

VERBUM

REVISTA DEL CENTRO DE ESTUDIANTES DE FILOSOFÍA Y LETRAS

FEDERACIÓN UNIVERSITARIA

VERBUM

REVISTA

DEL

CENTRO DE ESTUDIANTES DE FILOSOFÍA Y LETRAS

DIRECTOR : ANGEL J. BATTISTESSA

SECRETARIO DE REDACCIÓN : MARCOS A. MORÍNIGO

ADMINISTRADOR : JOSÉ AZÚA



AÑO XXI

DESPLIEGADO

N: 7/11

DIRECCIÓN Y ADMINISTRACIÓN

430, CALLE VIAMONTE, 430

1928



Para Verbum

Cualesquiera que sean las posiciones de honor a que haya podido llegar y los éxitos futuros que me depare el destino, guardaré entre los más agradables y tenaces recuerdos de mi vida, el de los quince años hasta hoy pasados en la Facultad de filosofía y letras, porque sólo hallé satisfacciones en ella, entre la amistad de mis colegas y el amor de mis discípulos.

RICARDO ROJAS.

Buenos Aires, abril de 1928.

Estructura de las *Sonatas* de Valle-Inclán

Los críticos y comentadores de Valle-Inclán dejan tácita o expresamente las cuatro *Sonatas* en un discreto segundo término de interés, reservando el calor de los elogios para la *Guerra Carlista*, *Comedias Bárbaras* y en general para su labor posterior. El más minucioso de ellos, Julio Casares (1), las condena resueltamente, lo mismo que el profesor norteamericano A. L. Owen (2) que no hace más que repetir o glosar al crítico español; Gómez de Baquero (3) tiene para ellas palabras indulgentes; el fino y sensible historiador inglés de la literatura española y portuguesa, A. F. C. Bell (4), sube el diapason de las alabanzas al dejar ya las *Sonatas*, y su exacta observación (pág. 131) de que, cuando aparece en estas novelas, el ingente don Juan Manuel eclipsa al mismo héroe principal, el *dandy* católico y carlista, aunque hecha para realzar el acierto y logro en el afeudalado personaje, resulta de rechazo desaprobación para el marqués de Bradomín; Salvador de Madaria-

(1) *Critica profana*, páginas 17-130. Madrid, 1916.

(2) *Sobre el arte de don Ramón del Valle-Inclán*, en *Hispania*, VI, páginas 69 a 80. California, 1923.

(3) «Son las *Sonatas* obra de juventud, hora de lirismo, hora también en que la personalidad del autor está más impregnada de influencias literarias, de la inclinación hacia los autores favoritos», en *La pluma*, página 10. Madrid, enero de 1923.

(4) *Contemporary Spanish Literature*, páginas 126-135. New York, 1925.

ga (1) les hace la más fundada de las acusaciones, la de insinceridad en la ideología del autobiografiado; Ortega y Gasset (2), tras atinados elogios, las encuentra secas de lágrimas, inhumanas, abundantes en mero preciosismo.

Hay en todos estos críticos y comentadores algunas indicaciones sobre las excelencias estilísticas de las *Sonatas* (3); pero lo cierto es que no han sido todavía justamente valoradas.

Para nosotros, el conjunto de las *Sonatas* tiene un excepcional interés literario en cuanto las miramos como un conjunto de problemas técnicos resueltos de un modo personal. La madurez de la obra posterior se nos aparecerá mucho más comprensible, luego de haber examinado cómo se enfrenta nuestro autor con cada uno de esos problemas, cediendo a una insaciable apetencia de superar la capacidad expresiva de su arte. ¿Qué otra cosa son, por ejemplo, las conocidas etapas de la obra de un Velázquez?

No hay por qué intentar un descargo de las inculpaciones circulantes sobre estas novelas: preciosismo, inhumanidad, insinceridad ideológica, préstamos. Nuestro propósito no es apolo-gético. Lo cual nos parece conveniente declarar desde un comienzo porque vamos a seguir aquí un procedimiento de crítica contrario al habitual, cuando se trata obras contemporáneas: esta crítica parece suponer casi siempre que las virtudes de una obra se defienden por sí mismas, y así, las reconoce con unas cuantas frases de encomio; en cambio, toda la erudición e inteligencia del crítico se ejercitan en puntualizar con exactitud las taras y defectos, sin duda porque se esquivá con ello el que las acusaciones parezcan

(1) *Don Ramón del Valle-Inclán*, en *Hermes*, Bilbao, marzo de 1922; reproducido en *Nosotros*, XLI, páginas 258-67. Buenos Aires, 1922.

(2) *Sonata de Estío de don Ramón del Valle-Inclán*, en *La lectura*, I, páginas 227-33. Madrid, 1904.

(3) Ortega y Gasset, y luego Chaumié y Julio Casares (*loc. cit.*), señalan el esmero con que Valle-Inclán elige sus palabras. Ortega, además, en esa nota poco menos que desconocida, hace muy acertadas observaciones sobre las imágenes de Valle-Inclán. Sobre la musicalidad no hay nada más allá de su reconocimiento.

infundadas. La explicación está, creo, en la coetaneidad de crítico y artista.

La sagacidad ajena nos ahorra, afortunadamente, el detallar los defectos; y, tomando la otra parte, la más descuidada y la más amable, podremos dirigir nuestro intento a precisar lo que Valle-Inclán tiene en las *Sonatas* de más personal, lo que bien podríamos llamar *sus inventos literarios*: la construcción que les da y el timbre individual de su prosa; los blancos que elige y el tino de sus disparos.

Quizá con esto no coincidamos tampoco en la finalidad con el concepto habitual de *crítica*, que parece proponerse sentenciar justificadamente. Nosotros vamos sólo a estudiar lo que ya se ha sentenciado en ellas como bueno — y algo también de lo otro —, a ver si lo que primero gozamos en fruición literaria puede dar ahora placer a nuestra inteligencia con el conocimiento de su sistema expresivo y con la contemplación de su funcionamiento regular.

TEMAS. — El fundamental es el galante. Una nueva reencarnación del Don Juan. Con José Ortega y Gasset, Ramiro de Maeztu, Gregorio Martínez Sierra, Gregorio Marañón, Azorín, etc., nuestro autor ha contribuido a la renovación del mito. Pero con el marqués de Bradomin, un Don Juan aliviado de problemas, el mito no resulta favorecido. Pasea Bradomin su apetito amoroso, que acucian condiciones privilegiadas de existencia, por el huerto frondoso de los amores. Y los árboles van dejando caer a su paso los frutos maduros. El auténtico sentimiento amoroso lo encontramos, de cierto, en las mujeres y, con más seguridad, en las no logradas (*Sonatas de Primavera y de Invierno*).

Hay otro tema que fluye por el cauce de las *Sonatas* a tumbos con el anterior: es el tema de la Muerte. En la *Sonata de Primavera*, el amor del marqués de Bradomin para María Rosario se inicia en la cámara mortuoria de monseñor Gaetani, cuya agonía llena los primeros capítulos del libro. Después hay un permanente amago trágico en los movimientos y actitudes del mayordomo Polonio y en las escenas de brujería. La Muerte cierra el relato. En la *Sonata de Estío*, el fin inesperado del negro cazatibu-

rones, el asalto del indio, el toque nocturno de agonía en el convento. La *Sonata de Otoño* narra los amores de una agonizante. En la *Sonata de Invierno*, con su sangriento escenario de guerra, el tema de la Muerte usurpa el primer puesto al del Amor.

Un tercer tema es el de la Religión, siempre presente. La religión en el protagonista es buen tono y cultivo de las tradiciones familiares; y también exaltación estética de la magnificencia del culto católico. Magnificencia, liturgia, tradición. Pero, paralelamente a lo observado en el del Amor, esta pompa dorada y externa se trueca en las mujeres de las *Sonatas* en sentimiento íntimo de auténtica piedad (1).

Los escrúpulos piadosos de aquellas damas mantienen en continua actividad las dotes conquistadoras de este Don Juan, y el amor que él inspira, puesto en sostenida contrapesada con sentimientos de eternidad, resulta extrahumanamente exaltado.

Las manifestaciones supersticiosas, tan frecuentes en toda la literatura valleinclanesca, se refieren por lo común a estos dos temas.

Hay un cuarto tema de extraño poder. Es un tema ausente: la ausencia de la lucha por la vida, y casi de toda lucha, que nos

(1) He aquí un pasaje en que ese contraste se manifiesta crudamente:

« Se puso en pie con ánimo de irse. Yo la retuve por una mano:

— Quédate, Concha.

— ¡Ya sabes que no puede ser, Xavier!

Yo repetí:

— Quédate.

— ¡No! ¡No!... Mañana quiero confesarme... ¡Temo tanto ofender a Dios!

Entonces, levantándome con helada y desdeñosa cortesía, le dije:

— ¿De manera que ya tengo un rival?

Concha me miró con ojos suplicantes:

— ¡No me hagas sufrir, Xavier!

— No te haré sufrir... Mañana mismo saldré del palacio.

Ella exclamó llorosa y colérica:

— ¡No saldrás!

Y casi se arrancó la túnica blanca y monacal con que solía visitarme en tales horas». (*Sonata de Otoño*, pág. 205-6.)

El comentario, un poco sonriente, un poco irónico, ya se lo había hecho de autemano Verlaine en *Don Juan Pipé*:

Toutes par lui laisserent là Jésus.

presenta las *Sonatas* como montadas al aire. En el vacío. Este hueco es un potente aspirador por donde el lector es arrebatado hacia una atalaya conveniente a la totalidad de la obra.

Amor, Muerte y Religión son aquí temas permanentemente trenzados; los cuatros relatos galantes se ven intervenidos por la muerte y por la religión no episódicamente, no por accidente, sino a lo largo de todo su camino. Y la eficacia — varia, diversa — ejercida con ello sobre la sensibilidad del lector, no estriba en que se le hable de amor, de religión y de muerte, sino en que se le presentan esos tres temas en conjunción, como en esas combinaciones heterodoxas de la música novísima que pueden irritar nuestro gusto o cautivarnos, pero nunca dejarnos indiferentes como los acordes triviales.

Se ha reprochado a Valle-Inclán el uso de conceptos religiosos con un fin afrodisíaco (1). Puede tener tales efectos en el protagonista; pero no creo que sea sostenible otro tanto respecto al lector, para quien Bradomín no es más que uno de los elementos combinados de la obra. Prescindiendo nosotros de enjuiciar la conducta del protagonista, puesto que sólo perseguimos el conocimiento de un estilo, anotaremos (La parquedad y la composición de los temas, que actúan como acorde disonante de un extraño *modo* musical en el que está instrumentada la obra entera).

El arte de Valle-Inclán empieza aquí a denunciar los rasgos más peculiares de su fisonomía. El lector llega a sentir la presencia permanente de los tres temas, que se arrojan mutuas resonancias, y los reconoce con su sensibilidad hasta en esas páginas en que las dotes discursivas serían tardas e inseguras para descubrirlos.

Quizá no simpaticemos enteramente con la *Causa* servida por nuestro autor, como ocurre al lector liberal con la del carlista Bradomín; pero el espectáculo de su arte de escritor, de los medios sutiles, reptantes, casi pérfidos, de que se vale para cumplir sus fines, ha de ser motivo de exquisito deleite. Estos medios forman

(1) J. CASSARES, *Crítica profana*, páginas 112-3.

un organizado sistema de recursos lingüísticos, cuyo análisis vamos a intentar.

EVOCACIÓN. — Las palabras que nosotros oímos y las que pronunciamos vienen y van cargadas con una doble esencia de significación: representación intelectual del objeto y réplica de nuestra sensibilidad ante esa noción. Estas cargas, intelectual y afectiva, entran en cada palabra en diferente proporción: desde las de contenido preponderante o exclusivamente intelectual — científicas, preposiciones, conjunciones, verbos auxiliares — hasta esas otras palabras que no expresan concepto alguno, sino la reacción de nuestra sensibilidad ante los hechos, como son las interjecciones.

Los ejemplos más obvios nos los ofrece la sufijación: *mujercitù* y *mujerzuela* expresan, más que cualidades diferentes de una mujer, una discrepante reacción en nuestra sensibilidad ante la noción objetiva de esa mujer. *Viejo* nos habla de la edad de una persona, *anciano* añade nuestro respeto, *vejestorio* nuestro menosprecio. La adjetivación, la sinonimia, las figuras de dicción, han sido tradicionalmente mal interpretadas con frecuencia, por no tener presente este hecho: que la lengua no sólo sirve para expresar ideas y conceptos, sino también y quizá ante todo, para expresarnos a nosotros mismos (1).

(1) Sobre la parte emocional del lenguaje, cfr.: B. BOURDON, *L'expression des émotions et de tendances dans le langage*, París, 1892; W. SOEDERHJELM, *Styl-Aesthetik und Stylstudien*, en *Neuphilologische Mitteilungen*, páginas 13-28, 1909; V. VISIÒ, *Stile e indagine stilistiche*, Roma, 1909 (extracto de la *Rivista d'Italia*, julio, 1909); CH. BALLY, *Précis de stylistique*, Genève, 1905; ID., *Traité de stylistique française*, Heidelberg-París, 1909; ID., *Le langage et la vie*, páginas 22-9, París, 1926; ID., *L'étude systématique des moyens d'expression*, en *Die Neuere Sprachen*, XIX, 1911; ID., *Stylistique et linguistique générale*, en *Archiv für das Studium der neueren Sprachen und Literaturen*, 1912, CXXVIII, páginas 87-125; FRITZ STROHMAYER, *Der Stil der französischen Sprache*, Berlín, 1910; CH. A. SÉCHEYRE, *Programme et méthodes de la linguistique théorique*, Genève-París-Leipzig, 1908; ID., *La Stylistique et la Linguistique théorique*, en *Mélanges de Linguistique offerts à F. de Saussure*, París, 1908, páginas 155-187; K. VOSSLER, *Sprache als Schöpfung und Entwicklung*, Heidelberg, 1905. Y demás obras corrientes de lingüística general.

Tales recursos expresivos, a los que podemos añadir las formas verbales de cortesía y timidez — *quisiera* por *yo quiero* — y demás usos metafóricos de los tiempos, los modos, ciertos usos de giros sintácticos y de entonaciones — como la llamada *interrogación retórica*, — etc., pueden muy bien alternarse en la expresión de un mismo concepto sin que éste sea sensiblemente diferente en cada uno de los parlantes. Pero, en posesión de un mismo concepto, la lengua nos dirá con qué naturaleza emocional y en qué grado se amalgama ese concepto en cada espíritu. Esta expresividad emocional estará conseguida no sólo por la selección de los vocablos, sino por su colocación en la frase, por las nociones representadas en las palabras vecinas y, de modo muy importante, por las asociaciones que las palabras empleadas guarden con otras ausentes.

Una misma palabra puede llevar en un caso una carga puramente intelectual, y en otro, una carga de dominante emocional. Se escribe con mera intención intelectual la palabra *antigua* en las divisiones de la historia, *edad antigua*, o para especificar otros conceptos, *griego antiguo*, frente al concepto de la lengua moderna de Grecia; pero Valle-Inclán emplea siempre este adjetivo con valor de evocación y emocional, no con ánimo de precisar nociones cronológicas. Lo mismo sucede con la palabra *oración* en frases como *la Salve, el Credo, el Padrenuestro y el Avemaria son las principales oraciones católicas*, en oposición con el siguiente ejemplo de nuestro autor:

Y me clavó los ojos tristes, suplicantes, guarnecidos de lágrimas como de oraciones purísimas. (Sonata de Primavera, pág. 205.)

Intentemos su análisis estilístico:

En este *chisporroteo* de imágenes vamos a prescindir de la primera y *me clavó los ojos*, porque no es de creación personal, y porque es tan manida que ya apenas la percibimos como imagen. Pero en seguida leemos: *guarnecidos de lágrimas*. Si no atendemos más que a la representación intelectual, a la función de

conocer, *guarnecidos de lágrimas* es igual que *llenos de lágrimas*, igual que *llorosos*.

Las tres frases tienen el mismo contenido intelectual, representan la misma noción.

Llenos de lágrimas y *llorosos* hubieran hablado más bien a nuestra inteligencia; pero *guarnecidos de lágrimas* habla directamente a nuestra facultad emocional con un fin estético, porque no tanto nos informa de un hecho físico cuanto trata de hacernos compartir la ideal belleza de aquellas lágrimas, percibida por el marqués de Bradomín (1).

¿Y por qué la palabra *guarnecidos* habla a nuestra capacidad de emoción estética más eficazmente que *llenos* o que *llorosos*?

Sucede con los significados de las palabras lo que con los tonos en la música. El tono está determinado por la frecuencia de vibraciones del aire. Pero la naturaleza solamente nos da vibraciones que llevan encerradas en sí otras vibraciones más frecuentes y más cortas, que a su vez ocasionan otros tonos secundarios (armónicos). Estos tonos guardan con el fundamental una proporción ya fijada por los físicos, pero, en cuanto a su intensidad, admiten infinitas variaciones, reforzándose unos y debilitándose otros según la materia y la forma del instrumento productor del sonido y de sus resonadores. El conjunto del tono fundamental con sus armónicos, destacados en forma dada, constituye el timbre, y es percibido de ordinario por nuestro oído como una síntesis. Pero a veces, como en el tañido de la campana, uno de los armónicos adquiere tan extraordinario desarrollo que com-

(1) En realidad, la sensibilidad no se puede inhibir en absoluto, como no sea en un tratado científico y, a veces, en relatos históricos. Bally puede extremar la aseveración hasta afirmar que no se dan en el lenguaje expresiones enteramente intelectuales. (*Archiv.*, CXXVIII, pág. 94, 1912). Pero, no prescindiremos de tal división, siquiera sea por su valor práctico y de método. En la lengua hablada, el gesto y la entonación son como la voz de la sensibilidad. En la lengua escrita son las palabras mismas y su colocación las que deben marcar el grado y modo de intervención que nuestra sensibilidad tiene. Con la variante supuesta, *ojos llorosos* o *llenos de lágrimas*, la reacción de la sensibilidad de Bradomín sería más bien de orden ético que estético.

pite en perceptibilidad con el tono fundamental. Conocido es el recurso de los pianistas que lo reproducen con dos notas simultáneas.

Todo sonido, por simple que nos parezca, es en realidad un acorde. Cada vocablo además de su contenido fundamental, tiene igualmente sus armónicos expresivos, que no debemos confundir con sus diversas acepciones, porque en este sentido, cada acepción es un vocablo diferente. Esos armónicos expresivos no son más que las complicadas y sutiles asociaciones que esa palabra guarda con otras palabras.

Y así como al herir un diapasón cualquiera, en una escala apretada de diapasones, no sólo se pone a vibrar el golpeado, sino que entran también en vibración más o menos sensible los diapasones que corresponden a sus distintos armónicos, así hay voces ricas en asociaciones, en armónicos, alguno de los cuales resulta, por la pertinencia del momento, destacado y sensible como en la doble voz de la campana.

Y ahora repitamos la pregunta: ¿Por qué la palabra *guarnecidos* habla a nuestra capacidad de emoción estética más eficazmente que *llenos* o que *llorosos*? Porque las asociaciones de palabras como *guarnecidos de perlas, de diamantes, de rubies*, tan frecuentes en la literatura española, han colocado en nuestra sensibilidad un diapasón que al sentir la palabras *guarnecidos* se pone a vibrar con la voz de las *joyas*. El diapasón *joya* se pone a vibrar porque es un armónico del diapasón *guarnecer*. Esto es, *guarnecidos de lágrimas* equivale a *enjoyados con lágrimas*.

Guarnecidos de lágrimas es, pues, una frase de dominante emocional, porque además del concepto *llorosos*, y poniéndola en primer término, reproduce la réplica de la sensibilidad de Bradomín ante esa noción, y porque, con su enunciado, nos invita a compartir esa réplica.

Valle-Inclán acaba: ... como de oraciones purísimas.

Los diapasones ahora heridos forman un acorde de extrañas resonancias: El amor puro de María Rosario realzado por la nomenclatura religiosa; la presencia consiguiente del tema religioso;

la comparación indirecta de las oraciones con joyas: *guarnecidos de lágrimas como de oraciones*; por último, la idealización de las lágrimas, al ponerles como término de comparación, a ellas que son materia sensible, las oraciones, que escapan a la percepción de nuestros sentidos.

Este es el fenómeno que llamamos evocación. Un concepto — una palabra o un complejo de palabras —, o una emoción se ponen a vibrar dentro de nosotros sin que nadie los hiera directamente. Sólo por efecto de las asociaciones de palabras y de las asociaciones de conceptos y sensaciones aclimatadas en nuestra inteligencia y en nuestra sensibilidad por el hábito de ver esas palabras y esos conceptos y sensaciones muchas veces en contacto. Tengamos en cuenta que en la literatura, y más concretamente en la de Valle-Inclán, el autor se dirige a un lector culto y deseablemente refinado. Puede, pues, emplear símbolos muy sutiles, contando con la necesaria colaboración del lector. Un lector poco cultivado no puede gozar muchos de los placeres estéticos que nos brindan las páginas de un Valle-Inclán, porque los símbolos empleados no hallan en él las necesarias resonancias y diapasones, las necesarias asociaciones fugaces con otras palabras que les prestan momentáneamente su luminosidad, como en amontonado relampagueo, durante el brevísimo tiempo que en la lectura ocupan nuestra atención.

La prosa de las *Sonatas* es esencialmente evocadora, porque las palabras elegidas en cada frase están llenas de potencia asociativa y porque en las imágenes y comparaciones no busca Valle-Inclán un segundo término que repita la voz del primero, sino una relación de armónico a tono fundamental. Así la relación de los dos términos queda en el espíritu del lector un poco imprecisa, con perfiles quebradizos y cambiantes que le dan la irrealidad de las imágenes reflejadas en el agua movida (1).

(1) En el artículo citado de J. Ortega y Gasset, que sólo me ha sido posible conocer a última hora, hallo las siguientes frases: «El señor Valle-Inclán cuaja sus párrafos de semejanzas y emplea casi exclusivamente imágenes laterales [frente a las que llama *integrales*, en las que una idea se casa, toda ella, con

La metáfora *ojos guarnecidos de lágrimas* recibe no sólo su intensidad, sino su especial calidad expresiva, más que de la familia de conceptos alojados en *guarnecer*, *guarnición*, *guarnir*, *guarnimiento*, etc., de la segura evocación de las piedras preciosas con las que esos vocablos han convivido largamente en nuestra literatura. El concepto *joya* es el armónico más destacado de la voz *guarnecido*. Armónico de campana.

En esta frase Valle-Inclán nos ofrece un vocablo saturado de toda la significación que el lector es capaz de suponerle. Pero la intensidad de la evocación se puede conseguir con procedimiento contrario. Para el lector moderno, *tonsurado* equivale a *clérigo* y *tonsura* vale tanto como *grado previo de clerecía* y *clerecía*. Pero Valle-Inclán emplea estas palabras en su estricto sentido etimológico, *esquilar* y *esquiladura*: « Parecía que por castigo le llevaba su dueño tonsurado de cola y crin ». (*Sonata de Otoño*, pág. 144.) Y cuando les quiere dar el sentido especializado, lo aclara, como cosa necesaria: « Hoy los años me han impuesto la tonsura como a un diácono. » (*Id.*, pág. 141.) En ambos casos obliga al lector a renunciar a parte del significado que acostumbra a poner en *tonsurado* y *tonsura*.

Este esfuerzo del lector por renunciar a la especialización eclesiástica del vocablo se hace tan consciente que asegura la evocación del tema religioso.

Por medio de estos procedimientos indirectos Valle-Inclán evoca en el lector, en primer lugar, los tres temas principales, *amor*, *religión* y *muerte*, hasta conseguir mantenerlos siempre presentes; después, un lujo sobrio, decoroso y aristocrático; las costumbres y la vida de privilegio de los nobles alejados de la corte; los ocultos temblores con que la superstición nos inquieta el alma; el

otra idea entera] es decir, imágenes que nacen, no de toda la idea, sino de uno de sus lados o aristas. De un molinero que adelanta por un zaguán se lee que « es alegre y picaresco como un libro de antiguos decires »; del seno de Beatrix que « es de blancura eucarística »; etc. (*La lectura*, pág. 231. Madrid, 1904.) Mi satisfacción es justificada al sorprenderme en tan perfecta coincidencia con el insigne maestro.

prestigio estético que da a las cosas y a los sucesos la venerable antigüedad: *antiguo, vetusto, arcaico, lejano, pasado*, etc. (Pero el elemento antiguo en Valle-Inclán no consiste en transportarnos a remotas edades para vivir, a fuerza de reconstrucciones arqueológicas e históricas, una vida pasada, sino que lo antiguo se mantiene en su propia lejanía) (1).

✕ VOCABULARIO. — A las alabanzas generales prodigadas al vocabulario de Valle-Inclán (2), añadamos las nuestras por el tacto con que ha sabido revalorar palabras desgastadas, de expresividad roída por el empleo frívolo, con procedimientos tan sencillos: renovando la sufijación de unas, devolviendo a otras su estricto contenido, substituyendo poquísimas por otras exhumadas que añadan el prestigio de su mentida excepción de longevidad y, las más veces, con sólo descasar esos consorcios de vocablos enganchados por la pereza de los escritores: *diametralmente opuesto, reinaba un silencio profundo*, etc. La citada frase, y *me clavó los ojos*, es en verdad excepcional en esta prosa (3).

El vocabulario denuncia cuáles son los elementos de la descripción o de la narración que se imponen al espíritu del autor como esenciales, y sobre todo, nos revela en las metáforas y comparaciones cuáles son los órdenes de representaciones que, ajenos al

(1) De lo antiguo, es el Renacimiento, actitudes y decoraciones, lo que con más docilidad acude a la evocación de Valle-Inclán. Así, CHAUMIÉ (*Mercurie de France*, XXV, pág. 2-6, 1924), y J. ORTEGA GASSET (*La Lectura*, I, pág. 227, Madrid, 1904). Quizá debamos agregar que la complacencia de Valle-Inclán en tales maneras y decoraciones parece tener la razón de ser en su anacronismo. Y que el anacronismo es también lo que da a este elemento su especial sabor estético. La sensuabilidad y refinamiento de aquella época se nos dan perdurados en criaturas actuales, con las líneas esquemáticas, delgadas y esenciales, con que las columbramos en la lejanía de tres siglos.

(2) J. ORTEGA GASSET, *op. cit.*, página 231; J. CHAUMIÉ, *op. cit.*, página 243 JULIO CASARES, *op. cit.*, capítulos III y IV, en donde, aunque este autor anota cuidadosamente todas las transgresiones académicas, no le escatima los elogios.

(3) *Clamorante, letargado, yerbazales, divertimento, comento, viático, tonsurar, luengo, curmana, huelgo, desdeño, cativo, alba, parábola, leño, saleta, albergue, ropon, reclinatorio, enhebrar* (significando estado, no acción: *tiembla en sus dedos la aguja que enhebra el hilo de oro*), *escampo, rebacillo, tornar, hablar con agasajo, sonreír agasajadora, acordarse con*.

objeto narrativo de estas *Memorias* galantes, están conectados con él en el peculiar paisaje interior del autobiógrafo (1).

