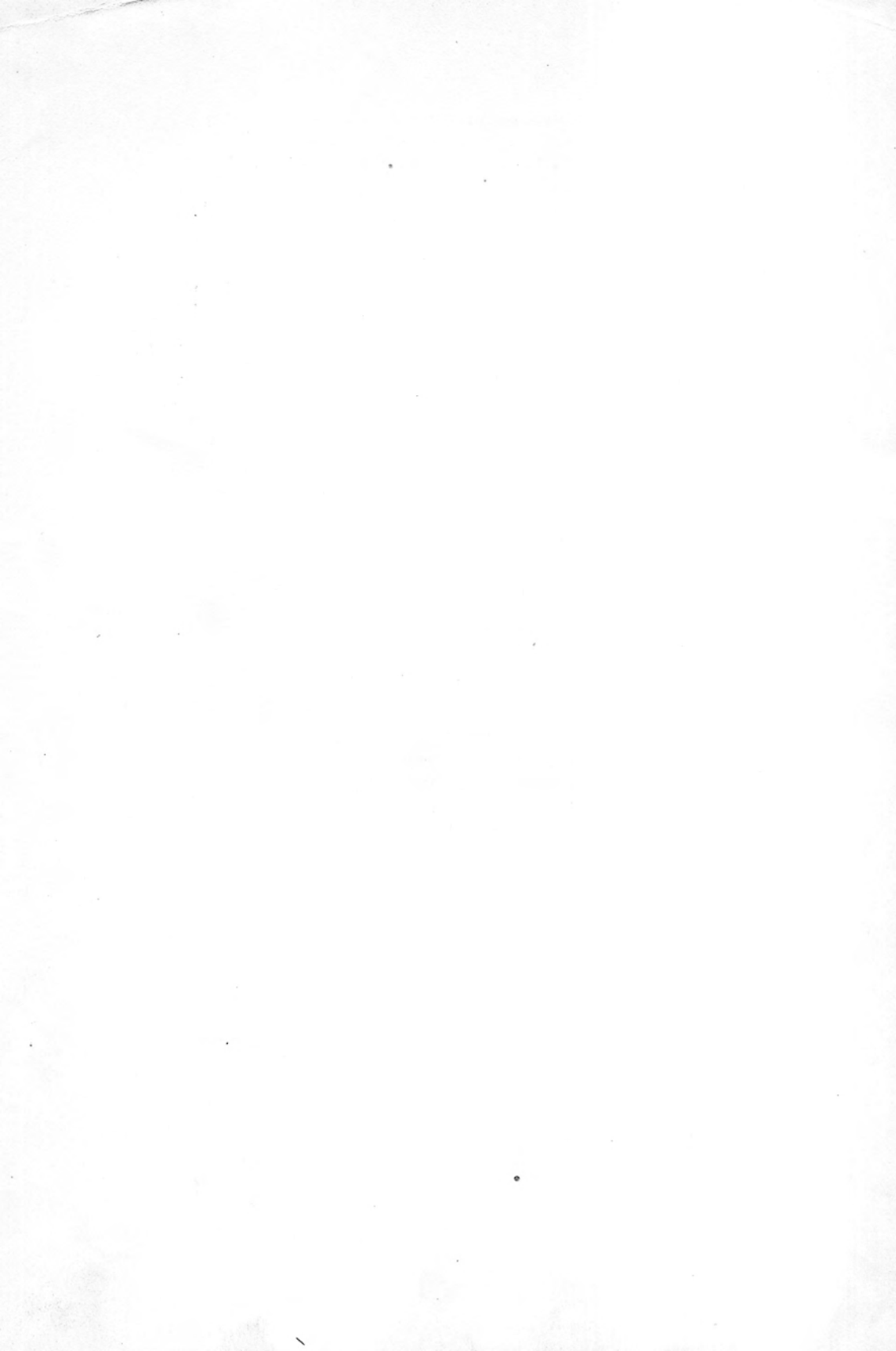
Gino Germani
Eduardo Prieto
Plácido Horas

Este número de VERBUM, primero de la nueva época, acabóse de imprimir, en casa de Don Francisco A. Colombo, el día 14 de Diciembre de 1941. Se han tirado veintisiete ejemplares, marcados de A a Z, destinados a las autoridades de la Facultad de Filosofía y Letras de Buenos Aires, integrantes de la Redacción de VERBUM y colaboradores.

Ejemplar Z

para el

Dr. Augusto Raúl Cortázar



VERBUM

Nueva Epoca

Nº 1

Director:

CARLOS A. FAYARD

Secretario:

PLACIDO HORAS

Cuerpo de Redacción:

AURORA BERNARDEZ

DANIEL DEVOTO

ANTONIO PAGES

EDUARDO PRIETO

Administrador:

JUANA B. BAGNATI

DIRECCION Y ADMINISTRACION:

ARENALES 3859

BUENOS AIRES