Este paisaje interior — combinación y proporción de los temas — es el verdadero protagonista de la obra, y todo el arte de Valle-Inclán se ejercita en su mantenimiento. Las distintas unidades de este paisaje se prestan mutuamente su nomenclatura, como en el lenguaje de todos se la prestan los distintos sentidos: *voz aguda, grave, suave, áspera, agria*, etc. En la lengua de todos, estos trastrueques han perdido el poder de evocar el recinto de su procedencia, a fuerza de ser empleados en el sentido metafórico sin intenciones metafóricas. Pero este nuevo comercio que estudiamos no tiene ni la obligatoria universalidad, ni la milenaria continuidad de nuestro consorcio sensorial. Es lo bastante raro y lo bastante reciente para que cada término prestado despierte la evocación de su procedencia.

El timbre personal del estilo de nuestro autor está determinado por la elección y fiel mantenimiento de los temas manejados; por el uso de un vocabulario y de una construcción aptos para evocar en todo momento esos temas; por el rápido esguince con que, ante cada detalle de su propia vida, el autobiografiado gana el ángulo necesario para su contemplación estética, y no ética o utilitaria, y por las específicas cualidades musicales de su prosa que más adelante vamos a estudiar.

He aquí algunos ejemplos en los que, al sonido de una sola nota, resuenan los diapasones del amor, de la religión, de la muerte, de la superstición, del lujo decoroso, de la antigüedad, no rediviva arqueológicamente, sino vista en su lejanía. Excluyo por superfluos los ejemplos correspondientes al amor, ya que el

(1) Añadamos a la lista anterior: *alegoría, asceta, biblioteca, candor, clamores, clerecía, confesonario, corredor, dones, escapulario, Florilegio, mayordomo, mendigo, monasterio, laberinto, letanía, palacio, patricio, prelado, premítica, princesa, refectorio, sacerdotisa, teólogo, tisú...*

Atarazado, blasonado, cándido, carmesi, celeste, descarnado, doctoral, eclesiástico, eucarístico, evocador, gregoriano, heráldico, inhóspito, monacal, nazareno, nobiliario, litúrgico, lívido, senatorial, sepuleral, vinculares, visionario, voluptuoso...

lector de las *Sonatas* no conoce del marqués de Bradomín, por lo menos hasta la de *Invierno*, más que sus actividades amoratorias. La evocación de la Muerte no es fácil ejemplificar con frases aisladas, pero su importancia e intervención ha quedado fijada más arriba. En la *Sonata de Otoño*, por ejemplo, tras de ponernos el autor al corriente del grave estado de la salud de Concha, cada alusión a la blancura de su piel, a la lentitud de sus pasos, a la transparencia y delgadez de su figura, a su respiración; sus raras y repentinas ansias de vida, las miradas y palabras de contenida piedad de la sirviente; todo hace que el fantasma trágico se mantenga siempre delante de nuestros ojos.

«Llegando a la encrucijada de tres caminos, donde había un retablo de ánimas, algunas mujeres que estaban arrodilladas rezando, se pusieron en pie» (*Sonata de Otoño*, pág. 145). *Encrucijada, retablo de ánimas, paisaje nocturno, mujeres arrodilladas*, todo esto provoca en el lector una vaga sensación de desasosiego y de augurio de mal, que tiene en la novela inmediato cumplimiento.

«Los tres pliegos blasonados [de la carta] traían la huella de sus lágrimas, y la conservaron largo tiempo.» (*Sonata de Otoño*, pág. 1.)

Ninguna noticia más sobre las condiciones sociales o personales de la mujer que firma la carta. Pero la palabra *blasonados* tiene el poder de levantar en el espíritu del lector todo un escenario de refinamientos y aristocracia en el que se va a desarrollar la historia que se inicia.

«No pude volver a conciliar el sueño, e hice sonar la campanilla de plata, que en la penumbra de la alcoba resplandecía con resplandor noble y eclesiástico, sobre una mesa antigua, cubierta con un paño de velludo carmesí.» (*Id.*, pág. 182-3.)

«Al entrar en la saleta, donde la señora y sus damas bordaban escapularios para los soldados, sentí en el alma una emoción a la vez religiosa y galante.» (*Sonata de Invierno*, pág. 63.)

«Su voz [de la niña Chole] era queda, salmodiada y dulce, voz de sacerdotisa y de princesa.» (*Sonata de Estío*, pág. 75.)

«Era una belleza bronceada, exótica, con esa gracia extraña y

ondulante de las razas nómadas, una figura hierática y serpentina, cuya contemplación evocaba el recuerdo de aquellas princesas hijas del Sol, que en los poemas indios resplandecen con el doble encanto sacerdotal y voluptuoso.» (*Sonata de Estío*, pág. 26.)

«¿Sería para él la sonrisa de aquella boca, en donde parecía dormir el enigma de algún antiguo culto licencioso, cruel y diabólico?» (*Sonata de Estío*, pág. 66.)

«La llama al surgir y levantarse, ponía en la blancura eucarística de su tez [de Concha], un rosado reflejo, como el sol en las estatuas antiguas labradas en mármol de Pharos.» (*Sonata de Otoño*, pág. 43.)

«Concha se envolvía en su amplio ropón monacal.» (*Id.*, pág. 41.)

«... arrastrando la luenga cola de su ropón monacal.» (*Id.*, pág. 58; 129, 203, etc.)

«Era allí donde una dama piadosa y triste, solía referirnos historias de santos.» (*Id.*, pág. 87.)

«Yo estaba refugiado en la biblioteca, leyendo el «*Florilegio de Nuestra Señora*», un libro de sermones compuesto por el Obispo de Corinto, Don Pedro de Bendaña, fundador del Palacio.» (*Id.*, pág. 123.)

«Reinaba en la biblioteca una paz de monasterio, un sueño canónico y doctoral.» (*Id.*, pág. 124.)

«Y Don Juan Manuel volvió a pasear la biblioteca. De tiempo en tiempo se detenía frente al fuego, extendiendo las manos, que eran pálidas, nobles y descarnadas como las manos de un rey asceta.» (*Id.*, pág. 126.)

«Uno de esos vasos pesados y antiguos, que recuerdan los refectorios de los conventos.» (*Id.*, pág. 129.)

«Al pie de la escalinata, Bríon el mayordomo tenía de las riendas un caballo viejo, prudente, reflexivo y grave como un Pontífice.» (*Id.*, pág. 139.)

«Confieso que mientras llevé sobre mis hombros la melena me-rovíngia como Espronceda y como Zorrilla, nunca supe despedirme de otra manera. ¡Hoy los años me han impuesto la tonsura como

a un diácono, y sólo me permiten murmurar un melancólico adiós!» (*Id.*, pág. 140-1.)

«Parecía que por castigo le llevaba [el caballo] su dueño ton-surado de cola y crin.» (*Id.*, pág. 144.)

«Su madre se inclinó para alcanzar el reloj que tenía en un joyero, con las sortijas y el rosario.» (*Id.*, pág. 164.)

«Yo, sin haber leído la carta de mi madre, me la figuraba. Conocía el estilo. Clamores desesperados y coléricos como maldiciones de una sibila. Reminiscencias bíblicas. ¡Había recibido tantas cartas iguales! La pobre señora era una santa. No está en los altares por haber nacido mayorazga y querer perpetuar sus blasones tan esclarecidos como los de Don Juan Manuel. De reclamar varonía las premáticas nobiliarias y las fundaciones vinculares de su casa, hubiera entrado en un convento, y hubiera sido santa a la española, abadesa y visionaria, guerrera y fanática.» (*Id.*, pág. 172.)

«Salió [Concha para siempre del palacio de Bradomín] sola, con la cabeza cubierta y llorando, como los herejes que la inquisición expulsaba de las viejas ciudades españolas. Mi madre la maldecía desde el fondo del corredor.» (*Id.*, pág. 174.)

«Una voz grave y eclesiástica, que parecía venir de más lejos, llamaba: — ¡Aquí Carabel!... ¡Aquí, Capitán!» (*Id.*, pág. 180.)

«Algunas veces, sin esperar a que concluyese [de rezar], me acercaba y la sorprendía. Ella tornábase más blanca y se tapaba los ojos con las manos. ¡Yo amaba locamente aquella boca dolorosa, aquellos labios trémulos y contraídos, helados como los de una muerta. Concha desasíase nerviosamente, se levantaba y ponía el rosario en un joyero. Después, sus brazos rodeaban mi cuello, su cabeza desmayaba en mi hombro, y lloraba, lloraba de amor, y de miedo a las penas eternas.» (*Id.*, pág. 13.)

[Concha a Xavier] «¡Vete!... Las emociones me matan, y necesito descansar. Te escribí que vinieses, porque ya entre nosotros no puede haber más que un cariño ideal... Tu comprenderás que enferma como estoy, no es posible otra cosa. Morir en pecado mortal... ¡Qué horror!» (*Id.*, pág. 56.)

« ¡Ay, si todavía con los cabellos blancos, y las mejillas tristes, y la barba senatorial y agusta, puede quererme una niña, una hija espiritual llena de gracia y candor, con ella me parece criminal otra actitud que la de un viejo prelado, confesor de princesas y teólogo de amor! » (*Id.*, pág. 52-3.)

[Concha guía a Xavier hasta la cámara de éste, donde se rendirá. Llegan a la cruz de dos corredores.] « En un testero arrojaba cerco mortecino de luz, la mariposa de aceite que alumbraba los pies lívidos y atarazados de Jesús Nazareno. » (*Id.*, pág. 58.)

[Las dos hijitas de Concha corren a besar a Xavier, cada una con su paloma blanca.] « Al verlas recordé aquellos dones celestes concedidos a las princesas infantiles que perfuman la leyenda dorada como lirios de azul heráldico. » (*Id.*, pág. 183-4.)

« Sus vestidos eran albos como el lino de los paños litúrgicos. » (*Id.*, pág. 200.)

« Y la voz grave y eclesiástica, respondía: — ¡No lo echo en olvido!... ¡No lo echo en olvido!... »

« Y como un canto gregoriano, se elevaba desde el fondo del jardín entre el cascabeleo de los perros. Después las dos damas se despedían de nuevo. Y la voz grave y eclesiástica repetía: — ¡Aquí, Carabel! ¡Aquí, Capitán!... Díganle al señor marqués de Bradomín », etc. (*Id.*, pág. 181-2.)

Hemos preferido acumular ejemplos de un solo libro, a fin de representar mejor la insistencia del procedimiento de Valle-Inclán, para mantener en el lector en vibración permanente, junto a la narración amorosa, la presencia de la muerte, de la religión, de la superstición, de lo antiguo como lejano, del lujo aristocrático. A veces la finalidad estética de la evocación se consigue gracias a mínimas infracciones del lenguaje reglado.

He aquí dos ejemplos :

1° En la *Sonata de Otoño*, Bradomín, luego de haber conseguido devolver el cadáver de Concha a su dormitorio, va alterado a despertar a su prima Isabel para darle la noticia.

Pero este incorregible Don Juan cambia bien pronto de intención al ver la actitud en que Isabel lo recibe. Como ella cree to-

davía viva a Concha, no cabe un humorismo insoportable en estas palabras que leemos :

« Isabel murmuró, sofocada por los besos: — ;Temo que se aparezca Concha! » (pág. 215).

Comprendemos muy bien el estremecimiento de espanto que recorrió el cuerpo de Xavier: *aparecer* es comenzar a ser visible, entrar en el campo visual de alguien; pero la forma reflexiva *aparecerse* la reservamos para las apariciones de fantasmas, de trasgos, de muertos. Para hablar de los aparecidos. Y también para hablar de la aparición de Dios, de los santos, de espíritus en las visiones místicas. Para lo sobrenatural. Si el autor hubiera tenido mera intención discursiva, hubiera hecho decir a Isabel:

Temo que aparezca Concha

que, gramaticalmente, sería lo correcto; pero al modificar la frase con el reflexivo *se*, Valle-Inclán consigue provocar en Bradomín, y en el lector de rechazo, una violenta evocación supersticiosa.

2º En la *Sonata de Primavera*, el mayordomo de las princesas Gaetani, que camina delante de Xavier de Bradomín guiándole hasta sus habitaciones, dice con humilde voz de misterio refiriéndose al moribundo prelado:

« — Pocas esperanzas hay de que Monseñor reserve la vida... » (pág. 47).

Como en el ejemplo anterior, no tenemos exactitud gramatical, sino su aproximación. *Reserve* no es la palabra académicamente justa; sería *conserva*. Pero debemos atender a la intención y al resultado estético del autor para censurarlo o admirarlo. Al hacer decir al mayordomo la palabra *reserve*, con el prefijo cambiado, Valle-Inclán no hace más que seguir un procedimiento que le es habitual: el de poner en boca de los servidores un lenguaje convencionalmente arcaico. Estos pseudoarcaísmos de los servidores proyectan por evocación sobre los dueños reflejos de rancio señorío, como los arcones y los cuadros viejos.

Por no atender a esta intención artística de ciertas anomalías

idiomáticas, Valle-Inclán ha recibido injustas censuras: el sutil y penetrante crítico Julio Casares (1), colocado en distinguido ángulo visual, le reprocha la palabra *anubascada*, «La mañana gris y anubascada...» (*La guerra carlista*, I, pág. 193) con argumentos que merecen repetirse: «Cervantes empleó en sentido figurado la voz *aborrascada*... En el primer caso (el de Cervantes) la formación, derivada de borrasca, es correcta y conforme al genio de la lengua; en el segundo (el de Valle-Inclán) había que suponer *nubasca*, que no existe, ni hace maldita la falta, pues tenemos *nubada*, *nubarrón*, *nubarrado*, y por derivación regular y castiza, *anubarrado*. Y nótese que en punto a sonoridad, sílabas y acento, nada hubiera cambiado en la frase con el trueque de la voz incorrecta por la correcta».

Pero si atendemos al poder asociativo de las palabras, *anubascada* provoca la inevitable evocación de esa *borrasca* que Casares cita, y de *chubasco*, *pedrisco*, *nevasea* y *ventisca*, y esto debido precisamente a la terminación heterodoxa. De todas estas voces, de estrecho parentesco ideológico, se destaca la terminación añadiendo a la noción fundamental el modo tormentoso. *Anubarrada* hablaría del aspecto sombrío del momento, pero no sería tan elíptica, ni mucho menos, para expresar la inminencia de tormenta.

El señor A. L. Owen echa en cara a Valle-Inclán el uso de *ser* donde la gramática exige *estar*: *era llena de afán y de tristeza...* (2). Si al señor Owen fueran familiares los rezos españoles, hubiera tenido que anotar ese cambio como un triunfo más del poder de evocación que la lengua tiene, manejada por un consciente estilista.

DECORO ESCULTÓRICO (3). Valle-Inclán ha atendido con cuidado este aspecto del estilo: El aire rodea fluido a las figuras de las *Sonatas*, cuya distribución en las escenas no está nunca encomendada al azar. La mímica y el gesto están representados de ordinario

(1) *Crítica profana*, página 59.

(2) *Hispania*, VI, página 74. California, 1923.

(3) Ya alabado en Valle-Inclán por Ramón Pérez de Ayala, en *La pluma*, página 25. Madrid, enero de 1923.

de una manera sintética, con frecuencia por un adjetivo que abarca simultáneamente la mímica y la entonación, sin referirse más que a la actitud general del cuerpo y al tono en que se ha dicho la frase: «exclamó doctoral...» Esta parquedad de noticias respecto a la mímica, gracias a la certeza del rasgo elegido, contribuye en mucho a su estilización.

Los cuatro libros abundan en concisos cuadros de fuerte plasticidad. Los ejemplos se podrían multiplicar sin fin, con sólo abrir las *Sonatas* por cualquiera de sus páginas. He aquí algunos escogidos de entre muchos anotados:

«Tenía cerrados los ojos: Su cabeza desaparecía en el hoyo de las almohadas, y su corvo perfil de patricio romano destacábase en la penumbra inmóvil, blanco, sepulcral, como el perfil de las estatuas yacentes.» (*Sonata de Primavera*, pág. 27.)

«María Rosario lloraba en silencio, y resplandecía hermosa y cándida como una Madona, en medio de la sórdida corte de mendigos que se acercaban de rodillas para besarle las manos.» (*Sonata de Primavera*, pág. 92.)

«Al oír esto, las hijas de la Princesa, que sentadas en rueda bordaban el manto de Santa Margarita de Liguria, habláronse en voz baja, juntando las cabezas, y salieron de la estancia con alegre murmullo, en un grupo casto y primaveral como aquel que pintó Sandro Boticelli.» (*Sonata de Primavera*, pág. 113-4.)

«Sentada sobre la alfombra y apoyado un codo en mis rodillas, Concha lo ayivaba [el fuego] removiendo los leños con las tenazas de bronce.» (*Sonata de Otoño*, pág. 43.)

«Concha parpadeó para romper las lágrimas que temblaban en sus pestañas.» (*Sonata de Otoño*, pág. 46.)

(Un barquero negro lleva a tierra desde la fragata al marqués de Bradomin.) «A través de los párpados entornados veía erguirse y doblarse sobre mí, guardando el mareante compás de la bogada, aquella figura de carbón, que unas veces me sonríe con sus abultados labios de gigante, y otras silba esos aires cargados de religioso sopor», etc. (*Sonata de Estío*, pág. 23.)

«En el otro extremo del salón las hijas de la princesa bordaban

un paño de tisú, las cinco sentadas en rueda. Hablaban en voz baja las unas con las otras, y sonreían con las cabezas inclinadas.» (*Sonata de Primavera*, pág. 59.)

Lo más característico, esto es, lo más *estilo* en nuestro autor, es provocar en sus personajes actitudes y escenas de dignidad plástica que, más que a realidades naturales, se refieren a creaciones artísticas conocidas o posibles. De aquí que en parte resulte el de Valle-Inclán un arte de *segundo grado*, una reestelización, cualidad característica de nuestro autor que en gran parte se puede extender al paisaje, a algunas anécdotas y aun al vocabulario.

EL PAISAJE. Los paisajes y los relatos de Valle-Inclán tienen tal logro de expresión que han podido hacer decir a un eminente crítico: «Valle-Inclán ha probado ampliamente en estas novelas de la guerra carlista que su estilo nada tiene que temer, antes bien gana con el estrecho contacto de la realidad» (1).

Y hablando de las *Sonatas*: «En estas escenas (tipos y paisajes gallegos) describe directamente del natural, con su usual sobriedad y exactitud» (2).

No creemos nosotros en este pretendido realismo, ni en esa supuesta cualidad de exacto y fiel narrador y descriptor de realidades externas. Y lo mismo diremos del realismo de sus voces y giros dialectales, algunas veces alabado.

Inútil buscar un impertinente interés filológico en sus arcaísmos y dialectismos, ni conformidad geográfica en su paisaje, ni valor folklórico en sus tipos y temas populares (3). Los tipos y

(1) A. F. G. BELL, *Contemporary Spanish Literature*, página 133. New York, 1925.

(2) Id. *ibid.*, página 130.

(3) Según J. M. Tenreiro (*La pluma*, pág. 37. Madrid; enero de 1923), las supersticiones de Valle-Inclán son gallegas. La afirmación, aunque demasiado extensa, debe ser en parte cierta. Chaumié (id., *loc. cit.*) atestigua cómo existe en Galicia el rito marino de los exorcismos, tal como Valle-Inclán lo describe en *Flor de Santidad*. Tal cual voz, y en mucha menor escala, tal cual giro de sabor dialectal, coincidirá con las relaciones de época y comarca que el autor supone. Pero nunca podremos olvidar que un artista como Valle-Inclán no se cree en el caso de guardar escrupulosos miramientos a intereses que no sean los puramente artísticos.

paisajes de Valle-Inclán tienen, si, una profunda realidad artística en cuanto que son expresión lograda de privilegiados estados estéticos del autor. La facultad creadora de este poeta necesita el mínimo estribo externo para dar el gran salto de la concreción artística.

He aquí dos paisajes bien diferentes, pero que concuerdan en ser como traducciones a la literatura de creaciones pictóricas, o bien como proyectos de futuros cuadros (1).

1º «En el fondo, caminando por los tortuosos senderos de un laberinto, las cinco hermanas se aparecían con las faldas llenas de rosas, como en una fábula antigua. A lo lejos, surcado por numerosas velas latinas que parecían de ámbar, extendiase el Mar Tirreno. Sobre la playa de dorada arena morían mansas las olas, y el son de los caracoles con que anunciaban los pescadores su arribada a la playa, y el ronco canto del mar, parecían acordarse con la fragancia de aquel jardín antiguo donde las cinco hermanas se contaban sus sueños juveniles, a la sombra de los rosáceos laureles.

«Se habían sentado en un gran banco de piedra a componer sus ramos. Sobre el hombro de María Rosario estaba posada una paloma, y en aquel cándido suceso yo hallé la gracia y el misterio de una alegoría. Tocaba a fiesta una campana de aldea, y la iglesia se perfilaba a lo lejos en lo alto de una colina verde, rodeada de cipreses.» (*Sonata de Primavera*, pág. 54-55.)

2º «Se puso el sol entre presagios de tormenta. El terral soplabla con furia, removiendo y aventando las arenas, como si qui-

(1) Desde luego, hay veces en que el mismo autor declara el modelo utilizado: «Aquella princesa Gaetani me recordaba el retrato de Maria de Médici, pintado cuando sus bodas con el rey de Francia, por Pedro Pablo Rubens (*Sonata de Primavera*, pág. 28). O el ejemplo antes citado, de la misma *Sonata*: «Tenía cerrados los ojos: su cabeza desaparecía en el hoyo de las almohadas, y su corvo perfil de patricio romano destacábase en la penumbra inmóvil, blanco, sepulcral, como el perfil de las estatuas yacentes» (pág. 27). O el otro ejemplo, también citado, en que las cinco princesas «salieron de la estancia con alegre-murmullo, en un grupo casto y primaveral como aquel que pintó Sandro Boticelli» (id., pág. 114).

siese tomar posesión de aquel páramo inmenso todo el día letargado por el calor. Espoleamos los caballos y corrimos contra el viento y el polvo. Ante nosotros se extendían las dunas en la indecisión del crepúsculo desolado y triste, agitado por las ráfagas apocalípticas de un ciclón. Casi rozando la tierra pasaban bandadas de buitres con revoloteo tardo, fatigado e incierto. Cerró la noche, y a lo lejos vimos llamear muchas hogueras. De tiempo en tiempo un relámpago rasgaba el horizonte y las dunas aparecían solitarias y lívidas. Empezaron a caer gruesas gotas de agua. Los caballos sacudían las orejas y temblaban como calenturientos. Las hogueras, atormentadas por el huracán, se agitaban de improviso o menguaban hasta desaparecer. Los relámpagos, cada vez más frecuentes, dejaban en los ojos la visión temblorosa y fugaz del paisaje inhóspito. Nuestros caballos con las crines al viento, lanzaban relinchos de espanto y procuraban orientarse, buscándose en la obscuridad de la noche bajo el aguacero. La luz caótica de los relámpagos, daba a la yerma vastedad el aspecto de esos parajes quiméricos de las leyendas penitentes: Desiertos de cenizas y arenales sin fin que rodean el infierno.» (*Sonata de Estío*, pág. 207-8.)

Ningún naturalismo, nunca una humilde conformidad con los elementos externos, nada que pueda ser como esas descripciones a la vez artísticas y veraces que pudiéramos llamar de fotografía retocada. Valle-Inclán elige y agrupa los elementos de sus paisajes sin prestar atención más que a los mandatos de su intuición estética.

SENTIMIENTO DE LA VOZ. A la lograda representación visual acompaña la representación acústica.

Cada vez que Valle-Inclán emplea el diálogo, adjetiva la voz, de modo que las de sus principales personajes nos son ya familiares, como el vozarrón poderoso del hidalgo don Juan Manuel o la voz balsámica de la niña feúcha en la *Sonata de Invierno*.

Es superfluo aducir ejemplos. Abranse las sonatas al azar; en esa página hay uno. Solamente vamos a reproducir algunos pasajes donde la voz misma asume el interés principal:

I. «La voz de la princesa Gaetani despertaba en mi alma un mundo de recuerdos lejanos que tenían esa vaguedad risueña y feliz de los recuerdos infantiles. La princesa continuó:

— ¿Qué sabes de tu madre? De niño te parecías mucho a ella, ahora no... ¡Cuántas veces te tuve en mi regazo! ¿No te acuerdas de mí?

Yo murmuré indeciso.

— Me acuerdo de la voz...

Y callé evocando el pasado. La princesa Gaetani me contemplaba sonriendo, y de pronto, en el dorado misterio de sus ojos, yo adiviné quién era. A mi vez sonreí; ella entonces me dijo:

— ¿Ya te acuerdas?

— Sí...

— ¿Quién soy?

Volví a besar su mano, y luego respondí:

— La hija del marqués de Agar... » (*Sonata de Primavera*, pág. 31.)

II. «Me acerqué queriendo consolarla:

— ¡Oh!... Perdonadme.

Y mi voz fué tierna, apasionada y sumisa. Yo mismo, al oírla, sentí su extraño poder de seducción. » (*Sonata de Primavera*, pág. 196.)

III. «Allá dentro sentíase apagado rumor de voces y dineros: Reunidos en la sala jugaban algunos hombres, con los sombreros puestos y las capas terciadas, desprendiéndose de los hombros: Por sus barbas rasuradas mostraban bien claramente pertenecer a la clerecía: La baraja tenía un mozo aguileño y cetrino, que cabalmente al tiempo de entrar yo, echaba sobre la mesa los naipes para un albur:

Una voz llena de fe religiosa, murmuró:

— ¡Qué caballo más guapo!

Y otra voz secreteó como en el confesonario:

— ¿Qué juego se da?

— Pues no lo ve... ¡Judías!... Van siete por el mismo camino. El que tenía la baraja advirtió adusto:

— Hagan el favor de no cantar juego. Así no se puede seguir.
¡Todos se echan como lobos a una carta!

Un viejo con espejuelos y sin dientes, dijo con evangélica paz:

— No te incomodes, Miguelucho: Cada cual lleva su juego:
A don Nicolás le parecen que son judías...

Don Nicolás afirmó:

— Siete van por el mismo camino.

El viejo de los espejuelos sonrió compadecido:

— Nueve si no lo toma a mal... Pero no son judías, sino vizcas y contravizas, que es el juego.

Otras voces murmuraron como en una letanía:

— Tira, Miguelucho.

— No hagas caso.

— Lo que sea se verá.

— ¿No echas gallo? » (*Sonata de Invierno*, pág. 98 y sig.)

INFLUENCIAS EXTRAÑAS. — Como son algunas bastantes notorias, han podido ser bien precisadas. Entre sus comentadores hay una disimulada polémica de tipo forense, acusando y disculpando al autor por tales transgresiones. Julio Casares (1) es el principal acusador; Chaumié disculpa tales influencias como propias de las primeras actividades de un escritor (2). Francis de Miomandre menosprecia, por superficiales, las semejanzas señaladas entre nuestro autor y Barbey D'Aurevilly (3).

Los autores que han ejercido atracción sobre Valle-Inclán son los que tendríamos que esperar, los más acordes con las propiedades estilísticas del autor, tal como las venimos señalando. Las filiaciones están acotadas con bastante seguridad: Valle-Inclán las ha utilizado con el desenfado que los comediógrafos latinos ponían en la *contaminatio*.

Solamente una, la de Eça de Queiroz, nos parece falsa, por lo menos con el carácter concreto que Casares le señala (4). La ya

(1) *Crítica profana*, páginas 97-109.

(2) Obra citada, página 138.

(3) *La pluma*, página 70. Madrid, 1923.

(4) *Crítica profana*, páginas 75-96.

famosa combinación de adjetivos, colocados en grupos de tres y seguidos de una comparación, es el resultado final de laboriosos tanteos, que el lector puede comprobar sin salirse de las *Sonatas*.

Es el equilibrio obtenido por la solución de un pequeño problema musical.

En efecto: observemos el tipo y frecuencia de las enumeraciones en la *Sonata de Primavera*. Las de tres miembros atraen las frases de esta prosa con la imperativa fuerza de los consonantes en el verso: triple complemento directo o circunstancial, triple sujeto, triple expresión verbal, triple subordinación, triple adjetivación, triple pincelada descriptiva.

He aquí algunos ejemplos:

«La silla de posta seguía una calle de huertos, de caserones y de conventos, una calle antigua, enlosada y resonante.» (*Sonata de Primavera*, pág. 19.)

«Allá en el fondo del claustro resonaba un campanilleo argentino, grave, litúrgico.» (*Ib.*, pág. 25.)

«Los honores; las grandezas, las jerarquías, todo cuanto ambicioné durante mi vida...» (*Ib.*, pág. 38.)

«Luego quedó estirado, rígido, indiferente, la cabeza torcida, entreabierta la boca por la respiración, el pecho agitado.» (*Ib.*, pág. 43.)

«De esta suerte atravesábamos la antecámara, y un salón casi obscuro y una biblioteca desierta.» (*Ib.*, pág. 48.)

«Al cabo dió con ellas [las llaves], abrió y apartóse dejando paso:

«— La señora princesa desea que dispongáis del salón, de la biblioteca y de esta cámara.» (*Ib.*, pág. 48.)

«¡Rizos rubios, dorados, luminosos, cabezas adorables, cuántas veces...» (*Ib.*, pág. 103.)

«Atendía sin mostrar sorpresa, sin desplegar los labios, sin hacer un gesto.» (*Ib.*, pág. 148.)

«Hallábame cansado como después de una larga jornada, sentía en los párpados una aridez febril, y sentía los pensamientos enroscados y dormidos dentro de mí, como reptiles. A veces se

despertaban y corrían sueltos, silenciosos, indecisos.» (*Ib.*, pág. 151.)

En la página 27 tenemos el primer ejemplo de trío de adjetivos seguidos de comparación, es decir, el recurso estilístico que se ha supuesto tomado del autor portugués:

«... y su corvo perfil de patricio romano destacábase en la penumbra inmóvil, blanco, sepulcral, como el perfil de las estatuas yacentes.»

Parecería por esto que efectivamente Valle-Inclán ha dado con una fórmula hecha. Pero se sigue leyendo y la fórmula no se repite; antes bien nos hallamos con algunas dobles adjetivaciones seguidas de comparación en donde ésta parece ocupar musicalmente el puesto del tercer miembro de la enumeración favorita:

«... y era el relato del viejo mayordomo ingenuo y sencillo, como los que pueblan la Leyenda Dorada.» (*Ib.*, pág. 81.)

«Su mirada se clavó en la mía, y sentí el odio de aquellos ojos redondos y vibrantes como los ojos de las serpientes.» (*Ib.*, pág. 146.)

«Sonaba su voz con murmullo alegre, continuo, como el borboteo de una fuente.» (*Ib.*, pág. 203.)

«Erguíase inmaculada y heroica, como las santas ante las fieras del Circo.» (*Ib.*, pág. 209.)

Pero en la página 147 volvemos a encontrar otro ejemplo de triple adjetivación seguida de una comparativa. La comparativa adquiere ya cierta longitud, como queriendo servir de suficiente término de balanceo musical a la triple adjetivación:

«Sus labios se plegaron por el hábito de la sonrisa, sus ojos me miraron con amable indiferencia, y su rostro cobró una expresión calma, serena, tersa, como esas santas de aldea que parecen mirar benévolaente a los fieles.»

En otra ocasión, página 176, este segundo término de balanceo musical para la triple adjetivación se consigue, no con una comparativa, sino con una proposición de relativo:

«Aun recuerdo aquellas procesiones largas, tristes, rumorosas, que desfilaban en medio de grandes chubascos.»

Y reaparece la fórmula perseguida, en la página 215:

«Después de tantos años aun la veo pálida, divina y trágica como el mármol de una estatua antigua.»

(Es raro en las *Sonatas* que la comparación cubra uno solo de los términos enumerativos: «Y me clavó los ojos, tristes, suplicantes, guarnecidos de lágrimas como de oraciones purísimas.»)

Valle-Inclán busca en su mismo estilo la expresión más adecuada.

La impresión de vacilante tanteo que obtiene a este respecto el lector de la *Sonata de Primavera*, se muda en los libros siguientes en saboreo de un recurso estilístico inteligentemente elaborado. Los ejemplos son demasiado numerosos para tener que citarlos aquí.

Los autores señalados como influyentes en Valle-Inclán, además de Eça de Queiroz, son:

Chateaubriand: «Hay por otra parte más de una semejanza con Chateaubriand, y, sin que se sienta la imitación, algunos de sus paisajes de América evocan invenciblemente las más bellas páginas de René» (1).

Barbey d'Aureilly: «Mucho más neta es la influencia que Barbey d'Aureilly ha ejercido sobre él. Esos dos gentileshombres de las letras tienen la misma obsesión de almas soberbias e indomables, de trágicos amores y de satánicos misterios» (1).

(1) CHAUMIÉ, obra citada, página 237. Casares también señala esta influencia: «De Barbey d'Aureilly recibió esa mezcla de religiosidad y de blasfemia, que da unidad sentimental a las *Sonatas de Otoño, de Estío y de Invierno*; en él halló el original del «viejo dandy» Bradomín, cuya mudable fisonomía moral tan pronto nos recuerda la del conde Ravila de Ravilés (*Le plus bel amour de don Juan*), como la de Casanova el veneciano; a imitación de las seis *Diaboliques*, escribió las seis *Femeninas*, que llamó luego *Historias Perversas*; y así como Barbey d'Aureilly narró los episodios de las guerras civiles del norte de Francia, Valle-Inclán noveló los de la guerra carlista. Para ver un ejemplo de apropiación directa de situaciones, basta comparar la culminante de la *Sonata de Otoño* con la final de *Le Rideau Cramoisi*. Exactamente igual que al vizconde de Brassard, se le muere a Bradomín su amante en un espasmo de amor; también carga con el cadáver para llevarlo a otra habitación; también siente terror en un pasillo y también retrocede...» (*Critica profana*, pág. 98.)

D'Annunzio: «Otra influencia acatada rendidamente por nuestro autor, es la de Gabriel d'Annunzio, con su esteticismo inmoral, con sus visiones de palacios desiertos «llenos de espejos pálidos, abismos ilusorios que parecen abrirse a un mundo sobrenatural y prometer de un momento a otro, a la mirada de los seres vivos, apariciones fúnebres», con sus jardines abandonados, cuyas fuentes cantan «la gloria melodiosa que desde hace muchos siglos ponen las aguas a los pensamientos de voluptuosidad y sabiduría expresados en los dísticos de los frontones...» En la *Sonata de Primavera*, María Rosario está a punto de tomar el hábito de carmelita; en *Las Vírgenes de las Rocas*, Maximila, está a punto de tomar el de clarisa; en ambas obras llega, a esta sazón, el galán que ha de encender en el pecho inocente el fuego amoroso; María Rosario lee las *cartas* de sor Jesús María de Agreda; Maximila, las *cartas* de Santa Catalina; a la una le sirve de fondo, en el antiguo jardín señorial, «una pared de bojes decrepitos», la otra resalta «sobre un fondo de bojes antiguos»; Maximila pregunta al galán: «¿Acaso conocéis este libro?» Los dos caballeros traen entonces a cuento la historia de San Francisco y Santa Clara; las dos vírgenes exclaman al escuchar las palabras de profanación: «Callad, callad, os lo suplico...» (1).

Es instructivo confrontar estas líneas de Casares con las siguientes de Chaumié, referidas a un libro, *Flor de Santidad*, construido conformes a los procedimientos de las *Sonatas*.

«En la literatura contemporánea, *Flor de Santidad* hace pensar de la manera más sorprendente en la *Hija de Yorio*; las mismas costumbres milenarias y casi los mismos personajes. D'Annunzio ha escrito su obra dos años después de la publicación de Valle-Inclán, que él ignoraba casi seguramente» (2).

Casares no debió conocer todavía, al escribir su libro, ni el artículo de Chaumié ni la *Figlia de Jorio*. De otro modo no hubiera dejado de consignarlo, dada su fuerte y honrosa probidad, ni

(1) JULIO CASARES, *Crítica profana*, página 99.

(2) Obra citada, página 241.

de comparar esto con la acusación periodística lanzada contra Pío Baroja como plagiador en *Paradox Rey*, publicado en 1906, de *L'île des Pingouins* de Anatole France, publicada un año después.

Casanova: Valle-Inclán ha rehecho en su *Sonata de Primavera*, páginas 153-157 y 168-176, un episodio de las memorias de Casanova (t. V, pág. 270 y sig.) según ha precisado Julio Casares, representando con puntos suspensivos los retoques de Valle-Inclán (1).

Un caso claro de la aludida *contaminatio*. Valle-Inclán ha emprendido la reencarnación de un personaje bien famoso en las literaturas europeas, y, en esta ocasión, retoma una de sus situaciones. Tal P. P. Rubens rehaciendo el *Adam y Eva* de Tiziano (ambos cuadros en el Museo del Prado).

De aquí que, según nuestro punto de vista, en ese cotejo tan exactamente puntualizado por Casares, sería de tanta o mayor significación la parte oculta bajo los puntos suspensivos, del mismo modo que en los citados cuadros nos interesan tanto, o más, las discrepancias como las coincidencias de Rubens con Tiziano.

Con lo cual no intento legitimar este tipo de adaptaciones, sino que me esfuerzo por explicarme un hecho harto frecuente en la literatura, especialmente en casos como éste en que se trata de reincidencia en uno de los más famosos mitos literarios.

OTRAS INFLUENCIAS. — Hasta aquí las influencias señaladas para las *Sonatas*. Pero será pertinente recordar también algunos otros autores apuntados como antecedentes para las restantes obras de Valle-Inclán.

a) A. G. Solalinde ha señalado (2) la fuerte influencia de Próspero Mérimée con su cuento breve *Matteo Falcone* (del libro *Mosaïque*, 1833), en otro cuento de Valle-Inclán, *Un cabecilla*, publicado en su *Jardín umbrío*. Son de gran semejanza en el asunto — una delación — y sobre todo en su dramático final;

b) S. de Madariaga, sin hacer gran insistencia sobre ello, di-

(1) *Critica profana*, páginas 101-6.

(2) ANTONIO GARCÍA SOLALINDE, *Prosper Mérimée y Valle-Inclán*, en *Revista de filología española*, VI, páginas 389-391, 1919.

ce (1): « Los espadachines de la *Marquesa Rosalinda* parecen reminiscencias de aquel delicioso *Straforel* de *Les romanesques*, de Rostand »;

c) El citado escritor inglés A. F. G. Bell, dice que no sólo ha utilizado Valle-Inclán las *Memorias* de Casanova, « sino una fuente tan bien conocida de todo lector español como es un *Episodio Nacional* de Pérez Galdós, puesto que los párrafos finales de *Juan Martín el Empeinado* le han inspirado claramente un pasaje de Gerifalte de Antaño » (2).

Prescindamos de los préstamos puramente episódicos: Galdós, Mérimée. Casanova le ha dado algo más que la escena denunciada por Casares: el específico donjuanismo de Casanova — vanidad y placer epidérmico — parece haber seducido a Valle-Inclán más que ningún otro. El marqués de Bradomín, como antes hemos dicho, es un Don Juan aligerado de conflictos internos. Hasta la religión se hace su aliada para condimentar su donjuanismo. Creo que muchas de las diferencias que se pudieran señalar entre los dos amadores, serían diferencias de modales, diferencias de cuna, de educación, y no de naturaleza. Pero no sé con qué seguridad podremos decir que este tipo de don Juan le ha sido sugerido a nuestro autor desde fuera, porque es el único que encaja dentro de su « deshumanizada » concepción del arte. Con todo, siempre hará imposible la identificación de ambos personajes, a parte la diferencia de modales, la actitud de perpetuo contemplador estético que mantiene Bradomín.

Luego vienen Barbey D'Aurevilly, D'Annunzio, como los más significativos.

Nosotros añadiríamos el nombre de Teófilo Gautier. Ambos estilos tienen rasgos fisonómicos coincidentes: complacencias macabras y gusto por lo misterioso; evitación de todo entremetimiento ético o filosófico en el arte; y, sobre todo, esa eficacia pictórica que hemos puntualizado en Valle-Inclán, y que todos

(1) SALVADOR DE MADARIAGA, *Don Ramón María del Valle-Inclán, en Nosotros*, XLI, página 261. Buenos Aires, 1922.

(2) *Contemporary Spanish Literature*, página 127. Nueva York, 1925.

hemos saboreado en el pintor-poeta francés: ambos manejan en su literatura los colores y las formas como si proyectaran o recordaran cuadros.

Y bien se podrían añadir otros nombres: Flaubert, los Goncourt (recordados al efecto por Casares), Baudelaire, Verlaine, Mallarmé, Rimbaud, Maeterlink...

A pesar de los diversos subtítulos de sus tendencias, y aun siendo alguno de ellos irreductibles en muchos respectos, hay para todos estos artistas una unidad de orientación estética que se manifiesta en el aire de familia de sus procedimientos estilísticos — observable no sólo cuando un autor hipertrofia un procedimiento anterior, sino también cuando lo rectifica y hasta cuando cree oponerle otro —, y en el parentesco de los temas favoritos, elegidos como propicios al ejercicio de esa común orientación. Si nosotros tuviéramos que dar nombre a este fenómeno le llamaríamos *alexandrinismo*, emparentándolo con otros momentos de la historia de las literaturas mediterráneas, y le señalaríamos como último nexo la frase que Ovidio aplicó a Catulo, primer explorador latino en estas Indias maravillosas: *materiam superabat opus*. Observado desde la acera de enfrente, una sobrevaloración de la técnica.

Verdad que parecen más esenciales para la caracterización de épocas y agrupación de autores, las ideas filosóficas y estéticas a cuyo servicio se pongan idóneamente los estilos.

Así el intuicionismo — antiintelectualización —, definido para el arte por Mallarmé, haría imposible agrupar a los simbolistas y posteriores, con los parnasianos y con Flaubert.

Pero hay tal continuidad en los procedimientos estilísticos de todas estas escuelas, que uno se pregunta si no tendremos que ver en los primores técnicos de un Flaubert, por ejemplo, como un poder fermentador; otros escritores, al deleitarse con aquellas exquisiteces, tendrían la revelación de nuevas posibilidades de placer estético. Flaubert parece perseguir todavía un equilibrio de perfecciones: en la lenta gestación de sus obras, el autor de *Madame Bovary* encadena sus datos y documentaciones dándoles una sucesión educadora. Está atento a los valores morales y no sólo a los

estéticos. La búsqueda perfección de su estilo obedece a un afán general de perfecciones. Todavía en él *materiam non superabat opus*.

Pero se comprende fácilmente el placer con que algunos literatos iniciarían excursiones por los nuevos caminos que esta elaboración del estilo les ofrecía. Entonces se descubren nuevas realidades de belleza. Los poetas parecen enriquecidos con un sexto sentido. Y se concretan y rectifican nuevos credos.

No es que quiera asegurar que todo el hilo se deba sacar del ovillo del oficio, pero siempre tendremos que contar con las sugerencias debidas al manejo de los utensilios de trabajo.

En todo caso, si siempre es posible comprobar que las ideas dominantes en una época tienen sus raíces en la anterior, ahora deberemos añadir que la sabiduría en el oficio, sentida como obligatoria por las sucesivas escuelas, ha favorecido desde Flaubert la germinación de determinadas aspiraciones, es decir, de determinadas ideas estéticas.

El orden inverso nos halaga más: la calidad y cantidad de la técnica dependientes exclusivamente de las ideas filosóficas dominantes en la época o en el grupo. Pero el artista no suele preocuparse muy atormentadamente por filosofías, y en cuanto a las ideas emparentadas con su arte, esas las va adquiriendo y renovando principalmente por las habituales labores de su espíritu.

Desde Flaubert a hoy se ha descubierto repetidas veces que la literatura no debe ser una indiscreta confidencia. La constancia y progresión de las eliminaciones dan, en efecto, a los autores citados tanta unidad como los escalonados progresos del estilo. No diremos que el arte se deshumaniza, porque la creación estética, aspiración permanente, es el fenómeno más específicamente humano. Pero así como hay épocas — las de clasicismo — en que los autores se ven saturados de cuantos problemas atañen al hombre, problemas que transpiran inquietadora y generosamente por toda su literatura, así hay épocas en las que los poetas parecen ajenos a todo sentimiento de solidaridad con la especie o con el grupo humano a que pertenecen, para todo aquello que no sea producción o saboreo de belleza.

Los clásicos vertebraban sus obras en ideas y problemas de máximo alcance general. Los románticos, sobre la pasión individual, cuyos derechos tenían privilegios en los casos, buscados, de pugna con los derechos generales. Primera gran limitación. El alejandrismo, a su vez, elimina la pasión. Mejor dicho, tiende a eliminar toda pasión humana que no sea la pasión por la belleza.

La concentración de su interés en esa única dirección les obliga a buscar y les permite obtener resultados inesperables en las otras actitudes. De ellos, unos se acogerán a esta concepción del arte, huyendo malheridos de los *otros* problemas y del trato mismo de la vida; otros vendrán a ella como única solución a su escepticismo. Para unos el arte será un refugio; para otros, único ejercicio de interés. Así unos evitan cuantos problemas no tengan la razón de su ser en su valor estético, y otros prescinden de ellos.

Se habla con frecuencia de un supuesto ritmo alterno de clasicismo y romanticismo en las literaturas. No quiero negar la utilidad de ese esquema y sí sólo notar que sus líneas no se superponen con las del esquema formado por la alternancia clasicismo-alejandrismo, en el cual el movimiento romántico tendría que figurar como el acorde final y resumidor — hinchado de énfasis al supeditar lo general a lo individual —, del movimiento clasicista europeo.

Cada nuevo grupo se cree caminando en dirección opuesta al anterior; desde fuera, por contra, la crítica desafecta lo veja y acusa de plagiar a los precedentes, de ir acomodando los pies en las huellas que otros marcaron. Mirados históricamente, cada grupo se nos aparece como un esfuerzo por prolongar y rectificar los aciertos y los yerros del anterior. Y en cuanto al arte, a los problemas del estilo, cada uno parece arrancar desde donde el anterior quedó, como en atlética carrera de relevos.

La ejemplaridad de las *Sonatas*, a este respecto, proviene precisamente de la ausencia de precursores y de la distancia recorrida en tan magnífica arrancada.

Al finalizar el siglo XIX nuestra lengua literaria había perdido casi toda su calidad de tal: el placer estético que trasciende de su

contraste permanente con la lengua de todos los días, en la cual la intención estética, si existe, tiene que ser escasa. La anulación de ese contraste es lo que hace que pierdan su primitiva eficacia estética los giros literarios que son absorbidos por la lengua conversacional de la gente culta. Y sabido es que aun esos giros que se salvan de ser trillados por la lengua general, van descargando su potencia estética conforme se usan en la literatura: emparejamientos lexicales, imágenes, metáforas, flores de estilo olorosas en su fresco amanecer, se secan, se fosilizan, se truecan en no más que documentos empedernidos.

Y desde el siglo xvii nuestra prosa no ha contado con un intento de renovación. Ni los modos infiltrados en la lengua familiar, ni los marchitos por el manoseo profesional, eran oportunamente substituídos. Un hombre de la significación de Larra en cuanto a la tradición, contrahace la prosa clásica. Rubén Darío podía lamentar con harta razón la igualdad prosística de todos nuestros escritores. Durante siglos, nuestra lengua literaria no era una fuerza virtual que cada escritor debía potenciar, seda con que tejer el propio manto; era librea admirable que venía bien a todos los cuerpos.

Valle-Inclán ha remozado la envejecida prosa española y le ha dado un acento individual. Otros prosistas, venidos inmediatamente y después, testimonian la virtud de aquella labor individualizadora.

Así las cosas, claramente podemos comprender las relaciones de Valle-Inclán con la literatura francesa del siglo pasado. Nuestro autor contemplaba cuánta era la expresividad, la eficacia estética que podía obtenerse de un estilo tenaz y finamente elaborado. Quedaba a su esfuerzo conseguirlo en nuestra lengua.

Claro es que sería un error encasillar a Valle-Inclán en una cualquiera de las escuelas francesas del siglo xix: la triple distancia geográfica, cronológica e idiomática le ha permitido valorar la cadena toda, sin atención a las limitaciones e incompatibilidades que cada eslabón se imponía respecto a los precedentes. De este modo, el gusto por determinados temas, la dirección de al-

gunos procedimientos de estilo y mucho de su ideario estético, nos dicen que Valle-Inclán parece haber variado las sucesivas liquidaciones de todas esas escuelas, y haberse asimilado lo que a la unidad de su persona poética convenía.

AMADO ALONSO.

Nota. — La extensión alcanzada por esta parte primera de mi trabajo sobre las *Sonatas*, me ha aconsejado solicitar de la dirección de *Verbum* el hacer aquí punto final. La publicación de la segunda parte, estudio de la musicalidad en la prosa de las *Sonatas* queda para otra ocasión.

Schubert

Después del centenario de Weber, celebrado en 1926, y del de Beethoven, que se conmemorara con tanto brillo el año anterior, hoy se recuerda otro centenario de un suceso igualmente doloroso en la historia de la música: la muerte de Schubert. Esa pérdida fué tanto más dolorosa a causa de lo prematuramente que desapareció el gran músico. Schubert ni siquiera alcanzó la breve existencia de Mozart. Extinguióse en plena juventud, a los 31 años, siendo su obra casi abundante y precozmente genial como la del maestro de Salzburgo.

Muy simple y privada de aventuras fué esa vida de Franz Schubert, exteriormente considerada. Su alma, en cambio, vivió intensamente un poético ensueño que se desvaneció fugitivo en medio de la febril labor, de la pobreza y modestia, de la bondad pura e ingenua.

Nacido el artista en Viena, en 1797, su precocidad fué tan extraordinaria que a los 17 años creaba páginas musicales que no eran meros ensayos de adolescente, sino obras maestras y definitivas, de madurez genial, no sólo por su valor intrínseco, sino porque inician brillantemente el *lied* romántico alemán cuya influencia es capital en la música del pasado siglo, a través de Schumann, Brahms, Hugo Wolf y que perdura todavía en las melodías de Ricardo Strauss.

En este género tan bello y delicado, el breve poema vocal con

acompañamiento de piano, empezó a manifestarse el genio de Schubert de modo asombroso. Entre sus primeras obras de esa índole pueden citarse maravillas, como *Margarita en la rueca*, el dramático *Erlikönig* o *Rey de los alisos*, que así se titula la célebre balada de Goethe, puesta en música por el maestro de Viena. Y con Goethe, Klopstock, Schiller, Körner, Matthisson, Mayrhofer, Kosegarten, y tantísimos otros poetas grandes o mediocres sirven a Schubert para componer bellísimos cantos de variedad y abundancia portentosas. Como que el músico no dejó menos de seiscientos, admirables en su mayor parte.

Pero esa obra que por sí sola bastaría para dar la inmortalidad al exquisito poeta musical que fué Schubert, no es todavía, en cuanto a cantidad se refiere, sino una pequeña parte de la creación artística realizada por el maestro en los más diversos géneros. Pueden recordarse sus numerosas páginas para piano, amplias y grandiosas, como la fantasía titulada *El viajero*, o breves y sutiles, como los *Momentos musicales*, *Impromptus*, etc., donde fluye todo el delicado lirismo schubertiano.

No favoreció menos a la difícil música instrumental de cámara, con sus quince cuartetos para arcos, sus sonatas de violín, tríos, quintetos, etc. En todo lo cual abundan también magníficas inspiraciones. Y en el marco más amplio de la sinfonía, que Schubert empezó a cultivar a los quince años, dejó nueve composiciones, elevándose en dos de ellas a gran altura: una es la famosa *inconclusa*; otra la *Sinfonía en do mayor*, escrita en 1828 el mismo año de la muerte del artista, partitura de grandeza beethoveniana, pero de inspiración muy personal. Después de esta gran obra cabe imaginar hasta dónde habría llegado el genio de Schubert si hubiese alcanzado su vida una duración normal.

Dentro de esa fecundidad extraordinaria, el maestro compuso también óperas y abordó la música religiosa, a la que le impulsó el misticismo de su espíritu. Dos de sus misas, la *solemne* y la en *mi bemol* son composiciones importantes.

Si Beethoven marca en la historia musical la transición del clasicismo al romanticismo, con abundantes características de

una y otra época, Schubert significa ya la plena floración romántica en el *lied* y en la música instrumental, siendo en tal sentido el más completo paralelo de su contemporáneo Weber, creador, con su *Freischütz* y su *Oberón*, del teatro lírico romántico.

Tal fué el mundo de inspiración y de belleza que iluminó la existencia de Schubert y que hoy brilla todavía con inmarcesible fulgor, como destello de aquella alma pura en su efímero paso por la tierra.

ERNESTO DE LA GUARDIA.

Oda latina

¡Salve, Loba, nutricia de la estirpe de Rómulo augusta,
Tú que tracs del Tíber, el mensaje a las tierras de América,
Donde ves renaciente la gloria de tu nombre latino,
Madre de pueblos y de héroes y de triunfantes númenes, Salve!
Saludada seas, en el umbral de la pampa fecunda,
Donde pliegan, cansadas de conquistas inútiles, su vuelo las Aguilas
Portadoras del rayo de Marte, que del Agro a la linde del Orbe,
Condujeron, augurales, el hacha sangrienta del lictor invicto,
Saludada seas, en la pampa afanosa y pacífica,
Donde el Cóndor que baja de la cumbre natal, con sus vuelos
Señala el desierto que aguarda las gestas humanas,
Enseñando en sus garras la fuerza, y la paz en sus alas inmóviles.
Saludada seas, oh, Madre, en el hogar de la pampa prolífica,
Ubre inexhausta para los siempre renovados héroes,
Acca Laurencia en los éxodos para todas las tribus errantes,
Y madre, cual tú, de futuras progenies que los siglos esperan.
Madre augural, tú que fuiste por Virgilio armonioso cantada,
Haz que el clásico hexámetro, concertándose en cántico férvido,
Rija la voz del vate varonil, que con lírico ímpetu,
Se adelanta, la palma de paz en la diestra, cantándote, Salve!
Tú conoces la música grave de estos viejos números,
Cuando el verso pulsante de sangre, como el mar de vida,
Resonaba en la Eneida preclara y la rotunda oda,
Que de la urbe septícola alzaron aquilino el vuelo,
Rey fluvial en sus selvas itálicas te anunciara el Tíber,
Coronadas las húmedas crines con laurel del Lacio,

Oda latina

De Ricardo Rojas.

O salve! Lupa, Romuleae nutricula stirpis,
Tu quae fida venis Americam Tiberis ab oris
Nuntia, quo Latii immortale revivere nomen
Atque insigne vides decus, O Mater populorum,
Heroum genitrix divumque triumphatorum,
Salve! iterum, salve tibi, quum nunc limina Pampae
Fecundae superas ubi quas victoria multa
Exhausit fessas lassaveruntque triumphi,
Compressis alis, aquilae stant; Martis caedem
Teligerae quae ab Agro totius ad usque remotos
Orbis confines, lictoris ferre solebant
Auguriae invicti fascas saevasque secures
Sanguineas. Salve! accipiat te strenua Pampa,
Pacis amans, delapsus ubi de culmine Condor
Natali monstrat rapido deserta volatu,
Quae duros hominum sperant vigilesque labores;
Pacem, alis pressis, denuntiat, unguibus et vim.
Salve! te mea Pampa parens, Matrem excipit alma
Pampa suas casas et multa prole perennis,
Cujus semper inexhaustum est heroibus uber
Pro renovandis et semper, Laurentia qualis
Acca, velut tu Mater, alit nutritque futuras
Progenies nova quas et sperant aeva futura.
Tu, quam Virgilius cecinit sacer, augurialis
Hoc Mater fac ut in ferventi classicus oda

Y aborascada en el pecho paterno la barba de espumas,
Cuando entre sus montes le habló al peregrino magnánimo Eneas.
Asperos Cyclopes del Etna fundieron el bronceíneo escudo
Para el brazo armífero del penate esforzado y errante,
Y en el bronce titánico y bélico, Brontes esculpiera,
De metales lucientes — oh, Loba, — tu agorera imagen.
Eres antigua en la historia, como los olímpicos dioses,
Como los ásperos montes, y los ríos fecundos, y la Tierra toda,
Porque eres la Tierra tú misma : la Tierra hecha madre
Del Héroe : la Tierra hecha patria del Hombre.
Tú viste los toros del primer arúspice sobre el Vaticano.
Tú viste los potros de los Tindárides sobre el Capitolio.
Tú viste a la gleba del Agro arrojar la prístina simiente.
Y viste los cuervos del monte Quirite volar sobre Roma.
Eres antigua y sabes de humildes remotos orígenes :
De potentes imperios que fueron campo de contienda ;
De naciones preclaras que fueron tribu de ignominia ;
De metrópolis altas que fueron Ghetos y Suburras.
Tú que oíste a la virgen cristiana sollozar en el Circo sangriento,
Tú que oíste a la plebe rebelde rugir sobre el monte Aventino,
Sabes el rugido de las hambres trágicas que azotan la tierra ;
Sabes el gemido de las almas pálidas que vencen la muerte.
Eres antigua, y recuerdas tus difíciles cruentas victorias :
Tiranías y miserias y lujurias y guerras y crímenes
Y pasiones y cóleras y ansias — todo en gran cortejo
De apoteosis, pasó por los arcos triunfales de Foro.
Tú que ahora a la pampa preñada del futuro prodigio
Vienes — oh, Loba — dinos el enigma del prodigio antiguo :
El simbólico enigma que guardan sobre sus escudos,
Aguilas bicéfalas, rampantes leones, formidables torres.
Pues el canto comprendes, en que suena la lengua del Lacio.
Tu legión cesárea la llevó a mi celtíbera Bética :
Y más allá de las firmes columnas de Hércules, Hispania
La esparció bajo el sol de dos mundos — lengua de la Gloria!
Yo puedo hablarte, pues que toda mi carne esta hecha
De barro de América ; pues que están mis arterias henchidas
De latina sangre ; pues que está mi flámínea vislumbre
Encendida en la luz del Misterio, que tus siglos velan.

Hexameter regat et mentem vocemque poetae
Quí in dextra pacis fert palmam, ardore virili
Obvius incedit lyrico et da carmine : Salve!
Illius antiqui numeri tibi musica nota est,
Quum, veluti vitae mare, versus sanguine vibrans,
Inque Aeneida praeclara resonabat et odís
Dulcisonis; septicolli quae ex Urbe volatu
Volarunt aquilino et se invalere per orbem.
Italicas inter sylvas hic Tibris amaeno
Rex fluvio Latii, cingunt cui tempora lauri
Atque impexa cadit promissa et spumea barba
Ad patrium pectus, temet praedixit et ipsi
Magnanimo Aeneae peregrino, fatus opacos
Populeos inter montes, demensque labores.
Aetnaei clypei non enarrabile textum
Munera grata Deae, horrentes ex aere Cyclopes
Fuderunt, quocum sua cinxit bracchia laetus
Armifer Aeneas, Brontes et sculpsit in aere
Effigiem, Lupa fausta tuam, fulgente metallo.
Antiqua es ut Olympiaci Dii, flumina plena
Et sicut abrupti montes, ut terraque tota.
Tutemet ipsa etenim terra es ipsa; ipsaque terra
Heroum mater tu facta es; ipsaque terra
Patria facta hominis; terra ipsa es omnibus una.
Vidisti in Vaticano quos primus Haruspex
Consuluit tauros; vidisti et equos Capitoli
Tyndarios super arce et semina pristina sulcis
Agri romani vidisti spargere. Corvos
Vidisti super Romam volare Quirinos.
Es antiqua, humilis nec origo nulla remota
Est ignota tibi : Tu scis opulentaque regna
Sanguineae pugnae queis bellaque gesta fuere,
Metropolitans ut Ghetos velutique Suburras.
Oh! tu quae audivisti in Aventino rugientis
Clamores plebis violentos; Christicolaeque
Virginis hausisti gemitus in sanguine Circi,
Scisque famis tragicas rabies quum saevit in orbe;
Pallentisque animae cui fas est vincere mortem

Peregrinas del Orbe, mis plantas han hollado tus piedras ilustres
 Y en el Foro, — fantasma de palacios, de templos y de arcos, —
 Escuché sobre el mundo el eterno vuelo de las Horas...
 Do oyeras las trompas sonantes de César, volver de las Galias.
 Desde el Pincio florido, que nutrió los jardines de Lúculus
 Y que hoy siente rodar en cortejo vanaglorias nuevas,
 Contemplaron mis ojos absortos en la tarde de oro,
 Sobre el diáfano azul, tenebrosa, la visión de Roma :
 El Janículo, agreste de pinos, barreaba la tarde ;
 Lúgubre cúpula, San Pedro erigía su mármol ardiente ;
 Y más allá, concreción de la sombra sobre monte Mario,
 Pasaba, espectral, formidable, solemne, la sombra de Dante.
 Yo puedo hablarte, y puedes hablarme : tuyos son mis números,
 Dime de tu fuerza, porque aquí bajo el sol se renuevan
 Tu esperanza, tu sangre, tu lengua, tu savia, tu espíritu,
 Y en espigas áureas y en ideal excelso su labor florece.
 Sobre el ara aborigen, quede y venza a través de los evos,
 Tu figura encarnada en el bronce que anima la gloria,
 Y en la paz de la tierra que bañan las aguas del Plata,
 Su Llama, su Potro, su Toro y su Cóndor esa ara decoren.
 Mágico eterno conjuro, comuniqué a mi voz tu presencia,
 Y en pretéritas sombras, y futuras, el canto resuene.
 Que en la sombra sus ecos resuciten las faunas heroicas,
 Y esos mitos lleguen por la senda sacra que Dios les alumbró.

RICARDO ROJAS.

NOTA. — El señor Agustín François es uno de esos franceses que en la segunda mitad del siglo pasado vinieron a nuestro país siguiendo las huellas luminosas de Amadeo Jacques, y como éste se internaron en las provincias, en donde ejercieron la carrera de la enseñanza preparatoria y normal. Parisiense de origen y graduado de bachiller en uno de los mejores liceos de su ciudad, el señor François venía sólidamente preparado para desempeñar cátedras de ciencias y letras, y, entre las muchas que afrontó con eficacia, tocóle ser exímio profesor de latín cuando esta materia figuraba en los planes de nuestros colegios. Hace años hubo de ser catedrático de aquella lengua en nuestra Facultad, pero circunstancias diversas lo apartaron de nuestra casa, y ha permanecido hasta hoy en la enseñanza media, como profesor en el Colegio nacional

Fletus et gemitus scis et suspiria larga.
 Es antiqua, potesque tuos meminisse triumphos
 Sanguineos et bella, gravisque tyrannidis Hydram :
 Crimina, luxuries, atque infortunia multa,
 Horribiles iras, insanas anxietates,
 Totque impuritas et vitia in agmine magno
 Omnia quae, veluti tollantur ad astra, per arcus
 Processere fori, populo clamante : triumphe!
 Tu quae nunc venis praegnantem, fausta, futuro
 Prodigio ad Pampam, da nunc aenigmata nobis,
 O Lupa, prodigii antiqui, quae symbola servant
 In clypeis aquilae bicephalae atque leones
 ~ Repentes : illae tanta formidine turres!
 Virgiliana etenim comprehendis carmina per quae
 Lingua sonat Latii ; mea cara recepit eandem
 Baetica Caesarea ex legione tua. Ultra columnas
 Herculeas Hispania eam sub sole duorum
 Sparsit mundorum ; et tenuit sic Gloria linguam.
 Verba loqui tecum mihi fas est, namque Americae
 Est caro facta mea ex limo ; insuper et mihi venae
 Sanguine sunt plenae pura inflataeque latina
 Namque mei visus ardescit lumen et ipso
 Lumine Secreti tua quod nos saecula celant.
 Calcavi ipse tuas, totum peregrinus in orbem,
 Illustres lapides pedibus, medioque foro stans
 — Quo desunt arcus, statuaeque, palatia, templa
 Muto et ubi solum nunc mortis imago videtur —
 Horas audiui volantes desuper Urbem
 Aeternas, ubi clangores mugire tubarum
 Caesaris hausisti, victis Gallis, redeuntis.
 E Pincio qui Luculli exornaverat hortos,
 Quique videt nunc circumvolvere in agmine turbas
 Gloriotasque novas et gaudia vana, tenebam
 Defixos oculos ego, contemplatus et ora
 Aurei ad occasum solis per caerula coeli ;
 Visa mihi tenui velut in caligine Roma !
 Janiculi que caput pinis agrestibus altum
 Frangit horizontem, extollit sua marmora Petrus.

« Manuel Belgrano » de esta Capital, en el que, casi octogenario, da ejemplo de competencia, probidad y puntualidad, después de haber sido maestro de varias generaciones y de algunos ciudadanos eminentes. Ya desde su juventud, en los liceos franceses, el señor François habíase destacado por su facilidad para el manejo de las lenguas clásicas, pues llegó a poseer cabalmente el griego y también el latín, como lo demuestra la traducción de la *Oda latina* de Ricardo Rojas, que publicamos. El señor Rojas mostró esa traducción, en 1913, al entonces bibliotecario y catedrático señor Porcchietti, autorizado latinista, que la encontró digna de elogio. El texto que publicamos permitirá comparar las relaciones rítmicas del hexámetro en sus normas clásicas y en su forma neolatina, análoga en la *Oda* de Ricardo Rojas a las de Carducci, punto sobre el cual el señor Rojas tiene una teoría personalísima, que nos ha prometido exponer algún día en *Verbum*. Para concluir diremos que el señor Agustín François, hombre de grandes virtudes morales e intelectuales, es padre del doctor Enrique François, ex alumno y actual profesor de nuestra Facultad. El señor François padre es, como se ve, uno de esos servidores de la educación argentina, modestos y sabios, a quienes mucho debe nuestro país.

Et procul... umbrarum veluti concretio densa,
Monte super Mario, terribilis umbra videtur :
Ipsius effigies angustaque Dantis imago.
Et sane tecum mihi fas est et tibi mecum
Verba loqui, mea nam sunt et tua carmina vere.
Dic memoraque tuum mihi non superabile robur :
Hic etenim sese renovant sub sole benigno
Lingua tua et sanguis, succus, vis, spiritus et spes,
Florescitque tuus labor agri in messibus, inque
Consiliis animi, velut in melioribus actis.
Insuper ara aboriginea usque per aeva moretur
Aerata effigies tua cui dat gloria vitam.
Et donec tellus tranquilla pace fruetur
Haec quam Platensis praeterfluit amnis abundans,
Llama ejus, *Potro*, *Toro*, *Condor* que decorent
Sacram aram patriam, Patriae haec emblemata sacrae
Adsis et magicis faveat praesentia linguis
Inspiretque meae voci tua, carmina semper.
Praeteritas umbras cantum doceas resonare
Venturasque meum ; resonansque illius in umbris
Ad vitam faunos heroes avocet echo.
Et Mythi adveniant illi per iterque viamque
Quam Deus excelsus secretam illuminat illis...

AGUSTIN FRANÇOIS.

En primavera

La audacia del estío espera y condesciende
En las fáciles flores y el distraído canto.
Los minutos resbalan con limpieza de llanto,
Los ensueños permiten, el pasado comprende.

Las flautas paralelas degradan el allende,
Y en derecho acostúmbrase el adorable espanto,
Mientras total la perla por el cercano espanto
A la virgen encoge que el olvido defiende.

Hasta tu soledad ignórete la hora
Ni su inmediata obténgate actualidad sonora :
Oh siempre más igual a tu ausencia infinita

Y más rebelde y más nueva y que un Dios acusa
Frustrado, si superas el saber y la cita
Entre tu carne fu^ruramente confusa.

NÉSTOR IBARRA.

Noviembre 1928.

Goya romántico ⁽¹⁾

La divulgación del arte de Goya en Alemania data de fecha relativamente próxima. Las primeras adquisiciones de cuadros del maestro para museos y colecciones particulares se hicieron a fines del siglo xix: la obra gráfica del gran aragonés no despierta la atención de los artistas, de los aficionados, de los críticos y del público alemán en general hasta hace unos cuarenta años, mientras que en Francia, durante todo el siglo xix, se puede observar no solamente un vivo interés de los coleccionistas sino una continua adaptación por los artistas, una fructificación intensa que va de Delacroix hasta Manet, de Daumier hasta Renoir. Pero una vez conocido en Alemania y vencidas las dificultades del viaje a la Península, más distante que Italia, el interés por Goya creció de año en año. Ante todo los críticos de arte y los editores se apoderaban del maestro, sus obras gráficas fueron reproducidas distintas veces en facsimile y media docena de monografías de mayor o menor extensión intentaron, dirigiéndose en primer lugar al aficionado alemán, describir el carácter y la importancia de este gran maestro español y de apreciar críticamente su arte y sus obras.

Cuanto más se conoció a Goya, tanto mayor fué el entusiasmo

(1) Con este notable artículo, original del profesor Augusto L. Mayer, universalmente estimado como la más alta autoridad en pintura española, *Verbum* se adhiere dignamente al centenario goyesco. (Nota de la dirección).

que despertaron sus creaciones. Los sectores más distintos las acogieron con aplauso y veneración. Los impresionistas admirarán en él uno de los fundadores de su estilo, los expresionistas reconocieron después en el viejo Goya uno de sus predecesores. Círculos literarios le aclamaron como protagonista del progreso intelectual, de las luces modernas, como revelador de la España negra, reino de un fanatismo ciego y sordo.

La variedad, la variabilidad de este artista, su manera de renovar siempre sus ideas, su empeño de ponerse al corriente de los nuevos avances y progresos, su continua evolución artística fué un rompecabezas para más de un teorizador de las Bellas Artes. En la época que se ha acostumbrado a considerar como la del « clasicismo », Goya pareció ser una excepción y, aun menos que a Constable, se le pudo incluir en el orden de la evolución, en la corriente del desarrollo general artístico. Pero con la misma razón se puede decir que Constable y Goya fueron los legítimos exponentes de las ideas de una nueva época, o — mejor dicho — que el desarrollo general recibió de ellos un impulso decisivo, que la evolución orgánica del arte tuvo su continuación natural precisamente en el arte de estos dos maestros, mientras los artistas clasicistas representan más bien el momento retardatario y en ellos predomina aquella reacción que podemos observar en todas las fases de la historia del estilo barroco. Hay que llegar a la clara convicción que la historia del arte del siglo xix no puede separarse de la de los siglos anteriores, que, al contrario, en el siglo xix una gran época llega a su fin, no solamente la del Barroco, sino todo un mundo artístico, todo un movimiento, que había empezado con los Van Eyck y con Masaccio, es decir, medio milenio de pintura sensualista-naturalista, cinco siglos durante los cuales se siguió a la naturaleza. Ciertamente Goya pertenece a los iniciadores del impresionismo, a los artistas que tomaron en abundancia de la vida que bullía alrededor de ellos, que fijaron en el lienzo lo que el ojo capta en la aparición sensual de las cosas. Y no es menos cierto que Goya como pintor y aguafuertista se ha desarrollado con la vida de su tiempo.



GOYA

Pero su gran genio consiste en el hecho de que a través de los lazos que le unieron con su época, y más allá del desarrollo general de la misma, es efectivamente el generador, o por lo menos, uno de los precursores de aquel movimiento artístico, que no considera como parte esencial la representación de la naturaleza, del naturalismo exterior aunque sea más o menos estilizado, sino que con fuerte intelecto, rindiendo homenaje a una concepción enteramente distinta del arte, prosigue la representación de fenómenos espirituales, intelectuales, la realización pictórica de combinaciones simbolistas, de visiones sumamente individualistas, antinaturalistas, puramente fantásticas. Este es el punto en que Goya se acerca algo al Greco. También podríamos señalar aquí un parentesco espiritual con Rembrandt, que tanto nos recuerda el arte de Goya. Ciertamente que el Greco y Goya son en conjunto personalidades completamente contrarias. El Greco muy elegante, muy aristocrático, muy nervioso, muy artificial, muy pintor religioso, defensor y protagonista de ideas religiosas medievales, como artista más enamorado de su arte y habilidad, como pintor más refinado que nadie antes de él, con sus visiones dirigiéndose más que al mundo a los aficionados peritísimos de la más alta cultura. En Goya, por el contrario, observamos como en Rembrandt una tendencia a comunicarse con el mundo. Con su arte no quiere solamente satisfacer necesidades artificiales, no es un *art pour l'art*, y si ambos tomaron el buril del aguafuertista, si ambos se manifiestan en sus dibujos tan geniales como en sus cuadros, podemos reconocer en esto la intención de los artistas, de influir éticamente en sus contemporáneos y en la posteridad. A medida que se acentuaba el espíritu solitario de Rembrandt, a medida que la sordera y las flaquezas de la vejez hicieron más difícil a Goya el trato con las gentes, mayor fué el fervor con que buscaron estos artistas el contacto interior, espiritual, con los hombres, con la humanidad, de modo análogo a como puede observarse en Beethoven. Prevalece en el Greco lo artístico puro, lo artificioso; en cambio, nos ofrece Velázquez una armonía clásica; pero Goya, en su deseo insaciable de buscar nuevas formas artísticas y en su insistencia por encontrar siem-

pre nuevas fórmulas para sus ideas o para dirigir sus predicaciones a la humanidad de la manera más expresiva, parece casi franquear los límites de lo posible.

Goya, oriundo del pueblo, goza, como Rembrandt, la plenitud de la vida, sin hacer alto en su fortuna ni descansar en la posición social conquistada. Si la nota fantástica, teatral y recia de la juventud de Rembrandt se transforma en un romanticismo transfigurado visionalmente, en sus tonos pesimistas, que se manifiestan también de vez en cuando en la restricción exagerada del colorista, podemos decir de Goya, que su romanticismo se exalta desde una manera ingenua a una muy otra, demoníaca e impregnada de melancolía y pesimismo.

Se suele considerar a la época que sigue a Goya, como la época romántica. En un sentido más justificado todavía y mucho más enfático lo fué la época misma de Goya y la que la precedió. De Watteau a Delacroix se tiende el arco romántico, y los clasicistas, de Mengs hasta Ingres y hasta los alemanes Cornelius y Schwind, fueron románticos en el sentido de la definición del romanticismo como un arte del « deseo » (*Sehnsucht*), deseo lánguido o doliente (ante todo en el sentido de la definición de Nietzsche: porque todos los hombres y todos los artistas estaban insatisfechos con la realidad, con lo real, todos aspiraban a apartarse del mundo que les circundaba). El romanticismo de Goya no corresponde enteramente a la definición de Nietzsche, sino más bien a las ideas de Novalis. Quizá sorprenderá que subrayemos de esta manera lo romántico en Goya, en aquel artista que se sintió tan discípulo y amigo de los enciclopedistas franceses. Pero en estos mismos autores se nota, con toda su manera *raisonnable*, característicamente francesa, algo de romanticismo, y el gran pintor y aguafuertista Goya, que verdaderamente admiramos, es aquel que inventó los caprichos y disparates fantásticos, es el creador de las visiones lúgubres, con que decoró su propia casa de campo, es el artista que en un manifiesto memorable propagó el expresionismo romántico, es aquel genio que, como pintor, ha sido uno de los mayores románticos del color, y con todo siempre de puro raigambre español.

Antes de discutir el romanticismo de Goya en el sentido de la definición de Novalis, conviene recordar aquel programa artístico de Goya, contenido en el anuncio de la primera edición de los *Caprichos*.

Allí dice:

« Considerando que el autor no ha seguido los ejemplos de otro ni ha podido copiar tampoco de la naturaleza, y, si el imitarla es tan difícil como admirable, cuando se logra, no dejará de merecer alguna estimación el que apartándose enteramente de ella haya tenido que exponer a los ojos formas y actitudes, que sólo han existido hasta ahora en la mente humana, obscurecida y confusa...

La pintura (como la poesía) escoge en lo universal lo que juzga más a propósito para sus fines, reúne en un solo personaje fantástico circunstancias y caracteres que la naturaleza presenta repartidos en muchos y de esta combinación, ingeniosamente dispuesta, resulta aquella feliz imitación, por la cual adquiere un buen artífice el título de inventor y no de copiante servil. »

Si Novalis dice en sus *Fragments*: « Tenemos una misión que cumplir, somos los llamados a la educación del mundo », estas palabras pudieron ser pronunciadas también por Goya. Novalis sigue: « Hay que romantizar el mundo... Romantizar no es otra cosa que una *Qualitative Potenzierung* (potenciar cualitativamente), una exaltación de la cualidad. Si doy a lo común un sentido elevado, a lo ordinario un aspecto misterioso, a lo conocido la dignidad de lo desconocido, a lo limitado un carácter de infinitud, diré que romantizo. » Esta definición parece tener una base naturalista mayor de la que en realidad tiene. Lo esencial es la tendencia idealista de esta definición, de esta tesis romántica, que Goya afirma como Novalis. También Goya podría haber dicho: « Cada hermosura es un individuo acabado, iluminado por sí mismo » y las obras de arte más eximias son sencillamente desagradables (*schlechthin ungefällig*). ¿No hay qué decir esto de los trabajos más extraordinarios, más artísticos que Goya nos dejó? ¿De las pinturas de la Quinta del Sordo y de las aguafuertes de los *Dispa-*

rates y de la *Tauromaquia* litografiada? Ciertamente, Goya no es romántico en el sentido de lo femenino nebuloso e iluso. Su romanticismo guarda grandes semejanzas con el de su genial compatriota Cervantes. Si Cervantes luchó contra el falso romanticismo, contra el mundo confuso y falso de las novelas de caballerías y purificó el ambiente artístico con su *Don Quijote*, también Goya vivió luchando contra la estupidez humana, contra la superstición, contra todo romanticismo falso. Como Cervantes, aprovechó ideas y formas románticas para realizar su idea de ilustrar y civilizar a la humanidad. Como Cervantes, exaltó y exageró de modo sumamente artístico todo romanticismo. Así Goya disfraza su lucha en la forma del cuento de duendes, el artista combate los espectros con espectros, juega con la superstición para hacer ridícula toda clase de supersticiones. Goya posee como Cervantes la ironía en el mayor grado.

Esta ironía romántica, formada quizá en la escuela literaria de Voltaire, pero siempre de indole sumamente personal, determina también el carácter de tantos títulos, de tantas «leyendas» de los *Caprichos* y las inscripciones-comentarios, epigramáticamente indicados, de tantos dibujos.

Si nos atrevemos a hablar de un colorido romántico de Goya, hay que decir que en su arte encontramos las dos variaciones del colorido romántico, como también el *habitus*, el carácter espiritual de sus cuadros nos hace reconocer las dos especies principales del espíritu romántico. Por una parte, el aspecto alegre, juguetón, fantástico, en que ladrones, duendes y majos hacen un papel no muy peligroso; por otra parte, un arte más y más demoníaco, que tanto recuerda las escenas de brujas de un Shakespeare como los cuentos mágicos, las visiones de espectros, de almas en pena de un E. Th. A. Hoffmann. Intencionadamente citamos a Shakespeare, en quien se puede hallar también la riqueza de una «paleta» puramente romántica. Y si comparamos a Goya con sus mayores colegas en el mundo de la pintura, hay que decir que subraya, en su entonación, con no menos fortaleza que los demás, lo fantástico, lo misterioso del cuento, que sabe dar expresión pictórica a la

tendencia hacia el infinito, que en su empleo del color negro se nota especialmente y se impone el siempre más creciente rasgo melancólico y pesimista. En cierto sentido Goya une en su persona a Correggio y Tintoretto, a Watteau y Rembrandt.

Si hoy día se considera a Velázquez y Goya como los mayores genios que España produjo en el terreno de la pintura, estos dos artistas deben su gloria mundial, en una buena parte, al hecho de haberse mostrado accesibles a la cultura artística general europea, sin renunciar, empero, a su carácter nacional. Como en Velázquez la profunda admiración de los grandes venecianos contribuyó en alto grado a dar efectividad a sus propias fuerzas, podemos decir de Goya que con su espíritu ágil y su ojo alerta sacó buen provecho de una gran variedad de cosas que pudo observar, pero que al mismo tiempo todo recibió en él un carácter goyesco, ya desde los años mil setecientos setenta y tantos, gracias a la fuerte personalidad del artista.

Siendo un maestro español, se buscará, desde luego, en Goya el naturalismo, y ciertamente se encontrarán detalles interesantes; pero dadas las fases de la actividad de Goya, el naturalismo ni es lo único esencial, ni lo que predomina. Si el naturalismo de Goya joven conduce a creaciones rítmicamente movidas y estilizadas, el artista se inclina a una manera que podemos llamar un naturalismo patéticamente exaltado, fantásticamente excitado, un naturalismo no inspirado en ideas sensualistas, un naturalismo romántico, en una palabra. Goya escribe a principios del año 1794: « para ocupar la imaginación... me dediqué a pintar un pliego de cuadros de gabinete, en que he logrado hacer observaciones, a que regularmente no dan lugar las obras encargadas y en que el capricho y la invención no tienen ensanches. » Si los cuadros que Goya envió entonces a la Academia de San Fernando, son idénticos a los famosos lienzos *Casa de locos*, *La procesión*, *La corrida de toros* en la colección de la Academia (de lo cual dudamos, entre otras razones, porque creemos que los cuadros son de época muy posterior), hay que decir que ya en estas obras se une una nueva intensa observación de la naturaleza con elementos muy fan-

tásticos: el impresionismo se combina con el expresionismo.

En la explicación que del acto de « hacer observación » nos da en un párrafo del anuncio ya mencionado para los *Caprichos*, en el *Diario de Madrid*, Goya se opone con mucha vehemencia a la actividad del artista como « copiadador servil » de la naturaleza y defiende al artífice « que, apartándose completamente de la naturaleza, sabe exponer a los ojos formas y actitudes que sólo han existido, hasta ahora, en la mente humana, obscurecida y confusa por la falta de ilustración o desvalorizada con el desenfreno de las pasiones ».

Goya prueba, así, de palabra y de obra que en el fondo no es un sensualista en el sentido naturalista-materialista. Como hombre, su punto de partida es un idealismo racionalista. Su formación, su creación artística se aleja, según acabamos de decir, del puro materialismo sensualista, pero tampoco se inclina siempre hacia un arte irracionaldinámico, por muy fuerte que sea esta tendencia.

El idealismo del artista convirtió a Goya en el representante más fuerte, más preeminente de una ideología políticomoral, que vemos también en Schiller en la transición del siglo XVIII al XIX. Ciertamente existieron ya en tiempos anteriores grabados y estampas que tenían cierto carácter político, obras en las cuales el artista nos hacía saber *motu proprio* sus opiniones sociales. Pero, si no nos equivocamos, ningún artista antes de Goya tomó una posición política con tanta extensión y fuerza como la que encontramos no solamente en dibujos y aguafuertes, sino también en cuadros del maestro español.

Hay que pensar en el prólogo de Schiller al *Campamento de Wallenstein*, en el serio final del siglo, donde la realidad misma se vuelve poesía, donde vemos la lucha de naturalezas gigantescas por fines importantes, donde se combate por las grandes causas de la humanidad, por el gobierno y por la libertad. Ahora el arte en su escenario de sombras puede ensayar vuelo más elevado, y está obligado a realizarlo si no quiere ser humillado por el escenario de la vida misma.

Si los *Caprichos* son la creación, artísticamente idealizada, de un moralista político, y si notamos más o menos claro un ambiente político en los retratos de la corte real, ejecutados en la transición del siglo XVIII al XIX, en los cuadros del 2 de Mayo y de *Los desastres de la guerra* nos habla no solamente el patriota ferviente, sino el amigo de la humanidad, el condenador de la guerra, que no sólo pone atención en describir como un repórter los horrores de la guerra y de la calamidad terrible que la sigue, el hambre, escenas como las que vió en Aragón y Madrid, sino también en predicar contra la guerra en favor de la paz mundial.

Goya, sin duda, sintió dolorosamente que los franceses, tan estimados por él por su cultura, subyugaran su país con unos ejércitos combinados de elementos muy diversos que sembraron el terror y la desesperación. Pero mucho más sufrió bajo la reacción política y cultural del régimen de Fernando VI. Se comprende que Goya sintiera abandonar su país, *nos dulces linquimus arva*, pero le pareció imposible poder trabajar donde no solamente se intentó hacerle un pleito a causa de su *Maja desnuda*, sino donde se tenían deseos de destruir los lienzos de la *Venus* y de la *Danaé* de un Ticiano.

Pero si más allá de la frontera Goya, el político, refunfuñó, en su arte no se nota nada de esto. No hay que pensar que lo hiciera por miedo de perder su pensión, porque tampoco entre sus muchos dibujos se puede encontrar nada político. La serie de los dibujos dedicados a las miserias de los prisioneros y de las víctimas de la Inquisición es de fecha anterior. Fuera de la anotación gráfica de hechos del día que interesaron a Goya ya anciano, no se descubrirá en las obras de su último período un arte programático. Se ha desentendido por completo de este género.

Si es lícito hablar de « música absoluta » al referirnos a la serie de los *Disparates*, lo mismo puede decirse de todas las obras siguientes. Jamás la fantasía de Goya fué más fuerte, más artística, más pura que en estas obras de su vejez, y su sinceridad artística es tanto mayor cuanto más aguza y despabila su fantasía, cuanto más lo enlaza todo con el reino de su propio mundo fantástico.

Hay que pensar en la *Tauromaquia* litografiada o en los dibujos y aun en algunos cuadros, en los cuales el artista parece reanudar antiguos motivos suyos. Pero estas variaciones tardías son mucho más que « reprises » enriquecidas espiritualmente con motivos principales de la sinfonía de su vida artística. Lo que sueña al final es siempre un tema totalmente modificado. Pensando en Goya se recuerda una observación de André Suaréz : « el carácter del hombre, del artista, cambia, pero queda su temperamento ». Goya viejo es, seguramente, un hombre totalmente distinto del Goya joven, así como Rembrandt viejo se distingue del Rembrandt joven, pero el temperamento artístico continúa siendo el mismo. Sólo notamos una transformación de los valores artísticos.

No será menester comprobar con muchos ejemplos estas afirmaciones. Llamamos solamente la atención sobre la manera enteramente subjetiva-fantástico-romántica como Goya ha reproducido y tratado las escenas de la corrida en sus *Toros de Burdeos*, la serie litografiada con las masas de figuras (que no se pueden considerar como público invitado a torear el último toro), esas agrupaciones extrañas que se mueven dentro del redondel y forman un factor importantísimo de composición y citamos también los dibujos, parcialmente litografiados, los caprichos, en los cuales la realidad y la fantasía, la vida y el sueño están unidos, fundidos de un modo aun más convincente, más excitante que en las aguafuertes, ejecutadas unos treinta años antes.

Aquí, más que la sabiduría de un filósofo, se observa al artista de mucha experiencia que con la mayor sencillez lo eleva todo a un plano de humanidad y aun de formas gigantescas. La explicación, la interpretación de estos últimos trabajos es más fácil que en los anteriores, sin que haya que buscar en ellos la intención de disimular o esconder secretos, como lo hizo el anciano Goethe en su segunda parte de su *Fausto*.

Goya fué muy solicitado como pintor de retratos, y no le faltaron encargos de otra clase de pinturas.

Todas estas tareas no podían satisfacer sus ansias de actividad artística. Ante todo, tenía que ocupar su fantasía, como él mismo

dice. Únicamente Rembrandt ha producido antes de Goya de un modo más extenso todavía, *motu proprio*, para sí mismo, sin contar con encargos o con clientela como los artistas modernos, que pintan, dibujan y graban sin saber si venderán sus creaciones. Todas estas obras de Goya son naturalmente las más personales, y es característico para el arte del maestro que precisamente en estas obras hace mayores alardes de fantasía. Lo que le obsesionaba y angustiaba, lo que veían sus ojos espirituales, lo escribió en estas creaciones como confesión artística con el pincel, con el lápiz, con el buril del grabador.

En su excelente estudio sobre Goya, mi paisano Kurt Bertels intentó relacionar la nota fantástica del gran pintor con las tallas de los retablos y sillerías de coro y demás decoraciones de catedrales españolas; opinó que la semejanza de ciertos *caprichos* con formas góticas talladas, es debida a la semejanza de carácter y de temperamento de los respectivos artistas. Mientras para los italianos la acción, significaría una interrupción del descanso, de la inmovilidad, para Goya sería una interrupción del movimiento. Ciertamente es que Italia conoce en su arte la máscara y no la caricatura y que no tiene otro genio ilustrador que Leonardo de Vinci. Pero hay que confesar que también Goya es el único ilustrador español de grandes vuelos. Este impulso de Goya hacia una actividad gráfica, su genio gráfico continúa siendo siempre algo enigmático así como el carácter de su fantasía. La explicación de su *Baile de brujas* por la ironía romántica da una solución puramente parcial al enigma, una explicación parcial del problema. Indudablemente debe tenerse en cuenta también para la formación artística la fe en duendes y brujas, que fué entre los aldeanos de Aragón y de Galicia no menos fuerte que entre los de la población holandesa y alemana.

Una de las más notables características del arte de Goya es que no produce efectos mezquinos en ningún momento. El detalle no tiene papel importante en ninguna obra suya, porque el artista toma en consideración el conjunto, la totalidad. Renuncia a los accesorios donde puede, pero si los usa les concede una significa-

ción extraordinaria. Hay que pensar en aquella siniestra linterna en la escena del fusilamiento del 2 de mayo, en aquel grito infernal de luz. Esto explica también la monumentalidad de los pocos bodegones y naturalezas muertas pintados por Goya, cuya objetividad artística comprendió Manet mejor y antes que nadie.

Es siempre asombrosa la claridad de la concepción de Goya, incomprendible la seguridad de su dibujo. Es muy raro que no tengamos del maestro casi ningún dibujo estudiando un modelo, aparte de unos estudios pintados para cabezas de retratos. No cabe duda que Goya joven, especialmente, como discípulo de la academia hizo muchos dibujos y estudios de detalles, pero, desde los días de los primeros cartones para los tapices, el artista, como dibujante, parece dominar, en todo sentido, el cuerpo humano.

Mucho menos claro es siempre el fondo en que pone Goya sus figuras y composiciones. Característico de esta difusión general es el cuadro de la familia de Carlos IV. A pesar de toda la claridad con que las figuras están alineadas en serie, se observa un oscurecimiento, una fluctuación, una ondulación. Asimismo hay que notar aquel oscurecerse del diván en el retrato de la marquesa de Santa Cruz y en los dos famosos lienzos de las Majas, la desnuda y la vestida. El fondo no parece ciertamente de importancia para el artista; Goya aspira a aumentar más aún la impresión de la fluctuación de la atmósfera, como la estudió en Velázquez. Este mismo movimiento ondulante observamos también en la manera como Goya trató el color, en el dinamismo y en el ritmo de la formación colorista del cuadro. Con todo lo acertado de la visión siempre hay un arsis y una tesis, un emerger y un oscurecer. El movimiento es para el Goya del rococo en sus postrimerías el mismo factor artístico indispensable y de la misma necesidad artística que para el viejo romántico expresivista. El movimiento, casi puramente exterior al principio, se espiritualiza más y más, gana en intensidad y en expresión. Del pacto clasicista de Ingres o de Cornelius no se nota la menor huella.

Uno de los poetas y ensayistas más finos de la Alemania moderna, Rudolf Borchardt, ha publicado recientemente un trabajo

Sobre el poeta y lo poético. Es un ensayo para aislar al poeta y a lo poético; a un lado la literatura y lo literario, el artista y lo artístico a otro lado. El poeta se eleva sobre el pintor y el escultor. Borchardt sostiene que la musa de los maestros de las Bellas Artes no debe llamarse musa, sino Techne. Porque le falta lo demoníaco, lo incalculable del poeta. Goya es para nosotros un prototipo del maestro, que puede igualarse al poeta de Borchardt. Es un creador en el terreno de la pintura y del arte gráfico, es un profeta y un mensajero de lo divino. A medida que envejecía eran más frecuentes las visitas de los dioses a Goya, para usar palabras de Borchardt. Y estas visitas recibían la forma de visiones grandiosas. Goya vivió, experimentó la tragedia del maestro que no fué besado por la Techne, sino por la musa; que en muchas ocasiones, principalmente en las obras de encargo, hubo de refrenar y de cohibir su imaginación y su fantasía, para satisfacer los caprichos y las vanidades de las gentes más aburguesadas cada día. Pero Goya en su vejez no admitía ya coacciones y, conforme van pasando los años, su arte se mueve con más libertad e independencia y se aleja más de las necesidades de la materia. Como ya hemos dicho Goya se vuelve más elemental, más sencillo, más cristalizado en su época. Sus últimas obras, especialmente, son el grito de un poeta, el balbuceo de un gran profeta, estallidos, descargas de tensiones elementales. Goya aparece como el instrumento elegido por Dios, atormentado igualmente por el placer de crear y por las obsesiones dolorosas. Goya, como Rembrandt, expresó también en su vejez la « daimonia » y aquella embriaguez exaltada y dionisiaca, que Borchardt reserva exclusivamente para el poeta.

Si después de todo lo dicho fuera necesario todavía probar con otros ejemplos el romanticismo de Goya, demostrar que la consideración del gran arte de Goya, como de un nuevo impresionismo realista es poco acertada, fijaríamos nuestra atención en la manera cómo Goya trató el paisaje. Su paisaje es siempre fantástico y su romanticismo en este aspecto es siempre el mismo desde los comienzos hasta el final. Nunca Goya pretende tratar el paisaje como lo hace, por ejemplo, Constable. De la manera plana estilizada de sus

fondos de paisaje, usada especialmente en sus cartones para los tapices, mantiene mucho en épocas posteriores, sobre todo en la formación de los árboles.

Recordamos el fondo del *Entierro de la Sardina*, los dos cuadritos con la fundición de balas y con la fabricación de pólvora en la sierra de Tardienta. Muy característica es también la manera plana en la reproducción de las casas en el gran cuadro con el combate en la Puerta del Sol. Asimismo podemos hablar de un paisaje románticamente estilizado en las aguafuertes. Especialmente en los *Desastres de la guerra*, surgen fragmentos fantásticos de casas y cuevas, que hacen no solamente un efecto como los fondos de un escenario, sino que contribuyen al carácter espectral de los conjuntos. De la mayor fuerza fantástica son finalmente las dos famosos aguafuertes que representan paisajes.

Si Murillo es el más típico representante del espíritu andaluz en la pintura, y Velázquez el primero en deshacerse de los estrechos límites del regionalismo, para presentar, uniendo lo andaluz y lo castellano, el conjunto de su nación con la vista dirigida hacia Europa, Goya es, en grado más elevado todavía que Velázquez, español y europeo a la vez. Ciertamente se puede atribuir mucho en el arte de Goya a su procedencia aragonesa. Pero examinado Goya en su conjunto une en su persona lo mejor de todas las comarcas españolas. Con su temperamento aragonés y su potencia original une el sentido pictórico del Levante y de Andalucía y el orgullo de Castilla. Su arte es, como todas las grandes manifestaciones del arte español, eminentemente popular: se dirige a todos los hombres y con mucha más vehemencia que nadie antes de él. Se dirige no solamente a los españoles, sino a toda la humanidad. Goya elimina desde luego todo lo recargado, tan característico para una gran parte del arte español. Falta también lo circunstancial, la etiqueta cortesana, que notamos en el ceremonioso Velázquez. Todo en Goya tiende a un nuevo europeísmo, pero no en el sentido de una nivelación, de una asimilación completa a un mundo ajeno, sino en el sentido de desear y aceptar grandes y valiosas ideas y concepciones por el deseo de realizar, de llevar a

cabo como español lo mismo que los grandes maestros de los demás países. El esfuerzo espiritual e intelectual en Goya es mayor que en ningún otro artista español antes y después de él. Buscaba un vínculo, una alianza con aquella Francia que no era la de Napoleón, sino la de Watteau y de Voltaire, de Diderot y de Prud'hon y se sintió a la par en comunidad cultural pictórica con aquellos ingleses que tanto aprovecharon el estudio de los grandes modelos pictóricos europeos del siglo xvi y xvii, con aquellos ingleses que podían considerarse por entonces como los sabios de la pintura.

De todo esto nació en Goya no solamente un nuevo y reforzado sentido nacional, un arte español enriquecido, castizo, reconociendo y subrayando lo personal y más valioso de su propio país, sino una nueva humanidad, una comprensión de las debilidades y pasiones humanas, y, más aun, el deseo de mejorar a los hombres y conducirles a una fraternidad común más comprensiva e ilustrada. Acaso en algunos momentos la pintura del gran predicador Goya sufrió los efectos de estos esfuerzos apasionados, pero la mayor gloria del gran aragonés consiste en que no fué solamente un gran artista, sino que persiguió en unión con los grandes franceses del siglo xviii y con los alemanes Schiller y Beethoven el ideal más alto, más sublime: la verdadera humanidad, la gran fraternidad mundial.

AGUSTO L. MAYER.

Sobre el concepto arquitectónico de la futura casa de la Facultad de filosofía y letras

Entre los varios actos culturales efectuados por el Centro de estudiantes de filosofía y letras en el transcurso del presente año, acaso ninguno haya revestido la íntima y cordial significación que para las personas de esta casa asumió la conferencia pronunciada últimamente por el arquitecto don Martín S. Noel, acerca del concepto arquitectónico del futuro edificio de la Facultad de filosofía y letras. Dos razones, y no pequeñas, contribuyeron a ello: ningún tema podía sernos tan grato como ese y ningún conferencista más indicado que el señor Noel para hablarnos del mismo. Gran amigo de nuestra casa, bien conocido y justamente apreciado en ella, su personalidad de arquitecto y de hombre de letras no necesita, de puro manifiesta, ser recordada al lector de *Verbum*. Nadie ignora lo mucho que las bellas artes argentinas deben al señor Noel. Nadie ignora tampoco su esfuerzo, tan personal y reiterado, en el sentido de crear, sobre un concepto finamente establecido de la tradición hispano-americana, la posibilidad de una estética nuestra que traduzca, sin improvisados rebuscos de originalidad, la nota propia, el matiz nacional. Dichosamente para quienes estos asuntos asumen categoría de problemas espirituales, por ser el señor Noel un teórico y, al mismo tiempo, un diestro de la arquitectura, esa posibilidad está ya, en buena parte, bellamente lograda. Entre sus obras cumplidas o a punto de cumplirse, baste recordar las suntuosas instalaciones argentinas para la próxima exposición de Sevilla o el edificio de nuestra legación en el Perú. Y entre sus variados y magníficos proyectos en vías de realización, sus planos y dibujos del futuro edificio de la Facultad.

La expectativa suscitada en torno a la conferencia del día 26 de octubre,

era, pues, justificable; pero, con ser grande la expectativa, no fué menor, gracias al continuado acierto del disertante, la satisfacción del auditorio.

El señor Noel dijo su conferencia, ayudándose, sólo momentáneamente, de algunas notas y apuntes. Esta circunstancia nos coarta el deseo, muy explicable, de reproducir dicha conferencia por entero. Frente a los hechos, y aun a riesgo de desnaturalizar o empobrecer su documentada disertación, nos resignamos a reproducir, escueta y descarnadamente, algunas de esas notas. Dos motivos, cordial y desinteresado el uno, intelectual y pragmático el otro, nos mueven a incurrir en este abierto, pero inevitable, achaque de infidelidad. Primero porque, antes que nada, nos urge dejar constancia del nuevo gesto amigo del señor Noel hacia los estudiantes de filosofía y letras, y luego porque esas notas, aun así desintegradas del conjunto armónico de la exposición, no pierden ni toda su utilidad ni todo su significado. No nos es posible, por idéntica causa, reproducir aquí las animadas y, por momentos, poéticas evocaciones que, con su pleno conocimiento de las ciudades y edificios universitarios, el señor Noel fué desplegando frente a su auditorio agudamente atento. Recordaremos, sin embargo, que Santiago de Compostela, Córdoba, Toledo, Granada, Salamanca y Valladolid, en España, Quito, Lima y el Cuzco, en América, señalaron, por así decirlo, las etapas culminantes de esa fervorosa peregrinación en busca del estilo de la que será, andando el tiempo, nuestra casa espiritual.

Después de retribuir la salutación del presidente del Centro estudiantes, organizador del acto, el señor Noel pasó a explicar los motivos por los cuales entre varios y sugestivos temas había preferido elegir el de esa tarde.

Se ocupó en señalar — siguiendo una idea que desde hace tiempo le sabemos muy grata — el feliz consorcio existente entre las letras y la arquitectura. Subrayó cómo algunas formas arquitectónicas, constituidas en cuerpos de edificios universitarios, pueden ser altamente expresivas de la índole de los estudios que en su recinto se profesen. Pasó a justificar, por último, las múltiples y decisivas razones estéticas e históricas que aconsejaban, junto con inevitables providencias de orden práctico, relacionar, en la adopción de un determinado modelo de edificio para sede de la futura Facultad, el influjo veintecentista con las corrientes tradicionales de la raza.

La conferencia, ilustrada con abundantes proyecciones luminosas, resultó, con su animado colorido, una vivaz revisión, a través del tiempo y del espacio, de los diversos estilos arquitectónicos que ofrecen, en su secular desarrollo, las universidades españolas e hispanoamericanas más características. En ese rápido viaje por ilustres y doctas ciudades, el señor Noel puso acentuado empeño en destacar frente a sus oyentes aquellas construcciones y aun aquellos simples

adobos arquitectónicos que mejor traducen — o que mejor traducían — el espíritu de la enseñanza. La arquitectura universitaria, entiende el señor Noel, no sólo debe albergar en sus construcciones un hogar, un foco de ideas; la arquitectura universitaria realmente tal es capaz de expresar — y debe expresar necesariamente y de un modo inequívoco — esas ideas o el culto de esas ideas. Por nuestra parte, trayendo a colación un tropo no muy nuevo, pero que reverdece actualmente en conclusiones novísimas, pensamos que si hay escritores que, a semejanza del Eupalinos de Valéry, saben arquitecturar sus palabras ensamblándolas según planos de belleza, no faltan artistas — los grandes arquitectos, entre otros — que saben hacer expresivas, aclaratorias de una idea o de un sentimiento, sus inanimadas pero espiritualísimas creaciones. Tal es el caso, precisamente, de don Martín S. Noel. — (*Nota de la dirección.*)

Para abarcar sintéticamente la visión panorámica de la historia que modeló el arquetipo de la Universidad española, fuera menester fundir en uno sólo sus dos paisajes espirituales. Vale decir que es indispensable precisar la existencia de los dos focos substanciales de cultura hispalense que germinaron sobre el núcleo racial, o sea como valores superpuestos a la tradición grecorromana, desvanecida en el dominio visigodo y ambas, a su vez, absorbidas o aglutinadas en la enérgica supervivencia del numen arcaicoafricanista de lo iberoberberisco.

Estos dos centros riñen y combaten durante largo espacio de tiempo. La corriente mahometana de la invasión sarracena compete con lo cristiano español de doble raíz oriental y occidental y, por fin, de su consorcio hecho de estas dos fuerzas antagónicas, nace a la postre, el tipo estéticocultural que caracterizará a la Europa hispanizante, en la definición de una fisonomía artística original.

Dicho esto, podemos, pues, contemplar las imágenes situadas sobre el escenario geográfico latinovisigodo. Están ya caducas las escuelas griegas y latinas del campo de la Victoria de Córdoba, de la que nos habla Cean Bermúdez, y en ruinas también « La Schola » de Itálica. La enseñanza seglar romana resurge ahora, en la religiosa al amparo de iglesias y monasterios; los concilios toledanos organizan los seminarios eclesiásticos a tiempo

que irrumpen las huestes de Tarik en los vergeles de Andalucía. Miremos a uno y otro lado para mejor aperebirnos en la batalla, mas llevemos primero la vista tierra adentro hacia la España occidentalizada.

El catequismo religioso ha tomado verdadero cuerpo, los clérigos en las iglesias dan las lecciones de leer y cantar; la enseñanza superior del monasterio de Ripoll ha alcanzado fama europea, en la Seo de Vich se dictan ya cátedras de física y matemáticas — estamos en el siglo xi — ahora en Compostela está la Universidad catedralicea. Los monasterios compiten en número y categoría de educandos, pero aun no se dibuja la unidad de un régimen de enseñanza.

La educación como función de Estado surgirá en el siglo xiii con la regia figura de Alfonso el Sabio; en las « Partidas » está escrita la primera y elemental definición del programa de la Universidad, dice así: « Estudio es ayuntamiento de maestros o de escolares, fecho en algun lugar con voluntad o entendimiento de aprender los saberes », y también ellas definen dos clases graduales de enseñanza, primero: *Estudios particulares* (los colegios) establecidos por prelados y consejos en los que el maestro enseña apartadamente a unos pocos escolares; segundo: *Estudios generales* (que seran las futuras universidades), establecidos por papas, emperadores o reyes, y en ellos se enseña a muchos escolares reunidos. Es el régimen estructural que va a perdurar hasta el siglo xix.

Hemos, pues, perfeccionado « el propio enseñamiento de Sapiencia » que Alfonso VIII organizara en Palencia. Salamanca en Castilla, Lérida en Cataluña, se constituyen en los dos grandes centros de cultura cristianoespañola de la Edad Media, al extremo que rivalizan con Oxford, París y Bolonia.

Otros muchos « estudios generales », que no tardarán en ser otras nuevas universidades, se fundan en Baeza, Valladolid, Osuna, Orihuela, Alcalá de Henares... Algunos colegios adquieren, también tan alto rango; ejemplo de ello los de Salamanca, Oñate, Santiago, Burgos, Sevilla, Tortosa y tantos otros; la forma en que

se ejercitan los estudios está, por cierto, bien distante de las modas visigodas. Ya no se dictan las clases en los atrios de las basílicas, ni en las galerías, ni en las capillas y claustros de las catedrales, sino que comienzan a edificarse anejos a las iglesias y clausuras, fábricas especiales con destino exclusivo a la docencia pedagógica.

España posee, precisamente, una admirable serie de ejemplos de arquitectura universitaria y de colegios de los siglos xv al xviii los que van íntimamente unidos al desarrollo de su estética constructiva. Dice M. Enlart en su *Manuel d'archéologie française*, que no los había en Francia ni tan antiguos ni tan abundantes. Por tanto, conviene aquí subrayar que el estudio evolutivo que parte de las universidades catedraliceas para llegar a los tipos formales del *edificio propio* de los estudios generales españoles, encierran un doble y señalado interés: 1º porque son el compendio de los caracteres originales de la arquitectura nacional; 2º porque son de los más antiguos y expresivos en la historia plástica de la Casa universitaria.

Observa el malogrado maestro don Vicente Lampérez y Romea — a quien debemos la interesante bibliografía concertada en su *Arquitectura civil española*, que: «La necesidad de edificios especiales para los estudios, se señala ya en Las Partidas en un determinado concepto de legislación. En el primer tercio del siglo xv llega ya a definirse con toda precisión su arquetipo. Nace dentro de las líneas arquitectónicas palacianas cuya planta se adapta al flamante programa.»

Tantas salas como lectorías que se disponen en las crujías que rodean al patio — persiste pues el tema del claustro — de donde claustro se llamó al conjunto de los maestros; luego, también atados al pórtico o galería circundante, las oficinas de rectores, lectores y bedeles, y por fin: la capilla.

Ejemplos clásicos son: el colegio de Santa Cruz de Valladolid y el de Fonseca de Salamanca. Se añaden más tarde otros elementos siempre en el ámbito claustral, el teatro o paraninfo (cuyo ejemplo máximo está en Alcalá de Henares), el estacionario o tienda de

libros de texto y de glosa. A poco se transforma este servicio en biblioteca independizándose del edificio colegial, dando incremento a las que de antiguo existían: la del marqués de Santillana, por ejemplo, la del conde de Benavente, las de Zaragoza, Ripoll y Pobleat, no echando en olvido el famoso *armarium* de Silos, reliquia erudita del siglo XII.

El programa adquiere su mayor brillantez cuando en los colegios particulares se reciben becarios y al margen de la hospedería se proveen esos hermosos refectorios, cuyas bóvedadas o artesonados mudéjares, traducen uno de los momentos más brillantes de la decoración en España. A este instante corresponden, por lo demás, las más bellas fachadas, tan sobrias y magníficas que revelan de consuno el concepto disciplinario de su origen y la verba elocuente de su enseñanza espiritual.

Dice también Lampérez al referirse a las universidades de fines del siglo XV y comienzo del siglo XVI: «Conforme avanzaron los tiempos aquel *programa* se complicó considerablemente: la Universidad de Alcalá tiene dos patios grandes, el Colegio de Calatrava en Salamanca, y otros, hicieron iglesia pública; la Universidad de Valencia creó, en 1567, un jardín botánico (el primero en España) como complemento de la Escuela de medicina; y, en fin, la instalación de uno de esos estudios generales llegó a ser tan enorme y múltiple, y se dió el caso de la fundación de Cisneros en Alcalá, que comprendía según el pensamiento del autor, nada menos que esto: el Colegio mayor de San Ildefonso; siete colegios menores de él dependientes para distintos estudios; tres granjas de recreo para solaz e higiene de los estudiantes y maestros; un hospital de estudiantes, magníficamente provisto, y calles enteras y casas en ellos para las familias de los escolares, pupileros y hospedadores. ¿No parece esto un anticipo de esas modernísimas universidades norteamericanas?»

Asistimos, pues, al auge que define la estilización original de los Estudios españoles; en Salamanca: la universidad que triunfa con los reyes católicos, las escuelas menores, el colegio del Arzobispo; en Valladolid: los colegios de Santa Cruz y San Gregorio; la

Universidad de Alcalá, los de Valencia, Tortosa y Santiago de Compostela, hermanan el genio de quienes las fundan al de los artistas que las realizan. A los nombres de los arzobispos y cardenales que se llamaron : Fonseca, Mendoza, Rivera, Cisneros y Mercado, se asocia la memoria de los arquitectos que condensaron plásticamente el espíritu racial. En sus fábricas trabajan : Alonso Rodríguez, Enrique Egas, Macías Carpintero, Diego de la Cruz y Guillén, asociando su arte al de Lorenzo Vázquez, Berruguete, Covarrubias y Rodrigo de Hontañón. Vale expresar la síntesis cualitativa del cuadro explicatorio del proceso estético peninsular, en el momento exacto en que la arquitectura Salmantina y Vallisoletana hermanan las dos corrientes, que aludíamos en un principio, merced a la unidad política de los tiempos renacentistas. Lo místico, la contrarreforma exaltada por los remanentes orientalistas de los califatos, caracteriza por entonces en forma indeleble a los grandes estilos peninsulares. Por ello, es ya tiempo, que volviendo al punto de partida, advirtamos la esencia plástica de aquel otro foco ; que dejamos por examinar : el de la cultura persaarábica entronada en el flamante califato cordobés.

CIVILIZACIÓN MAHOMETANA

¿Cuál fué la traducción constructiva de la enseñanza mahometana ? He ahí el otro interrogante que interesa a nuestro tema, tanto más apremiante, por cuanto la *España Califal* debe figurar como uno de los factores culturales más decisivos de la Europa medieval.

Pues bien, si la esencia de los principios fué distinta y distinta la fuente filosófica o humanista de los conocimientos y grande sabiduría de los árabes, igual fué en los comienzos el modo de su enseñanza.

No existe el tipo de edificio universitario españolmahometano ; el erudito cordobés, al igual que el clérigo profesor en el claustro, predica su lección en el patio de la mezquita, de tal suerte que se

habla de las conferencias que sus sabios dictaban en la aljama y en Medina Azzahara. Tampoco se supone que existiera hasta después de Alfonso el sabio, una enseñanza de carácter oficial; sólo se tienen noticias de las escuelas fundadas por la iniciativa particular de Alhakan II. Y sólo, como apuntábamos, cuando Alfonso X organiza en Murcia el primer centro de educación normativa en el califato, poniendo en su dirección a Abu-Bequer, los árabes piensan recién en ello, durante la segunda dinastía Nazarita, fundándose la Escuela pública de filosofía y ciencias de Granada.

Como en la España occidental, la enseñanza se divide en primaria y superior; « las clases se realizan en el huerto, en la tienda o en las estancias del maestro mientras se ocupa de sus menesteres ». Ben Caustor las dictaba lujosamente en una estancia de su palacio de Toledo, primorosamente alhajada. Las clases públicas para niños tuvieron lugar en el patio de las abluciones y en la galería de la mezquita y los muy célebres de Granada, a que hemos hecho referencia, se realizaban en una hermosa quinta de los alrededores de la ciudad. Se sabe de una universidad mudéjar en Zaragoza establecida en la Morería, así como la de los moriscos que fundara Carlos V. Ha de mentarse además *la Madraza* debida a Yusuf I, que se estableció en Granada por el año 1349 con carácter de colegio universitario.

Y aproximando la cultura califal a la cristiana ha de figurar en importante rango, la judaica.

Apunta oportunamente Lampérez:

« Los judíos españoles tuvieron muy importantes centros de cultura; sus academias de Córdoba compitieron con las mahome-tanas y bajo Alfonso el Sabio se concentran y organizan en Toledo, ciudad imperial que se convierte en uno de los focos principales de Europa. »

Obedeciendo a iguales tradiciones, la enseñanza se practica en las sinagogas; en ellas se añaden salas anejas; famosas son la de « La Blanca » y la de « El Tránsito ». En estos recintos penetrados de exquisita excelsitud y ensoñados por la sabiduría del arte, los profesores hebreos daban sus lecturas y hacían sus filosóficos

comentarios desde una tribuna, en lo alto, bajo el suntuoso alfarje mudéjar, corrían serenamente los frisos con las leyendas bíblicas.

LAS BIBLIOTECAS DE ÁRABES Y JUDÍOS

Un gran señor de Córdoba, en el siglo xi, llamado Aben-To-tais, era un bibliófilo entusiasta. Reunió una colección de libros que vendida más tarde dió la fabulosa suma de 4.000.000 de pe-setas. Para guardar y consultar estos libros mandó construir un edificio especial « hecho con tal arte, que desde cualquier punto podían verse todos los anaqueles. El elegante vestíbulo, techos, paredes, terrazas y ricos almohadones y alfombras es verde, color simbólico de la nobleza. Allí se ven trabajando constantemente seis copistas... Un literato, de los más entendidos de la ciudad, es su bibliotecario ».

De modo, pues, que se trataba ya en el siglo xi de una biblioteca del sistema que hoy llamamos *panóptico*, o sea de depósitos de libros radiales a la sala de lectura.

Era también muy importante la biblioteca de *Alhacem*, hermano de Mohamad; en ella había talleres de iluminadores, copistas y encuadernadores.

EVOLUCIÓN MODERNA

Siglos xvii y xviii. Durante el siglo xvii se extienden notablemente los colegios mayores y menores por toda España, hasta que a partir de 1777 decaen aquéllos para dar paso al concepto cabal de la Universidad; además se crean los seminarios de nobles centros educativos en materias hasta entonces no acostumbradas, seminarios para sacerdotes y especializaciones científicas.

Son los reinados de Felipe V, Fernando VI y Carlos III.

TIPOS ARQUITECTURALES DE ESTA ÚLTIMA ETAPA

En la nueva evolución no varía el tipo estructural o formal que mantiene igual carácter a pesar de los nuevos servicios y reformas docentes; sólo varía el estilo, pasamos del Renacimiento español al barroco.

Sólo en las postrimerías del siglo XVIII se rompe con el arquetipo tradicional; Juan Villanueva es el encargado de este brusco suceso que puede sintetizarse en el Museo del Prado de Madrid.

Como ejemplos principales del período barroco citemos:

1º *Universidad de Huesca*. Felipe III. Aragón, 1611;

2º *Universidad de Valladolid*. El viejo edificio del almirante de Castilla don Alfonso Enriquez que reforman los reyes católicos es el « Estudio » que se destruye en 1715 para que se construya la nueva Universidad. Tipo palaciano con patio central muy decorado. Fué obra de un carmelita descalzo fray Pedro de S. y su escultor Narciso Tomé. Es obra de muy subido carácter;

3º *Colegio de Calatrava de Salamanca*. A mediar el siglo XVI, instituto de las órdenes militares, notable ejemplo de *barroco-español* uno de los más expresivos del arte peninsular. Gran patio, iglesia y escalera; se entronca maravillosamente en la tradición salmantina;

4º *Colegio de San Telmo en Sevilla*. Fundado, cosa original, durante el decadente Carlos II (1682-1734) para las artes de la navegación. Sus arquitectos fueron: Antonio Rodríguez y los Figueroa; más torturado de formas, pero siempre de estampa bien española;

5º Obras ya de carácter muy moderno entrando en pleno siglo XVIII: Colegio de San Bartolomé, Salamanca.

Universidades de Servera, la de Santiago de Compostela (1781) y las obras de Villanueva en Madrid. El Prado viejo transformado por Carlos III en el auge del período progresista y científico que inició. Aun trasciende en Madrid el brillo de las felices iniciativas

del monarca que cierran el ciclo de la evolución arquitectónica que nos ocupa.

Y es quizá este instante de postrera reacción el que comunica a la urbe cortesana, al amor de las fontanas y de una fronda propicia, el verdadero carácter de su fisonomía. El Prado — ya mencionado — y El Retiro con sus plazas tan aristocráticas y tan populares, donde Neptuno y Las Cibeles canturrean con el agua barroca del hontanar español frente a los sabios palacios en los que reverdece el espíritu medular del genio nacional.

Consejos revolucionarios

I

El viejo Abuelo grave de la cabeza cana,
dice que este hacer versos y mirar las estrellas,
y este vivir tan sólo para las cosas bellas
violenta las costumbres de mi estirpe cristiana.

Agrega que mi fiebre cerebral es insana
y que debo en la vida marchar sobre las huellas
de mis antepasados, huyendo a las querellas
con el ayer, que es libro de verdad soberana.

Y dice que me bastan las cuatro operaciones,
escribir sin estilo, y unas cuantas lecciones
de latín, que da gratis el cura del lugar

pues corren por los libros de estos últimos días
tal cantidad de errores y palabras vacías
que, para ser muy parcós, vale más ignorar.

II

— Si el sentimiento es poco la inteligencia es nada,
sobre tu vida siembra, cosecharás amor
si con tus propias manos manejaste la azada,
si el surco humedeciste con tu propio sudor.

Millares de semillas, con un millar en cada
surco de obras felices, y lenta y con dolor
la planta de la Gracia veréis fructificada
y tus ojos mortales se abrirán de pavor.

Es seguro, seguro que ha de venir la aurora
de la virtud, detente mientras tanto, detente,
mejor cruzar los brazos y clausurar la mente,

y huye de las palabras que se estilan ahora,
del demonio vestido de pastor protestante,
y del veneno dulce de la mujer amante.

III

El Abuelo prosigue con su monotonía
y pringan sus palabras a mi alma sensual,
con los viejos prejuicios y el terror por el mal
que informan los principios de su filosofía.

Ya te he dicho, prosigue con garbo, el otro día
que es necesario que huyas de todo lo banal,
pues flotan los pedantes del mundo intelectual
sobre las superficies, perdidos y sin guía.

Cuidar, cuidar el alma que lo demás no importa,
no faltar a la santa comunión de la misa,
no olvidar la oración que de penas conforta,

al argumento irónico oponer la sonrisa
¡y cambiar las costumbres y hasta el habla de hogaño
por aquellas costumbres patriarcales de antaño!

EDUARDO VACCARO.

Crónica

Damos en esta sección parte de las noticias que por razones de espacio no nos fué posible insertar en el número anterior de *Verbum*.

Acaso no falte quien estime tardía la inserción de esta crónica de actos universitarios cumplidos hace ya tiempo en nuestra facultad, tanto más cuanto que dichos actos encontraron oportunamente un ancho e inmediato comentario periodístico. De todos modos, el valor documental que para la historia del desenvolvimiento de nuestra casa tienen algunas de esas noticias, justifican, aun hoy, su inclusión en estas páginas.

La transmisión del decanato

El 26 de octubre del año pasado se efectuó, según se recordará, la transmisión del decanato. Esa ceremonia dió ocasión para que se manifestasen hacia el decano saliente, doctor Coriolano Alberini, toda suerte de congratulaciones por su eficaz y brillante gestión al frente de la facultad, y para que se descontase, por adelantado, el éxito del nuevo período que a partir de ese día inauguraba auspiciosamente el doctor Emilio Ravignani.

Sin detenernos a repetir aquí el ya difundido informe periodístico de la ceremonia, nos limitamos a insertar los discursos pronunciados por el decano saliente y el decano entrante, a quienes

acompañó en el uso de la palabra el entonces presidente del Centro de estudiantes, señor José Angel Camurati, cuyo oportuno discurso fué muy aplaudido.

Dijo el doctor Alberini :

Poco afecto a la elocuencia administrativa, no se espere de mí que deje el decanato infligiendo la lectura de una prolija memoria oficial rebosante de hazañas reales e irreales. La memoria es un género literario que, como dijo Oscar Wilde, se cultiva precisamente cuando uno comienza a perderla. Pero como no quisiera incurrir demasiado en la vanidad de crearme una excepción, diré, ante todo, que así como me fué singularmente grato ser designado para este cargo, con la misma franqueza manifiesto la grátisima satisfacción de dejarlo. Y de tal modo me expreso porque, en realidad, ya nada tengo que hacer. Todo lo que podía cumplir, hecho está, o a punto de realizarse. No me falta la clara conciencia de los problemas primordiales suscitados por el progreso de la facultad, pero también sé que algunos de ellos ya no podría yo resolverlos. Un decanato es un instrumento de trabajo cuyo uso supone también el favor de las circunstancias. Por eso no he podido cumplir algunos de mis propósitos. De lo cual, en cierto modo, me alegro, porque es prudente dejar algo para los sucesores, máxime cuando se trata de hombres capaces de trabajar con energía, amor a la casa e ideas claras, según ocurre en el caso del doctor Ravnani.

Empero, no sería del todo inexacto afirmar que la Facultad algún progreso ha realizado durante los últimos tres años, y ello no obstante la brevedad de este decanato, pues en rigor sólo he ocupado el cargo durante dos años y pocos meses. Es sabido que estuve ausente del país por espacio de seis meses, los más importantes del año 1926, en viaje a Norte América como representante de la Argentina y de la Facultad en el Congreso internacional de filosofía de Boston. A este respecto considero justo recordar que durante mi ausencia ocupó el decanato el profesor Clemente Ricci, quien puso en sus funciones todo su prestigio científico, su diligencia y su recia lealtad.

Lo relativamente breve del período no ha impedido llevar a cabo serias reformas administrativas y espirituales. No me corresponde complacerme demasiado en la historia de tales mejoras, muchas, muchísimas de las cuales ni siquiera me he tomado la molestia de documentar, movido por cierto pirronismo histórico, legítimo cuando la documentación es cosa pergeñada por los propios interesados, ávidos de esclarecer el espíritu de la posteridad. Por mi parte, pro-

dejar el tema a otros. Ahí quedan las actas del Consejo directivo y también la tradición oral de amigos y enemigos. De seguro se ganará en objetividad, caso de no ser enemigos. — especie que alguna vez he cultivado con ingenio y tenacidad, movido por el cariño que me vincula a esta casa. En todo caso, si de veras son adversarios tan ingentes como parece, tanto mejor: siempre cabría consolarse con aquello de que las reputaciones se fundan sobre calumnias. — De mí sé decir que en el ejercicio del decanato he puesto una gran ecuanimidad, no obstante haber llegado a ocupar este cargo en un período singularmente revuelto por obra y gracia de los conocidos enemigos de la Facultad, tanto internos como externos. Ciertamente semejante atmósfera se ha disipado, y cumple a mi justicia manifestar que la labor de este decanato contó con el apoyo del profesorado, de los alumnos, quienes me eligieron decano, y de todos los miembros del personal administrativo y técnico de la casa. En estos tres años hemos disfrutado de una paz absoluta. Sin este ambiente de cordialidad y de sensatez es seguro que no hubiera podido realizarse la obra del Consejo directivo y del decano. Ello prueba que si no resulta oportuno ofrecer ahora una memoria, lo es, y mucho, hablar del espíritu de la acción cumplida, pues él suele no presentarse en documentos de esta índole.

Este decanato constituye una experiencia. Por primera vez llegó a ocupar cargo un egresado de la facultad, y quizá tengamos algunas razones para presumir que el experimento no fué totalmente malo. Sea como fuere, sospecho que para dar con algo peor fuera menester llevar a estas funciones a algún ruidoso profesional del gobierno universitario, especie abundante en ese mundo llamado ahora de los « maestros de la juventud », calidad que no siempre importa saber y dignidad intelectual, pero, en cambio, a esa especie no se le puede negar cierta soltura, salvo tal o cual accidente, para cultivar la industria política del vago idealismo juvenil en ambas márgenes del Riachuelo.

En nuestra Facultad casi no hay « maestros de la juventud », probablemente porque abundan los profesores que de veras saben sus materias y viven con modestia, como cumple a verdaderos maestros. Ello significa que no les domina la lubricidad de nombradías sin prestigio, ni dominan el arte de cabalgar espectacularmente sobre los grandes lugares comunes del momento, ni escriben libros ni folletos que algún día serán preciosos documentos para la historia de la incultura latinoamericana.

Siempre he pensado que lo malo de la reforma universitaria no reside tanto en el amor al alboroto, sino en lo que a menudo ella implica de barbarie intelectual, bien notoria aun cuando a veces se disfraza con principios innegablemente generosos. Tengo para mí que lo mejor de la reforma universitaria es el fermento

juvenil, en cuya eficiencia creo, porque constituye el mejor estímulo para los profesores. Merced a él, los que de veras son maestros actualizan lo más selecto de sí mismos. Por eso debemos depurar el fermento juvenil y trocarlo en energía específicamente universitaria. Comprendo que la tarea no es fácil si se considera cuán corrompido está por obra y gracia de las ideologías políticas de los más mirabolantes «maestros de la juventud», que, por lo general, no son hombres de estudio, sino espíritus llenos de furia militante y codicia política. Reconocemos que ellos también tienen su papel en la vida social, pero siempre que actúen en la calle, no en la universidad, y mucho menos cuando se trata de una casa esencialmente lírica cual es la nuestra.

La Facultad de filosofía y letras, que tanto pugna por instaurar una cultura argentina substancial, rara vez, sea dicho en su honor, ha tomado en serio a estos indómitos parásitos de la ingenuidad, pero, hay que decirlo, tampoco, por lo menos después de la reforma, en esta casa se ha dado importancia a los del bando opuesto, quienes profesan la teoría según la cual las «personas distinguidas», deben gobernar la universidad y claro está que de la distinción tienen un concepto fundamentalmente *social*, esto es, de crónica social.

Por nuestra parte, creemos que el dilettantismo cultural de los demagogos es tan lamentable como el oligárquico de antaño. Fuera injusto negar que la vieja oligarquía porteña no haya tenido sus méritos, y muy grandes, mas no confundamos una oligarquía intelectual, sin duda de escasa enjundia científica, pero vigorosa y oportuna, con su presente espuria prole espiritual. Ambas formas de las fuerzas que aspiran a dominar la Universidad nada tienen que ver ya con los intereses auténticos de una nueva Universidad, que no será nueva sino en la medida en que logre carácter severamente democrático y cultural.

La insubstancialidad y el dogmatismo efectista, sea el que fuere su color político — blanco, negro o rojo — penetra la base del consabido ideario demagógico u oligárquico. Se explica: no son primordialmente hombres de estudio a la manera europea o norteamericana, sino hombres políticos y por demás múltiples en un tipo de actividad muy propia de épocas inorgánicas. Lo mejor de ello hay que buscarlo en la vocación para el cargo público, para la burocracia eminente, que no deja de ser tal, a pesar del humo fuliginoso de sus vagas ideologías conservadoras o revolucionarias. En definitiva, tienen alma de funcionarios. Como se creen hombres de acción y colocan a ésta por encima del pensamiento, se complacen en poner una mirada incrédula sobre la universidad concebida como casa esencialmente científica, inspirada en la idea de que el espíritu vale más que sus circunstanciales productos prácticos y por tanto susceptibles de ser superados por las nuevas formas de un pensar inquieto. He

ahí la verdadera base de la libertad universitaria. Su lema podría ser la frase con que un egregio pensador contemporáneo, Brunschviég, termina la más grande de sus recientes obras: *La vérité délivre à condition seulement qu'elle soit véritable*. Muy otra es la lógica de los lugares comunes, de la acción inmediata.

Para colmo de suerte, estos aficionados a la universidad hasta disponen de sistemas filosóficos semiantiintelectualistas que, interpretados parcialmente, suministran materiales dialécticos contra el espíritu radicalmente científico de la Universidad. Por eso suelen explotar los conceptos vitalistas de Ortega y Gasset, en un sentido que el maestro español no autoriza, y dicen: « Cultura sin vida es bizantinismo; vida sin cultura es barbarie ». Semejante filosofía, les permite sentir un cierto horror por las formas esenciales y desinteresadas de la cultura, sosteniendo que el saber debe subordinarse a las « emociones sociales », como ahora dicen. Olvidan que el saber es siempre fecundo para la sociedad, así se trate del saber más bizantino. Sin la especulación de muchos hombres de gabinete ¿podrían explicarse tantas formas gloriosas de la ideología militante? En realidad, unos crean el bien, otros lo difunden y cumplen. Eso es todo. Pero mezclar demasiado ambas funciones constituye una manera de conspirar contra el advenimiento de las formas inéditas del bien, las cuales, por lo común, sólo son intuídas por hombres en cuyo cráneo no hay lugar para las sonoras sensualidades de la vida pública. De todo ello se colige que la universidad no debe ser el órgano de ninguna verdad oficial. Quizá estos políticos de la universidad lo ignoren, pero, quieras que no, están profesando un concepto de la universidad que es del más puro gusto medieval.

El sentido lírico de la cultura es condición ineluctable para la existencia de nuestra Facultad y de una Universidad sin universalismo. Y no se diga que tal concepto nos lleva a lo hermético. Superfluo fuera recordar que nuestra Facultad — precisamente por la situación social de sus profesores y alumnos, la más democrática de las casas universitarias —, es también la que siempre ha ejercido con mayor intensidad la extensión universitaria, quizá porque es de las pocas que tiene algo que extender.

Ello no impide, sin embargo, admitir que la obra realizada por la facultad, se dirige preferentemente a los problemas esenciales del espíritu humano. De cualquier manera, cabe reconocer el derecho que asiste a otras facultades para complicarse con intereses más inmediatos, sin duda muy necesarios y respetables, pero no es menos cierto que debe celebrarse la existencia de una institución donde el espíritu humano pueda alguna vez refugiarse en lo mejor de sí mismo, pues la meditación sobre los problemas de los valores humanos supre-

mos es previa, en última instancia, a cualquier otro valor. Ciertamente que tal fue siempre el espíritu de la Facultad, pero nunca él alentó con más vigor que en los últimos años. En cuanto a mí tales fueron los conceptos rectores y el punto donde he puesto toda la energía intencional de este decanato.

La mayoría de las reformas materiales realizadas en estos dos últimos años, no han sido sino una manera de crearle a la facultad los órganos necesarios para que ella pueda imponer su espíritu, y fuera de duda que comienza a imponerse. Nunca como ahora la facultad ha gozado de mayor consideración pública y oficial. Bien lo prueba, entre otros hechos, el gran desarrollo alcanzado por la extensión universitaria, cumplida a veces con el concurso de las primeras figuras científicas del mundo, algunas de las cuales hubo casos en que actuaron delante de verdaderas multitudes.

Recientemente se ha inaugurado el Museo etnográfico de la facultad. Si es necesario ofrecer un dato para evidenciar la trascendencia que tiene este acontecimiento para la cultura pública, diré que en el espacio de un mes el museo fue visitado casi por dos mil personas de todas las clases sociales. A este respecto, permítaseme referir un hecho que me ha causado una satisfacción un tanto irónica. Días pasados el museo recibió la visita de un grupo de obreros. Iban dirigidos por un conocido concejal socialista y acompañados por cierto diputado de análoga fe política. No recuerdo el nombre de este legislador. Sólo sé que de su dulce perfil facial emana un singular encanto filogenético, claro símbolo de un alma siempre pronta a perdonar los defectos de la carne y del espíritu... Reruidos — los obreros — en la sala de las religiones, el abundante concejal pronunció una breve disertación señalando la importancia científica y moral del museo. En ese acto hablaron también el profesor Rivet y el director del museo, doctor Debenedetti. Este episodio, presenciado por mí, bien probaba que la facultad no era una institución inútil, puesto que los primeros en aprovecharla eran los obreros y sus conductores. Entre éstos se encontraba el mentado legislador, especialista en reelecciones de alta frecuencia, el cual, hace dos años, vociferaba en el parlamento la inutilidad de nuestra casa... En nombre del positivismo insinuó la supresión de la Facultad de filosofía y letras.

Como se ve, bien ha hecho el decano en cuidar con ahinco la organización de los medios, pues sin ellos fuera imposible realizar programas de cultura. Teníamos museo, pero sepultado en un sótano. Hemos logrado la casa adecuada y ahora podemos mostrarlo al público. Por eso se ha cultivado recíamente esta política de los medios en función de los intereses espirituales. Tanto se ha cultivado, que, de un modo o de otro, y no obstante carecer de aumento

en los presupuestos normales, se ha conseguido, en los últimos tres años, movilizar a favor de la facultad la suma de casi setecientos mil pesos, todo ello merced al apoyo de dos eminentes rectores, doctores Rojas y Arce, y con la ayuda del señor intendente, doctor Carlos Noel, quien nos ha concedido la vieja casa de la Facultad de derecho donde está instalado el museo. Debo agregar que en el Concejo deliberante existe un despacho favorable destinado a suprimir el alquiler de esa casa, por considerar que el museo presta un gran servicio a la cultura pública.

De aquella suma, quinientos mil pesos están destinados a las obras del futuro edificio de la facultad. Los restantes doscientos mil corresponden a la instalación adecuada de los tres grandes edificios que ocupa la facultad.

No sólo se ha cumplido la reforma física de la facultad, sino que por ella también se han realizado reformas intelectuales. Los estudios de la facultad comienzan a tener una forma más concreta, merced a la organización de los seminarios, cursos de lecturas comentadas y trabajos prácticos seriamente realizados.

También se ha reformado el plan de los estudios. La reforma no ha sido sino una manera de continuar una tendencia revelada en planes anteriores. Dentro de la unidad humanista, de la solidaridad entre la historia, la filosofía y las letras, se ha llegado a organizar cada una de las tres secciones instaurando una cierta especialización en las tres ramas.

No tenemos, claro está, demasiada fe en la virtud de los planes de estudios, pero existen buenas razones para presumir que el nuevo plan será un excelente recurso formal para alcanzar un mejoramiento de la enseñanza.

Pero si la facultad mucho ha ganado en punto a progreso material e intelectual por obra de sus institutos científicos, fecundos en publicaciones, y mucho ganará también merced a los institutos científicos fundados durante este decanato, como ser el de didáctica, lenguas clásicas, filosofía, historia antigua y medieval y otros, no menos significativo es la obra que se ha cumplido en el terreno moral y, hay que decirlo, político. Sea el que fuere el concepto inspirado por algunas modalidades de la reforma universitaria, lo cierto es que ella ha sido fecunda en nuestra facultad. Y lo fué porque nuestro reformismo se hizo sin política de comité, y consiguiéndose, así, instaurar una reforma universitaria en función de la alta cultura, al revés de lo acaecido en otras facultades, donde primó la barbarie demagógica y el culto de la incompetencia. Nuestra brega fué áspera, pero, en definitiva, sin barbarie y sin logrerismo de bajos fondos universitarios.

Durante los últimos años la facultad salió del olvido, vigorizó su espíritu,

consiguió su autonomía política y espiritual, abrió la cátedra a sus egresados, se impuso al público y a las autoridades y dió muestras de vitalidad en todos los órdenes. Prueba de ello, entre otras, es que por primera vez llegó al rectorado un hombre de nuestra casa, e inútil y también injusto, cuando no hipócrita, fuera negar que los hombres de nuestra casa desempeñaron un papel de gran eficiencia en todas las más arduas y agitadas situaciones univertitarias, actuando siempre con un profundo respeto por el valer de los hombres y con clara conciencia de los intereses más permanentes de la universidad y de la cultura.

Tales fueron los conceptos rectores de este decanato.

Tenemos el convencimiento de que este impulso animador continuará fecundamente. Para contribuir a crearlo me precio de haber puesto en juego muchos años de mi mejor energía, ya que el decanato no ha sido sino un episodio, el más manifiesto y honroso, de mi acción en mis luchas por el incremento de la facultad. Tócale ahora el turno a uno de mis más viejos amigos y brillantes condiscípulos. No domino la técnica de la hipóbole. Pero puedo, con toda conciencia, afirmar que la facultad ha encontrado al hombre que necesita. Pertenece a esa categoría de ex alumnos que si son hijos de la facultad, luego, mereced a un grande amor por la institución, a una inteligencia definida y concienzuda, saben, antes de llegar al decanato, merecerlo de veras. Es conocida su obra frente al Instituto de historia. Para hombres como Ravignani el decanato no es una lotería, como suele ocurrir, ni llega a él en virtud de una perversión de la teoría del egresado, teoría excelente cuando el egresado merece serlo y conviene a la facultad su exaltación al decanato. Pero cuidémonos bien de las exageraciones propias de la petulancia gremialista. Así como ha servido para emancipar a la facultad, tal teoría, cultivada, con estrechez de espíritu, sería el mejor instrumento para entorpecer el prestigio de esta casa.

Profesores y alumnos han coincidido en el nombre de un ex alumno y profesor formado en la facultad, pero no meramente por ello, sino por ser el doctor Ravignani el hombre del momento. Otras facultades pueden permitirse el lujo de crearse decanos decorativos, a menudo productos del azar, de la pasión o del interés, aunque a veces ello, en general, no resulte un grave inconveniente, puesto que se trata de instituciones consolidadas. No es el caso de nuestra casa. La Facultad de filosofía y letras ha entrado en un periodo de madurez, después de muchos años de vida enclenque. Abundan ahora perentorios problemas prácticos, tales como el comienzo de las obras del futuro edificio, el valor de los diplomas de los egresados ante el ministerio de Instrucción pública, la obtención de fondos para publicaciones de los institutos cienti-

ficos y otras cuestiones de que el doctor Ravignani tiene clara conciencia y magnífico espíritu ejecutivo para resolverlas. Ya dije que el decanato no es sino un instrumento de trabajo. Pues bien : no nos cabe la menor duda de que el instrumento está en buenas manos.

Seguidamente, el doctor Ravignani respondió en estos términos :

El acto público a que asistimos es el más honroso de mi vida universitaria. El cargo que se me ha discernido por el voto unánime de profesores y estudiantes, abre en forma augural mi gestión que, en todo momento, procuraré inspirarla en la mayor sinceridad de propósitos, elevación de miras y finalidad de engrandecimiento y de prestigio de nuestra Facultad.

Las exigencias de una práctica imponen dar a todo esto cierta trascendencia. No logro ocultar, antes que nada, una primera reflexión : difícilmente manos más cordiales que las del señor decano saliente podían transmitirme el gobierno de esta casa, en la que hace 24 años viniera a ella como estudiante, con la única aspiración de aprender.

Reconozco que la recibo cultural y administrativamente consolidada, después de vicisitudes que sólo nuestra generación, una de las primeras que la frecuentaron, podría referir. Es evidente que a quien se retira corresponde decir más que al que entra : él la hecho, y yo aspiro a ser útil en un grado mayor de lo que lo he sido, hasta ahora, en la dirección del Instituto de historia, en la cátedra y en las tareas del Consejo superior. Pero tampoco será superfluo que nos demos cuenta de nuestra posición ante la perspectiva histórica, para así concretar las obligaciones que nos incumben.

Permitidme una excursión en el recuerdo. Llegué a la Facultad cuando aun aquel delicado espíritu que se llamó Miguel Cané la presidía. Con su reemplazo por el doctor Norberto Piñero, en 1904, cierra el primer ciclo que partiera de 1896. El doctor Piñero puso en práctica un plan de organización científica y administrativa que debió abandonar a comienzos de su ejecución, dando cabida a un profesor de la casa, el doctor José Nicolás Matienzo, que actuó desde 1906 hasta 1912. Durante estos seis años se sale de una crisis de existencia, diremos, y se adquiere contra toda oposición, a duras penas, una personalidad que, en los últimos tres decanatos, permiten sacarla de su estado de enciencita dentro de la Universidad. En el decanato referido se abrieron sus aulas a las conferencias de cultura general con la ayuda de personalidades extranjeras y argentinas, comenzarán a funcionar activamente los laboratorios, secciones de trabajos científicos y biblioteca y pasarán al plano del recuerdo los

sinistros propósitos de supresión. Después del doctor Matienzo vuelve, por unos meses, el doctor Piñero, quien, llamado por segunda vez a un alto cargo nacional, deja el sitio al profesor doctor Rodolfo Rivarola, que afirma y perfecciona la orientación de la facultad. Y cuando por tercera vez el doctor Piñero asumía la dirección, al poco tiempo se implantaba la reforma de 1918, que renovó totalmente la estructura de la Universidad y trazó el camino a las posiciones directivas a nuevos profesores. El doctor Alejandro Korn cumplió el primer decanato de la reforma, de 1918 a 1921; a éste siguió, por voluntad unánime, el doctor Ricardo Rojas, hasta 1924, y desde entonces hasta el día de hoy, cúpole el honor de la dirección al señor Alberini. En este tercer ciclo, de 1918 a 1927, la facultad ha alcanzado un feliz experimento de una reforma bien entendida y mejor practicada. El contenido de la enseñanza se ha renovado paulatinamente, y mediante los cursos y conferencias no sólo se han divulgado los conocimientos para los alumnos, sino que se ha preparado un público asiduo, culto y deseoso de seguir los últimos progresos del saber. La universidad nos ha dado, por su parte, la posición que nos corresponde; el dinamismo constructivo del ex rector doctor José Arce, y la solidaridad del actual rector, doctor Rojas, con nuestra obra, han permitido un desarrollo promisor.

Pero hay otro aspecto interesante que apuntar. Si se medita sobre la significación cultural de las personalidades que han presidido nuestra facultad, hallaremos un evidente predominio de la filosofía y de las letras. Esta mi designación importa dar paso, también, a uno del núcleo de profesores que se consagran a los estudios históricos. A mi juicio, y haciendo caso omiso de las personas, creo que con esto se alcanza un equilibrio y una ponderada estimación de las tres ramas que integran las disciplinas de la Facultad.

Se ha practicado y se practican, cada vez más, las conferencias de hombres representativos de la ciencia europea. Ya se han colmado las mayores aspiraciones. Sin embargo, queda todavía algo que realizar en esta obra. A mi entender, ha llegado el momento en que nuestros profesores, con decisión, se lancen, a su turno, a la conferencia pública, en forma de ciclo, fuera de lo que les corresponde por imposición de la cátedra. Cotidianamente suscítanse nuevos problemas y nuestras enseñanzas deben fijar rumbos, gravitar en el ambiente, aspirando a la difícil tarea de consagrar méritos y estimular el engendro de obras valederas.

Señor rector, doctor Ricardo Rojas: vuestra presencia en esta ceremonia tan nuestra, tan íntima, tiene para mí un doble significado: el de incitar más mi dedicación y mi esfuerzo, por el eminente cargo que ocupáis en la Universidad, y el de exteriorizar una solidaridad docente, que enaltece vuestra carrera de

profesor. No puedo olvidar que por sobre todo continuáis siendo el maestro respetado y que vuestras enseñanzas acreditan la obra de las autoridades de la casa y, por ende, las de su decano.

Señores consejeros : respetuoso de la voluntad general, porque llevo en mí la vacuna democrática, necesito el apoyo de vuestro voto para que, en armónica tarea, imprimamos a nuestra casa un impulso ascendente que la mantenga en la situación de alto centro de desinteresada cultura dentro de la Universidad, y conquiste la categoría de orientadora de las especulaciones fundamentales de la ciencia.

Señores profesores y directores de institutos : compenetrado del esfuerzo que día a día realizáis en pro de la enseñanza y del progreso científico, no olvidaré en mi gestión el acicate de vuestras sanas aspiraciones. La vitalidad de la obra cultural reposa totalmente sobre vuestra dedicación, y ella exige una línea inflexible y continuada de labor, en tal manera que los estudiantes que frecuenten nuestras aulas y asistan a nuestros institutos sientan despertarse la vocación auténtica. De una norma de conducta sincera y sin oropeles depende en mucho el porvenir de la cultura argentina; consolidemos la irradiación que ya alcanza a otros centros docentes mediante el ejercicio del profesorado y la tarea de publicistas.

Señor presidente del Centro de estudiantes : vuestra presencia y la de vuestros compañeros me llaman al recuerdo; no puedo olvidar que me he sentado en esos mismos lugares que ahora ocupáis y que he vivido entre estas paredes horas de estudiante, intensas y de fecundas esperanzas; no logro borrar de mi memoria que unos veinte años atrás he contribuido a formar la institución que presidís y que de un modo auténtico traduce el conjunto de aspiraciones, que no las considero antagonicas con el progreso que todos anhelamos.

Manteneos unidos y fuertes; no os dejéis roer por el virus de la mezquina ambición personal. La nueva organización universitaria exige de los estudiantes un criterio sereno para vivir las instituciones que practicamos, porque éstas no pueden desprenderse de la conducta de los hombres; al contrario, esta última da existencia a aquéllas. La franqueza de trato entre los profesores y alumnos no significa que deban amenguarse la dignidad, las buenas maneras y el respeto recíproco. No confundamos autoridad con autoritarismo, cordialidad con carencia de energía. Desde ahora declaro que, por decoro de todos, no admitiré que se prefieran a las necesidades legítimas, engendradoras de progreso, las imposiciones arbitrarias, nacidas de estados de exaltación próximos a la paranoia, y que casi siempre vienen envueltos en una locuacidad tan turbia como desprovista de contenido. Entendámonos claramente, esto es, con ideas

precisas, palabras sencillas y de nuestro idioma. Contribuyamos a cimentar la autoridad: ustedes mediante el respeto digno y levantado, nosotros con pulcritud de conducta y práctica de sanos ideales. Sólo así enalteceremos el nombre de nuestra Facultad.

Doctor José Nicolás Matienzo: vuestra presencia da aún más relieve a este momento y para quienes hemos frecuentado vuestras claras enseñanzas. Sean cuales fueren las discrepancias ideológicas, siempre os consideramos un maestro. Más aun: permitidme que lo interprete como el saludo de los comienzos de nuestra facultad a la generación que vos y vuestros colegas formásteis y disteis estímulo. Con vuestro gesto se desmiente esa natural rivalidad o indiferencia que a menudo sienten las generaciones pasadas por las que le suceden. Es una generosidad que puede enorgulleceros y que sabremos recoger los que habéis contribuido a formar.

Y en cuanto a mi condiscípulo Coriolano Alberini, último a quien recuerdo en estas palabras — primero en mi estimación tanto intelectual como afectiva — sólo quiero asegurarle una cosa: que puede tener el pleno convencimiento que al sucederle no me perturbarán ni la malsana emulación que niega, ni el prurito de renovar una obra constructiva en la que personalmente existe un poco de mi inspiración personal. Y por encima de todo, agregaré que ni el ascenso en la vida pública podrá debilitar la amistad, ni ésta podrá perturbar la gestión de los intereses generales. Es tal la emoción que me domina en estos instantes que el lenguaje no fluye preciso como desearía para traducir mi hondo sentir; para remediarlo, apelaré a lo que dijera un gran estadista argentino, Carlos Pellegrini, cuando, en una colación de grados, recomendaba el cultivo de la amistad, de esa « amistad nacida en la vida común de las aulas, entre niños que comparten los primeros afanes y las primeras ilusiones, que juntos velaron en las horas dedicadas al estudio y que unidos se lanzaron en las primeras aventuras juveniles, [que] es el vínculo más grande que une a los hombres, [que] es el sentimiento más resistente a las vicisitudes de la vida. A medida que los años avancen ese sentimiento fraternal [sirve] para salvar muchos abismos, suavizar muchas aspiraciones y [ofrecer] aliento y apoyo en esas horas difíciles que en el ánimo más firme se siente desfallecer. No permitáis jamás que las pasiones de vuestra vida pública — agregaba — destruyan esas amistades, que no serán jamás reemplazadas; conservadlas como tesoro de vuestra vida íntima y defendedlas contra la acción destructora de la lucha de las ideas, aspiraciones y propósitos antagónicos, que es condición de la vida democrática ».

Señoras y señores :

Tanto el decano que me entrega tan alto destino, como los consejeros que, en adelante se concretarán a la vida docente, pueden considerar como indubitable que seré un infatigable continuador de la obra.

Pondré todas mis fuerzas al servicio del engrandecimiento de la Facultad. Cuidaré de mantener avivado el calor de la opinión de profesores y alumnos como estímulo de renovación constante de la tarea; trataré de conservar y acrecentar el prestigio de nuestras enseñanzas y de nuestra labor científica, a fin de que los alumnos sientan un activo y renovado interés en aprender por vocación y no por deber. Cuidemos que el saber que comporta el título sea denso y auténtico, ese título que defenderé en toda forma ante los poderes públicos. Mas como tantos propósitos es menester se cumplan en la tierra y no en las nubes, procuraré que las paredes de nuestro futuro edificio se desprendan de los planos y reposen sobre cimientos reales y no de ficción. Y por último, no olvido que nuestras enseñanzas requieren la ayuda oficial y privada; en este último caso haré un experimento, fomentando la contribución de los particulares en tal forma que influyan decididamente en el progreso de nuestra cultura.

Para tan altos fines necesito la ayuda de todas las voluntades que quieran acercarse; espero que tanto la apatía como las resistencias estarán ausentes. Siempre será un huésped gratisimo entre nosotros quien aporte algo constructivo, porque entiendo ejercer con celo nunca interrumpido una labor constructiva; el que la contrarie será para todos un cuerpo muerto, un elemento despreciable. Sobre todo esto no pueden haber discrepancias.

Demostración a los doctores Alberini y Ravignani

Pocos días después de la transmisión del decanato a que aludimos en la noticia precedente, un grupo muy numeroso de amigos y colegas de los doctores Alberini y Ravignani ofreció a éstos, al primero en su calidad de decano saliente y al segundo en su carácter de decano entrante, una demostración en los salones del restaurant « La Sonámbula ». En ese acto que alcanzó a reunir lo más significativo de nuestro ambiente intelectual universitario, hicieron uso de la palabra, entre otros, el rector de la Universidad, doctor Ricardo Rojas, el doctor José Arce, el poeta Capdevila y el

doctor León Dujovne. Ofreció la demostración el profesor de la Facultad, doctor Carmelo Bonet, a quien contestaron ambos obsequiados.

No podemos cerrar esta escueta noticia, sin antes reproducir el hermoso discurso del profesor Bonet. Ahí donde otro no hubiese descubierto más que una ocasión para infligir al auditorio las inapetecibles trivialidades de las sobremesas suntuosas, él ha sorprendido — como siempre que escribe — el momento huido de asentar palabras perdurables.

De todos los colegas y amigos de Alberini y Ravignani era yo, sin falsa modestia, el menos indicado para ofrecer esta demostración, por lo gris y desmayado de mi palabra.

Pero al asignarme esta honrosa misión, se ha invocado el sentimiento de la amistad. Y esta palabra mágica, *amistad*, ha vencido mis escrúpulos.

La amistad sin servilismo, sin interés disimulado (*do ut des*), sin *arrière-pensée*, simple lazo cordial, es el sentimiento que más reconcilia con la vida. No por nada, inspiró a Montaigne lo más cálido de su libro.

La mía con los obsequiados empezó hace muchos años. Y me es grato decirlo aunque ello implique una tácita confesión de vejez.

Un día — han corrido desde entonces 17 años, si la memoria no me falla — el azar, que gusta jugar con nuestro destino, me llevó, como a golondrina extraviada, a los umbrales de la Facultad de filosofía y letras.

Me allegué con el corazón apretado. Todo entonces me parecía hostil: la calle, los hombres y las cosas. Sufría la tragedia, tan común, del estudiante pobre, que ve su horizonte erizado de obstáculos materiales, y que a la par siente el escozor juvenil de ser alguien en la vida.

Así, triste y alicaído, me fui adentrando en la casona de la calle Viamonte. Y recuerdo que en seguida empecé a sentirme mejor. El ambiente me cautivó. Aquello me dió la sensación que ha de dar el oasis después de una jornada penosa y febricitante. Los estudiantes platicaban en los corredores y en todas las bocas florecía la sonrisa.

Timidamente, como forastero desorientado, me fui arrimando a la Secretaría en busca de informes. Y me los dió, prolijos, un muchacho delgado, de cara infantil, de palabra autoritaria: era Agustín Matienzo, Matiecito, como se le decía entonces para distinguirlo de su padre que ejercía a la sazón el decanato.

A su lado, revolvía papeles otro muchacho de faz rubicunda, de cuello toru-no, de ojitos maliciosos y risa fácil y borbotante: era Emilio Ravignani.

En uno de los pasillos tropecé con un corro jubiloso de muchachos. Hacían rueda a un hombre del que no percibía sino la cabeza, una arrogante testa de espadachín italiano. Una voz varonil, de timbre puro, decía allí frases cargadas de intención y de gracia. Y sin querer, recordé un verso de Dario, pues me pareció que en aquel hombre se compendaban «el vizconde rubio de los desafíos y el abate joven de los madrigales». Aquel hombre — lo habéis adivinado — era Coriolano Alberini.

Pasaron los días y los meses, fui tomando confianza, fui aquerenciándome y penetrando en el plácido cenáculo que era entonces la Facultad.

En las pláticas de nuestra Agora, jamás faltaba Alberini, jamás faltaba la extraordinaria pirotecnia de su verbo.

Se me ocurre — es una simple conjetura — que esta su devoción por la charla vagabunda y socrática, no agradaría mucho al doctor Porchiotti, entonces bibliotecario, que veía con harta frecuencia vacante la silla de su singular empleado. Pero a nosotros nos encantaba esta deserción continua que nos permitía saborear el manjar de su palabra traviesa y volterriana.

Su lectura ya entonces era formidable. Vivía entre libros, devorando libros, deglutiendo libros. Leía en la Facultad en sus horas de descauso y en la celda de su casita humilde — perdida en los lejanos barrios del sur — en las horas largas del recogimiento nocturno.

Era todavía estudiante y ya podía discutir, mano a mano, con los profesores de más barbas. Y a fe que no perdía la oportunidad de hacerlo. Era como hoy, valiente en sus opiniones y temible en la polémica por lo incisivo y lo certero. Su valentía no era fanfarronada sino confianza en las propias fuerzas.

Su examen general fué todo un espectáculo. No se sabía quien examinaba a quien. Acudió a él con una cultura bien sedimentada e integral, que no presentaba ningún resquicio a la pregunta indiscreta. Porque Alberini no es hombre de una sola vitrina. Su amor por la filosofía no lo apartó nunca ni de las letras ni de la ciencia. Todo lo ha recorrido su curiosidad infatigable.

Pero su cuerda, desde el principio, ha sido la filosofía. Y en este difícil terreno, fué siempre el centinela despierto que avizoraba el horizonte para captar, antes que nadie, las ideas filosóficas dominantes más allá de nuestro campanario. Fué, así, uno de los primeros, sino el primero entre nosotros, en percibir el cambio de sensibilidad que se estaba operando en el mundo y que se tradujo en una fuerte reacción antipositivista. Y ésto en una época en que todos aquí jurábamos por Comte, por Spencer, por Stuart Mill.

Cuando Ortega y Gasset vino hacia nosotros con su maleta cargada de explosivos antipositivistas, Alberini fué uno de los pocos que estaban en condiciones de acompañar al maestro de Madrid en su tarea de renovación filosófica. Y tomó tan a pecho el asunto que el antipositivismo se hizo en él segunda naturaleza. Y por eso no hay discurso donde no lo vapulee, más por hábito que por necesidad.

Y bien: un hombre tan pródigamente dotado, tenía que surgir, tenía por fuerza que alcanzar, en la carrera universitaria, las más altas posiciones. Y ello, a pesar de sus chistes, flechas enherboladas que daban siempre en el talón de Aquiles de sus víctimas. Tenía que surgir, porque este hombre, por feliz disposición de los hados, sumó a su perspicuidad mental y a su maciza cultura, otra cosa que no tienen muchos hombres cultos y agudos: una peregrina capacidad de expositur que lo convirtió en seguida en una de las grandes figuras de la cátedra.

Como todo el que actúa y actúa de prisa, forzando el tiempo, Alberini ha dejado en el camino muchedumbre de enemigos. Y no hay como el enemigo para dar en el blanco cuando se trata de señalar defectos. Alberini los tiene, como todo hombre, y sus enemigos los han señalado con malignidad. Pero ninguno ha podido atacarlo como profesor. Todos han tenido que rendirse ante su palabra brillante, algunas veces cáustica y siempre grávida de doctrina.

Un día Alberini llegó al decanato de la Facultad, donde había pasado la mitad de su vida, donde había escalado todos los peldaños, desde tinterillo a profesor eminente; de la Facultad que quería como a una novia, y que estaba, desde hacia una década, *alberinizada*, impregnada de sus aciertos y de sus errores, pues intervino activamente en sus planes de estudio y en la formación de su profesorado, unas veces como asesor oficioso y otras como consejero. Y fué decano después de Ricardo Rojas, lo que era una prueba de fuego.

Aleazó el decanato por voluntad de profesores y alumnos. Muchos de los que votamos al viejo amigo y al condiscípulo talentoso, contemplamos un poco retraídos y doloridos, la lucha agria que precedió a su ascensión. Pero la culpa no es de los hombres sino del mecanismo, pues en todas las Facultades las elecciones han sembrado enconos y azuzado bajas pasiones. La culpa es del aspecto electoral de la Reforma que, como se ha dicho cien veces, ha llevado a los claustros universitarios, junto con una brisa fresca, pamperina y barredora, ráfagas malolientes de comité.

La brevedad de su decanato, acertado, como es sabido, por su viaje al extranjero en misión oficial, no le permitió a Alberini hacer todo lo que pensaba, ni es fácil hacer siempre todo lo que se piensa.

Sin embargo, no se durmió sobre su poltrona. No es éste momento propicio para intentar un balance de su decanato y sería redundancia después de lo que el mismo Alberini ha escrito.

Todos sabemos que por iniciativa suya, se exhumó de la cripta en que yacía casi ignorado, el Museo etnográfico, con lo que la ciudad ganó un instrumento más de cultura. Todos sabemos que al traslado del museo, siguieron en nuestro viejo edificio reformas que lo adecentaron e hicieron más habitable. Y todos sabemos que las reformas no pararon en ésto: en derribar tabiques, en sacudir telarañas, y en pegar en los muros papeles vistosos; que hubo también una reforma de más profunda repercusión, la reforma del plan de estudios acentuando el carácter humanista y filosófico de la carrera. Demasiado griego, demasiado latín, se dice por ahí. Tal vez, pero en algún sitio del país hay que estudiar estas cosas, para que no se nos tilde de bárbaros. Y ya que se estudian, hay que hacerlo a fondo, no rozando la superficie como hasta ahora.

Alberini puede retirarse contento. Durante su decanato se ha trabajado en paz. Los profesores, adictos o no a su persona, han podido desenvolverse con entera libertad. Y la masa estudiantil no ha tenido para el decano Alberini ninguna de esas estridencias bochornosas de otras épocas.

Viejo amigo Alberini: puedes reanudar tu eficaz y multiplicada actividad docente.

Y ahora, un voto. Falta algo para que tu personalidad vigorosa corra mundo: faltan tus libros. Urge que esas abejas áticas que salen de tus labios y que han inquietado los espíritus de toda una generación, se posen en las páginas del libro y traspongan las fronteras de la patria.

No te preocupe el haber dejado inconcluso por falta de tiempo, el programa trazado, porque el decanato ha caído, por feliz designio del destino, en el hombre que hacía falta, para dar cima a ese programa, en Emilio Ravnani, quien será en el gobierno de la casa *the right man in the right place*.

Aquel muchacho rubicundo que viera hace 17 años revolviendo papeles en la secretaría de la Facultad, escondía las garras de un conquistador.

Como Alberini, Ravnani es hijo de su esfuerzo. Detrás de su inteligencia clara y rápida, vigilaba alerta una voluntad indomable. Con estos atributos, las pequeñas barreras que detienen a los pusilánimes, para él no existieron. Saltó sobre ellas como un gimnasta. Su vitalidad desbordante le transmitió el placer deportivo de la lucha y alimentó su inquietud y lo arrastró a las actividades más heterogéneas.

Abogado recién recibido, picaba pleitos y, al mismo tiempo, explotaba una granja. Luego la cátedra comenzó a absorber sus horas. Y que no es para él un

pasatiempo ni una canongía lo prueban sus seminarios y sus lecciones de derecho constitucional, recogidas en gruesos volúmenes por sus propios alumnos.

Su comercio con la Facultad de filosofía y letras, de la que fué alumno distinguido, despertó en él la afición a las investigaciones históricas y lo llevó a la dirección de nuestro Instituto. Carezco de competencia para juzgar la obra de este departamento de la Facultad, pero sí puedo decir que con harta frecuencia debo aumentar los anaques de mi biblioteca para dar cabida a las nutridas publicaciones del Instituto. No es, pues, el Instituto una repartición burocrática como tantas, sino un taller de trabajo sin holganza y que ha tomado el ritmo acelerado que le ha transmitido su director.

Este hombre multiple, cargó luego con una función delicada y absorbente : la Secretaría de hacienda de la municipalidad y todos sabemos con qué pujanza y ligereza hizo marchar el pesado armatoste.

Desde mi refugio tranquilo y silencioso, contemplaba el espectáculo que era Ravignani. Y admiraba su lección de energía confinante con el milagro.

¿Cuándo descansa este hombre? Es, sin duda, una naturaleza excepcional o, mejor, una fuerza de la naturaleza. Como los ríos, encuentra su descanso en su propia actividad.

A este hombre-motor hemos entregado las riendas de la Facultad. Es el hombre de acción que la Facultad necesitaba para que nuestro edificio pasase de los planos a los ladrillos, como él mismo lo ha dicho.

Y calza el decanato en la edad más propicia para hacer obra intensa y duradera : es lo bastante joven para trabajar con optimismo juvenil ; y es lo bastante maduro para sobreponerse a las pasiones y contemplar hombres y acontecimientos con tolerancia filosófica.

Viejo amigo Ravignani : has llegado sin lucha, sin agravios, sin enconos, con paz en el corazón. Por eso hacemos votos — creo interpretar el sentir de los amigos — porque consigas que también se cierne sobre nuestra querida Facultad « el espíritu de Locarno » y concluyan profesores y estudiantes por olvidar sus resquemores, sus pequeñas heridas, a fin de que podamos, todos unidos, alta la puetería, trabajar desde nuestro rincón en pro de la cultura superior del país.

El centenario de Goya

Es de todos bien conocido el entusiasmo con que nuestras instituciones intelectuales más representativas se adhirieron, desde un principio, a los festejos del centenario goyesco.

La Facultad de filosofía y letras, directa o indirectamente, participó en casi todos los actos de homenaje, y recordó y exaltó en su propio recinto, la trascendencia y significación de esa gran fecha española y mundial. Deben señalarse, en primer término, las conferencias que acerca de la personalidad y la obra del ilustre pintor aragonés pronunciaron en el salón de grados, en los pasados meses de octubre y noviembre, el eminente crítico alemán profesor Augusto L. Mayer y el destacado conferencista español profesor Ovejero. En otro lugar de este número de *Verbum* podrá gustar el lector el notable artículo sobre Goya romántico, de que es autor el primero de los nombrados. Creemos ocioso insistir aquí sobre la conocida personalidad de Augusto L. Mayer: no la ignoran ni los técnicos en cuestiones artísticas ni los aficionados a las mismas. Baste, en todo caso, recordar las palabras con que el decano de la Facultad, doctor D. Emilio Ravignani, puso en posesión de la cátedra al docto visitante y transcribir las que a modo de salutación pronunció el profesor de historia del arte de nuestra casa, doctor don Jorge Cabral.

Ha sido siempre la capital de Baviera — dijo en aquella ocasión el citado profesor — ciudad íncita en el arte y en su historia. Bien claramente lo dicen sus dos soberbias pinacotecas, su museo de arte moderno y la tradición que la cátedra de *Kunstgeschichte* mantiene en su Universidad. En ella enseñaron Karl Justi y Enrique Wolffin... De ella viene, gentilmente invitado por la Institución cultural argentino-germana, cuya labor se arraiga constantemente en una obra bien entendida de acercamiento intelectual y de vinculación espiritual efectiva, la personalidad de Augusto Mayer, a quien me toca, con honda emoción, dar hoy la bienvenida a esta casa, donde lejos del mundanal ruido, platicamos de las cosas del espíritu y conversamos con amor, de arte, de letras y filosofía.

Maestro: cuantos conocen algo de la historia del arte, saben que en el mundo sois la primera autoridad en pintura española clásica y puedo decir, sin jactancia para vuestra personalidad y para lo que representáis, que no hay hoy un sólo cuadro de los grandes pintores de la madre patria en su época de mayor esplendor, que pueda venderse o mercarse a particulares ó museos, sin que vuestra opinión sea pedida, consultada y obedecida.

Tres obras vuestras conozco: las únicas que están traducidas a nuestro idioma: *Goya, La historia de la pintura española* y el *Manual* que, en la colección «Labor», habéis publicado de ésta vuestra última obra, admirable y magnífica. Sé que habéis escrito más de diez y ocho estudios y monografías, que comprenden desde el Greco a Zuloaga, sé que sois director de la Pinacoteca de Munich, profesor extraordinario de historia del arte en esa Universidad, correspondiente de la Real academia de San Fernando, de la Real academia de buenas letras de Sevilla y de la Hispanic Society. Sé también que sois doctor *honoris causa* de la Universidad de Zaragoza. Pero, lo que no sabía, era vuestra maravillosa intuición artística, don genial, que os transforma delante de un cuadro, apareciendo entonces, cual un hierofante de cultos misteriosos, para dar, como recibido de lo alto, el fallo justo, la sentencia inapelable: autor, época, mérito, valor.

Discípulo de Justi y de Wolfflin, no olvidáis nunca el nombre de don Aureliano Berruete; pero vuestra profesión de fe está sintetizada en la introducción del notable estudio que sobre Goya habéis escrito, cuando valientemente, declararéis: «En todas las épocas, los grandes artistas han determinado la fisonomía de su tiempo, las orientaciones de su siglo; cada uno de estos seres geniales ha prestado al mundo una nueva estructura y por los ojos de tales creadores han visto el universo, más que sus contemporáneos, sus descendientes.»

Y ahora, permitidme que os presente vuestro auditorio. En esta casa, en este paraninfo, vuestro nombre, pronunciado siempre con respeto, lo será ahora con cariño. Os vincularéis con jóvenes y viejos, con artistas y estudiantes, con ese relicario de emoción y sensibilidad que es la mujer argentina, con nuestros alumnos que desde hoy son vuestros. Y seguro estoy que mañana podréis dedicar uno de vuestros libros admirables: «A mis amigos de la Argentina». Será nuestro mejor galardón.

El centenario de Schubert

También se ha celebrado en la Facultad, a iniciativa del Centro de estudiantes, el centenario de Franz Schubert. La fiesta realizada el sábado 22 de octubre en el salón de grados dió en nuestro ambiente una nota tan amable como significativa. Según se recordará, se desarrolló entonces el siguiente programa:

1º *Palabras iniciales*, por el presidente del Centro estudiantes de filosofía y letras, señor Jorge Zamudio Silva;

2º *En el centenario de Schubert. Breve ilustración temática del quinteto en do mayor*, por el director de *Verbum*, señor Angel J. Battistessa;

3º *Quinteto*, op. 163, en *do mayor*, para dos violines, una viola y dos violoncelos.

a) *Allegro ma non troppo*;

b) *Adagio*;

c) *Scherzo*;

d) *Allegretto*.

La parte musical estuvo a cargo de los distinguidos intérpretes señores Jorge Dobranich, Ernesto Rosenthal, Hugo Ettlinger, Carlos M. Etchart y Eduardo Newbery, quienes fueron aplaudidos calurosamente.

Memoria anual (1)

Período 1927-1928. Presidencia de don José Angel Camurati

Señores asociados:

En cumplimiento de lo prescrito por los estatutos del centro que nos hemos honrado en dirigir, venimos a someter a vuestra elevada consideración, la memoria y balance general correspondientes al período 1927-1928.

Antes de entrar a exponer los distintos aspectos de la tarea realizada, séanos permitido recordar algo que os dijimos al hacernos cargo de los destinos del Centro de estudiantes. Si nuestra memoria no es fiel y nuestros recuerdos no nos fallan, creemos haberlos dicho, en aquel entonces, que nos ahorráramos la fácil tarea de enunciar abundosos programas de acción, por cuanto nos parecía deshonesto ofrecer muchas cosas para no realizar, luego, ni siquiera una. Os anticipamos también, que en lugar de prometeros mucho, preferíamos no prometeros nada; pero, eso sí tratar

(1) Leída en la asamblea general ordinaria del mes de mayo de 1928.

de hacer algo. Creemos, sin jactancia alguna, haber superado nuestras promesas; y, en ese tren, hemos llegado al final de nuestra jornada, jornada que estamos muy lejos de considerar óptima; pero que tampoco estimamos nula. Por otra parte, no es a nosotros a quienes corresponde valorarla; vosotros sois nuestros jueces y seréis vosotros quienes daréis la palabra definitiva. Tened entonces, la gentileza de escucharnos. La Comisión directiva del Centro de estudiantes, que hoy termina su mandato, llegó al gobierno del mismo con la clara noción de sus deberes y ha tratado, en todo momento, de no olvidarlos. En atención a ellos, ha realizado una tarea silenciosa, constante y, a nuestro juicio, sanamente inspirada.

Tenemos la esperanza de que lo que digamos a renglón seguido, sea una prueba inequívoca de ello.

ACTOS ARTÍSTICOS Y CULTURALES

En el afán de proporcionar a nuestros compañeros algunos momentos de agradable esparcimiento, hemos organizado durante nuestro período, algunos actos netamente culturales; el primero, realizado con motivo del primer centenario de la muerte de Beethoven, consistió en una audición musical a cargo de la señorita Scharf y de los señores Scharf y Newbery, distinguidos intérpretes que ejecutaron brillantemente admirables composiciones del maestro.

En ocasión de la llegada a nuestro país del distinguido filólogo español, doctor Amado Alonso, joven y estimado profesor de nuestra casa, el Centro de estudiantes, inaugurando una práctica a todas luces simpática, le brindó, en este mismo salón de grados, una cordial recepción, en la cual el obsequiado nos ofreció una hermosa conferencia, disertando acerca de *Como se llega a formar un estilo literario* (a propósito de las sonatas de Valle Inclán).

Posteriormente, la folklorista argentina, señora Ana S. de Ca-

brera, pronunció una conferencia sobre *El folklore en los institutos de enseñanza*, la que fué ilustrada con proyecciones luminosas y canciones alusivas. Este acto, como los dos anteriores, revistió señalado éxito.

La tradicional fiesta estudiantil del día 21 de septiembre, tampoco pasó inadvertida. Se la celebró con un *pic-nic* realizado en Bella Vista, y cuya organización estuvo a cargo del Centro de estudiantes, el cual contó con la colaboración inteligente y entusiasta de nuestras gentiles compañeras de estudio. Gracias a ellas, fué ese *pic-nic* una fiesta juvenil, llena de cordialidad y rebosante de alegría.

GESTIONES DEL CENTRO

ANTE EL HONORABLE CONSEJO DIRECTIVO DE LA FACULTAD

En este aspecto, de nuestras actividades, deseamos destacar algunas que consideramos importantes. Cuando el honorable Consejo directivo de la Facultad sancionó el nuevo plan de estudios, la Comisión directiva del Centro dió su opinión favorable al mismo, porque entendió que, si bien no era ampliamente satisfactorio, superaba en mucho al anterior y llenaba, en gran parte, las exigencias espirituales de una facultad de humanidades. Aumentaba el número de asignaturas e intensificaba el estudio de las mismas en una proporción que tendía a profundizar las disciplinas propias de la casa. Ese programa que ha ser puesto en vigencia próximamente, y que nosotros hemos apoyado con entera decisión, dará, sin duda alguna, grandes resultados, contribuyendo a proporcionar a los estudiantes una mayor cultura general y a reafirmar de una manera casi definitiva la seriedad y la consistencia de los estudios de esta casa.

El Centro de estudiantes, por intermedio de sus autoridades, también se hizo presente cuando se trató de continuar con la aplicación de la ordenanza referente a los encargados de comentarios y trabajos prácticos; sostuvo en esa oportunidad, la opinión de que esos comentarios y trabajos prácticos son de suma utilidad

para la enseñanza, por cuanto los resultados del primer ensayo realizado, han sido ampliamente satisfactorios.

A solicitud de la casi totalidad de los compañeros de segundo año, el Centro de estudiantes ha gestionado y obtenido del señor decano la pertinente autorización para que el doctor Albesa dicte, durante este año, un curso libre de griego, cuyos buenos resultados descontamos.

Otras de las preocupaciones del Centro de estudiantes, ha sido dedicar preferente atención a los programas de estudio. Gracias a esa preocupación, se ha podido verificar que los programas de latín de 1º y 2º cursos exigen, como material de aprendizaje, trozos de autores clásicos de escasa circulación, o lo que es lo mismo, obras cuya consulta por parte de los estudiantes habría de ser harto difícil. Compenetrado de esa considerable dificultad, el Centro de estudiantes estimó necesario dirigirse al señor decano solicitándole autorización para imprimir esos textos como apéndice de la revista *Verbum*, en la inteligencia de que, de esa manera, los estudiantes los obtendrían sin mayor esfuerzo. A este respecto, nos es grato adelantar a nuestros compañeros que hemos conseguido esa autorización y que, muy en breve dichos textos serán publicados. No podríamos cerrar este capítulo explicatorio de nuestras actividades, sin hacer una rápida mención de las atenciones que cada uno de los miembros de la Comisión directiva saliente ha dispensado a sus compañeros en el cumplimiento de una tarea que, si bien no puede ser detallada en una memoria, forma parte, empero, de la acción del Centro de estudiantes. Queremos referirnos a los distintos pedidos formulados al señor decano para la obtención de turnos amplios en las diferentes épocas de examen; a las innumerables intervenciones efectuadas en procura de beneficios directos para nuestros compañeros, cambios de turnos, inscripciones, etc. Estas gestiones y otras cuyos detalles sería largo enumerar, si bien aparentemente carecen de importancia, la tienen y en sumo grado si se las mira como un índice de la preocupación constante del Centro de estudiantes de filosofía y letras en el sentido de allanar dificultades a los compañeros socios.

Mencionamos todo esto, al solo efecto de que se sepa que hemos estado siempre donde debimos estar : al lado de nuestros compañeros y dispuestos siempre a prestar decidida atención a sus justificadas exigencias.

LABOR DESARROLLADA POR LA BIBLIOTECA DEL CENTRO

La labor desarrollada por la biblioteca del Centro ha sido amplia y proficua, sobre todo si se tiene en cuenta los escasos fondos con que se cuenta para su sostén y enriquecimiento. El informe presentado por el director de la misma señor Jorge R. Zamudio Silva, que leeré de inmediato dará mayores detalles al respecto.

Buenos Aires, abril 30 de 1928.

Señor presidente del Centro de estudiantes de filosofía y letras don José Angel Camurati.

Estimado compañero :

Próximo a concluir el período por el que la Comisión directiva que usted preside me designara, cumplo gustoso con el deber de informar a usted y por su intermedio a esa Comisión del curso y resultados de mi gestión al frente de la biblioteca del Centro.

Aunque fui nombrado al tiempo en que comenzó el ejercicio que concluye, por las razones familiares y perentorias que en su oportunidad comuniqué al señor presidente, no me hice cargo de mi puesto sino dos meses después.

A pesar de ello, traté en lo posible de subsanar el inconveniente que esa pérdida de tiempo significaba para la marcha normal de la misión que llena nuestra biblioteca y, aunque no del todo, con satisfacción puedo asegurarle que lo he conseguido.

Mi especial cuidado fué el de adquirir las obras fundamentales recomendadas en las bibliografías respectivas de las asignaturas que se estudian en la casa, aparte de aquellas obras de interés general y cuya posesión siempre constituye una necesidad.

Como usted lo sabe, compañero presidente, la biblioteca ha contado con recursos restringidos originados por la situación misma del Centro de tal manera que la mayoría de los libros adquiridos lo fueron por la cooperación preciosa de profesores, alumnos y personas allegadas a la casa.

Por la importancia que tiene para nosotros, debo mencionar la donación

realizada por el doctor Arce, consistente en la colección de la *Revista de occidente*, en 17 volúmenes encuadernados, los *Orígenes de la novela* de Menéndez Pelayo, además de otras 25 publicaciones de aquella revista, debiendo añadir que esta colección fué completada con la donación del primer número hecha por el doctor Ramos Mejía; la donación del consejero Dagnino Pastore, de 50 pesos, invertidos en la adquisición de la *Historia universal* de Lavisie y Rambaud; la del doctor Cabral, de 50 pesos, destinados a adquirir algunas de las obras necesarias para el estudio de la historia de arte que dicta dicho profesor.

En cuanto a la contribución de los socios, tengo especial interés en destacar el entusiasmo y generosidad con que respondieron a mis solicitudes, en ocasión de la Semana del libro, que, siguiendo vieja costumbre, fué realizada también en este período con muy profícuos resultados.

Se recibieron todas las publicaciones oficiales de la Facultad, lo mismo que algunas revistas: *Síntesis*, *Nosotros*, etc.

A esto deben sumarse las donaciones de los propios autores de obras, entre otras las de los señores Martín Noël, Alfonso Reyes, Eiriz Maglioni Gatti, etc.

Para mayor ilustración, adjunto la lista completa de las obras recibidas.

Por los propios recursos de la biblioteca, se adquirieron algunas obras filosóficas de Bergson, Messer, Simmel, y de otros autores igualmente solicitados, con especial preferencia para los de uso corriente en el primer año de estudios.

He puesto todo mi empeño en atender los préstamos y en facilitar en todo las solicitudes de los socios, haciendo el mayor esfuerzo en corresponder a la confianza de la Comisión directiva.

Tal vez no me encontrara tan satisfecho de la labor, si no hubiera contado directamente con la cordial colaboración de usted compañero presidente, que supo poner, en el transcurso del año, todo el interés y dedicación que merece esta importante sección del Centro, con la del compañero Franboschi, secretario de notas, y con la deferencia constante de la Comisión directiva y de los socios en general.

En esta exposición, habrá podido comprobar el compañero presidente cómo se han encaminado mis trabajos, y aunque siempre las aspiraciones sobrepasan la modesta realidad, no por eso dejó de abandonar mi puesto tranquilamente. Si la obra realizada no responde a esa tranquilidad, forzoso será reconocer que no he podido hacer más.

Saluda en usted a los compañeros de la Comisión directiva.

Jorge R. Zamudio Silva,

Director de la biblioteca.

Balance de la biblioteca

	Volúmenes
Volúmenes existentes en la biblioteca en 30 de abril de 1927...	1407
Aumento bibliográfico del periodo 1927-1928.....	<u>212</u>
Volúmenes existentes en la biblioteca en 30 de abril de 1928...	1619

LA REVISTA « VERBUM »

Escucharéis, asimismo, el informe presentado por el director da la revista *Verbum*, señor Angel J. Battistessa, quien da cuenta de la labor realizada en los siguientes términos:

Señor presidente del Centro estudiantes de filosofía y letras don José Angel Camurati.

De mi consideración:

Comunico al señor presidente que, a pesar de las dificultades económicas que son de su conocimiento, durante el período que toca a su término, ha sido posible editar dos nuevas entregas — los números 68 y 69 — de la revista *Verbum*. En el transcurso de la presente dirección — siempre con más buena voluntad que recursos pecuniarios y sin que ello haya importado mayor erogación, según consta en las facturas respectivas — se ha aumentado la tirada de 300 a 500 ejemplares. La necesidad de este aumento es evidente, porque la suma de socios con derecho a la revista se aproxima bastante a la cifra citada, en primer término, y porque *Verbum* merece ya, al cabo de veinte años de existencia, una difusión menos casera que la que viene disfrutando.

Se ha renovado, por otra parte, la costumbre, algo olvidada, de ilustrar la revista. Con el propósito de facilitar a los compañeros socios parte del material requerido por los estudios propios de la casa, acaba de iniciarse la impresión de una serie de *Suplementos*. En día próximo podrá ya disponerse de los textos correspondientes al primer curso de latín; y esta publicación, que aparece prestigiada por la autorización del honorable Consejo directivo de la Facultad, se completará muy luego con los textos del segundo curso de la misma asignatura.

Acaso resulte ocioso, señor presidente, detallar más este informe. No debo terminarlo, sin embargo, sin antes dejar testimonio de la buena colaboración

que en todo momento han sabido dispensarme el secretario de redacción, don Eduardo Vaccaro, y el señor administrador, don Romualdo Adisone.

Quiera el señor presidente — cuyo apoyo ha sido tan eficaz para el cumplimiento de mi gestión — hacer llegar mis respetos a la honorable comisión directiva y quiera, asimismo, aceptar las expresiones de mi amistosa adhesión.

Angel J. Battistessa,
Director de *Verbum*.

TESORERÍA

BALANCE GENERAL. ABRIL DE 1928

<i>Huber</i>	Pesos	Pesos
A saldo período anterior.....	229.41	—
A cuotas socios activos :		—
Cuotas cobradas en el año.....	653.00	—
A apuntes de historia :		—
Apuntes vendidos.....	66.00	—
A apuntes de filosofía :		—
Vendido de la donación Dujovne.....	20.00	—
A revista <i>Verbum</i> :		—
Vendido un ejemplar.....	1.50	—
A apuntes de lógica :		—
Apuntes vendidos.....	14.00	—
A donación de los profesores :		—
Importe de las planillas del año.....	719.00	—
A donación del señor Dagnino Pastore :		—
Recibido del señor Dagnino Pastore en calidad de donación.....	60.00	—
A intereses :		—
Intereses producidos en caja de ahorros del Banco Internacional del Río de la Plata.....	4.43	—
	1767.34	—

<i>Debe</i>	Pesos.	Pesos
Por descuentos :		
Descontado del saldo del período anterior correspondiente a cuotas que no se habían cobrado.....	12.00	—
Por gastos generales :		
Los correspondientes al año.....	717.60	—
Por sueldos de los ordenanzas :		
Los correspondientes al año.....	440.00	—
Por muebles y útiles :		
Entregado al señor bibliotecario para la adquisición de libros.....	80.00	1249.60
Por saldos :		
En el Banco internacional.....	354.43	—
En efectivo.....	163.31	517.74
		1767.34

Pasa al período de 1928 un saldo de 517.74 pesos, de los cuales 354.43 pesos están depositados en caja de ahorros del Banco Internacional para la revista *Verbum*, y el resto en efectivo en caja.

En Buenos Aires, a 30 días del mes de abril de 1928.

JOSÉ ÁNGEL CAMURATI,

Presidente.

S. Pastorino,

Tesorero.

ELECCIÓN DE DECANO, DELEGADOS TITULARES Y SUPLENTE
AL HONORABLE CONSEJO SUPERIOR Y CONSEJEROS ESTUDIANTES

El actual estatuto universitario legisla, como se sabe, sobre la intervención estudiantil en la elección de decano, delegados titulares y suplentes y consejeros estudiantiles. Durante nuestro período, nos tocó intervenir en un acto de esa índole, y siguiendo la

trayectoria de la cual no nos hemos apartado un solo momento, nos aprestamos con todo entusiasmo a ejercitar el derecho que la reforma ha hecho realidad. En esa oportunidad, el Centro de estudiantes organizó un plebiscito con el objeto de elegir candidatos a los cargos antes mencionados. Realizado con todo éxito ese plebiscito, resultaron electos: candidatos a decano, el doctor Emilio Ravignani; a delegados titulares ante el Consejo superior universitario, los doctores Coriolano Alberini y Clemente Ricci; delegados suplentes ante el mismo cuerpo, el doctor Juan A. Cassani y el señor León Dujovne y, como candidatos a consejeros estudiantiles, los ingenieros Lorenzo Dagnino Pastore y Domingo A. Castro Zinny. Después de los resultados dados por el acto electoral que comentamos, el Centro de estudiantes, tomó a su cargo el patrocinio de esos nombres, y los sostuvo ante la opinión de los alumnos de esta facultad. En el comicio conjunto de profesores y alumnos éstos dieron su voto por los candidatos surgidos del plebiscito estudiantil, contribuyendo de manera efectiva al rotundo triunfo de los mismos.

Para finalizar este capítulo, diremos que estamos seguros, de haber ejercitado con toda amplitud y corrección los derechos que nos confiere el estatuto del 18. Creemos, por otra parte, que las personas por las cuales hemos dado nuestro voto, representan una verdadera garantía en lo que a acción en pro de nuestra facultad se refiere.

SITUACIÓN DEL CENTRO ANTE LA FEDERACIÓN UNIVERSITARIA DE BUENOS AIRES

Los compañeros que nos escuchan saben que cuando nos hicimos cargo del centro, éste se hallaba separado de la federación universitaria de Buenos Aires, por razones cuya mención escapa a la índole de esta memoria. Además, las actuaciones que motivaron esa separación ya han sido expuestas en la memoria correspondiente al ejercicio anterior al nuestro. Saben también que por

otra resolución, no menos injusta e ilegal que la anterior, fué incorporado al seno de la federación un nuevo centro que, en aquel tiempo gozaba de escasa existencia. Así planteadas las cosas, la comisión directiva que me he honrado en presidir, creyó de su deber tratar de conseguir la reincorporación de nuestro centro, tan injustamente separado. En ese sentido encaminó de inmediato todas sus actividades. Después de muchos días de tramitaciones, de muchas horas dedicadas a conferencias y gestiones, se consiguió que la Federación universitaria de Buenos Aires, obrando con estricta justicia, revocara la resolución por la cual se nos había separado del más alto organismo estudiantil. Por esa resolución el nuevo centro deja de ser reconocido como órgano estudiantil y el centro verdadero y tradicional queda en suspenso hasta tanto se aclaren definitivamente las cosas. Es todo lo que se ha podido hacer; si no se ha logrado más, no ha sido precisamente por falta de dedicación y de constancia; razones absolutamente ajenas a nuestra voluntad, han impedido dar al conflicto una solución terminante.

Felizmente, dado el cariz de los últimos acontecimientos, parece que la solución anhelada no ha de tardar en producirse (1).

PRÉSTAMO DE LIBROS POR PARTE DE LA BIBLIOTECA DE LA FACULTAD

Durante nuestro período, la biblioteca de la facultad ha continuado prestando a los estudiantes todos los libros de que dispone, para que éstos pudieran ser consultados a domicilio, y, por nuestra parte, hemos tratado de facilitar esos préstamos de acuerdo a lo establecido en la ordenanza respectiva. Nos es grato dejar constancia de que los estudiantes han dado estricto cumplimiento en lo que respecta a la devolución puntual de los volúmenes que se le

(1) En efecto, según lo anunciamos en la crónica del número 20 de *Verbum*, la Federación universitaria ha reincorporado a su seno al legítimo Centro de Estudiantes de filosofía y letras.

concedieron en préstamo. índice halagador de su disciplina y corrección.

PALABRAS FINALES

Esta es, estimados compañeros, la labor desarrollada. Vosotros diréis si ha sido buena, o si ha sido mala. Esperamos vuestro fallo con toda serenidad, puesto que hemos hecho todo lo que hemos podido.

Reconocemos que, de no haber mediado ciertos impedimentos que nos llevaron inútilmente tiempo y energía, tal vez nuestra acción hubiera sido más fecunda. Creemos, sin embargo, no haber defraudado del todo las esperanzas que habéis cifrado en nosotros. Acaso debéis recurrir a vuestra benevolencia para disimular algunas omisiones; pero, de todas maneras, no exigimos de vosotros una tolerancia excesiva. Sólo deseamos que vuestro juicio sea sereno, desapasionado y ecuánime.

Señores asociados : tenéis la palabra.

La presente memoria y su correspondiente balance fueron aprobados por unanimidad, y tanto el señor Camurati como sus compañeros de gestión fueron muy aplaudidos por la labor realizada.