

VERBUM

REVISTA DEL CENTRO DE ESTUDIANTES DE FILOSOFÍA Y LETRAS

FEDERACION UNIVERSITARIA

VERBUM

REVISTA

DEL

CENTRO DE ESTUDIANTES DE FILOSOFIA Y LETRAS

DIRECTOR: JORGE ZAMUDIO SILVA

SECRETARIO DE REDACCIÓN: VICENTE G. DOMBLIDE

ADMINISTRADOR: BRAULIO ANESA

REDACTORES

ESTHER AUGÉ - AGUEDA CHIRIELEISON - BERTA DOBAL
LUCÍA PARALIEU - ADDA RASCOBAN

Año XXII - Nº 74

NOVIEMBRE 1929

DIRECCIÓN Y ADMINISTRACIÓN

430, CALLE VIAMONTE, 430
BUENOS AIRES



IL PITTORE DEI DANNATI *

Luca Signorelli di Cortona nacque da Gilio di Luca di Ventura Signorelli e da Bartolomea di Domenico di Sciffo, tra il 1438 e il 1439, secondo il Vasari, che si studiò di far credere alla sua parentela col celebre maestro cortonese e gli dette a madre la sorella del suo fantastico avo Lazzaro Vasari. Dopo aver fatto di questo sellaio da cavalli "un pittore famoso ne' tempi suoi, non solamente in Cortona, ma in tutta Toscana ancora", lo rappresentò amicissimo di Piero della Francesca, e gli attribuì maniera tanto simile a quella di questo grande pittore "che pochissima differenza fra l'una e l'altra si conosceva"; quindi ne formò una specie di tutore di Luca Signorelli. "Tirossi — egli scrive — parimenti in casa Luca Signorelli da Cortona, suo nipote, nato di una sua sorella: il quale essendo di buono ingegno acconciò con Pietro Borghese, acciò imparasse l'arte della pittura".

In questa, come in altre occasioni, il Vasari dimostra di avere più fervida la fantasia che non robusta la memoria delle cose inventate. Infatti, essendo Lazzaro morto — come lo stesso Vasari narra altrove — quando Luca era ancora bambino, non poté essergli patrocinatore. Del resto, del Signorelli

* Segunda conferencia del ciclo que dictó en la Facultad de Filosofía y Letras el profesor Arduino Colasanti. Véase el discurso con que presentó a dicho profesor el doctor Jorge Cabral, reproducido en la Crónica de este número.

il Vasari non dette esatte neppure le notizie che caddero ai suoi giorni, neppure quella dell'anno della morte, che non avvenne nel 1521, come lo storico aretino afferma, ma nel 1523, come i documenti autentici comprovano. E poiché il Vasari asserisce che il pittore cortonese passò di vita in età di ottantadue anni, se almeno questa dichiarazione è esatta, egli sarebbe nato non fra il 1438 e il 1439, ma fra il 1441 e il 1442. Se non che neppure questa data parve accettabile agli storiografi moderni, i quali negando al Vasari anche quel pó di fede che qualche volta può meritare, posero la nascita di Luca intorno al 1450. Certo è che nel 1466 egli imparava l'arte nella bottega del grandissimo Piero della Francesca, dal quale si dipartì per recarsi a Firenze presso i fratelli Pollaiuolo. Nel 1470 lavora a Cortona, nel 1472 s'incontra in Arezzo a dipingere in San Lorenzo la Cappella di S. Barbara e due gonfaloni, opere tute perdute insieme con la tavola di S. Nicola da Tolentino e con le altre che il Vasari annovera dopo le prime eseguite l'anno 1472, ma senza associarle per tempo. Un documento ci lascia assegnare la data del 1474 ai resti pittorici del Signorelli sulla Torre detta del Vescovo a Città di Castello. Da quell'anno alla data del 1484 che si leggeva nella iscrizione sulla tavola del Duomo di Perugia, non abbiamo più notizia di opere datate di Luca, la cui attività giovanile, essendoci pertanto per via di documenti ignota, deve essere pazientemente ricostituita per mezzo di minuti confronti stilistici. Ma non si creda che dopo il 1484 cominci un periodo di chiara dimostrazione della evoluzione cronologica dell'arte di Luca Signorelli. I documenti che abbondano nel ricordarlo eletto alle supreme magistrature della sua città natale, tacciono delle opere, e bisogna giungere al 1491 per trovare notizia certa di talune. Si aggiunga che più tardi, stanco dell'esercizio della pittura, invecchiato, pronto ad addossarsi ogni sorta di oneri per il suo luogo natale, il Signorelli permise che il proprio nome venisse applicato con disdoro a molti quadri d'altare coloriti in tutto o in parti dai suoi seguaci, quali, per esempio, quelli eseguiti nel 1512 per la Cattedrale di Cortona, nel 1520 per la Confraternità di S. Girolamo d'Arezzo, nel 1523 per la Collegiata di Foiano della Chiana, e si avrà una idea delle difficoltà che la critica ha ancora oggi davanti a sé, per

la determinazione e la valutazione dell'arte di colui che fu pure uno dei piú alti simboli della potenza del genio italiano.

*

* *

Nell'arte dell'Italia Centrale, che al silenzio delle monumentali, assolate architetture pittoriche di Piero della Francesca vedeva succedere la mistica sonnolenza dei santi del Perugino, adunati sotto arcate leggere nella suggestiva vastità dello spazio verde e azzurro dei campi, piú che la fiammante arte di Melozzo, esaltazione della bellezza di una umanità eroica, apparve perturbatrice improvvisa quella violenta e nervosa di Luca Signorelli che, per i suoi principi di dinamismo plastico e per l'assoggettamento del colore al rilievo, fu detto precorresse i capolavori di Michelangelo.

Piero della Francesca, mediante lo studio assiduo e la determinazione matematica delle leggi della prospettiva, aveva creato una vera, potente, monumentale architettura della forma. Pietro Perugino e Melozzo da Forlì avevano inconsciamente abbandonati i principi prospettici di Piero, contentandosi di un facile, tondeggianti rilievo. Luca sfaccetta arditamente i piani, per dare alla forma un valore energetico. L'ossessivante problema che appassionò il Quattrocento fiorentino, da Donatello a Sandro Botticelli, il movimento, attrae anche questo erede di Piero della Francesca. Come Firenze aveva veduto sorgere accanto alle battaglie di Paolo Uccello, che nella loro immobilità sembrano pietrificate e mostrano uomini e cavalli incassati nel fondo fiorito a modo di tarsie variopinte, i cori bacchici dei fanciulli e i turbini delle Pietà donatelliane, così il territorio aretino, dopo avere dato i natali a Piero della Francesca, compositore di adamantine forme geometriche trasparenti alla chiara luce diurna, vide il Cortonese infondere nei corpi dei suoi eroi vita formidabile di nervi, potenza dinamica. I Fiorentini del Suattrocento comunicano mediante la linea vigore ed elasticità alle masse dei corpi agili, il Signorelli scolpisce i suoi nudi ferrei, valendosi di sfaccettature sinuose, espressioni di energia, potentissime di significato vitale.

La Flagellazione di Brera, opera primitiva, ricorda la Flagellazione dipinta da Piero in Urbino; nel centro della Sala

del Pretorio la colonna é sormontata da una statua di Augusto, in disparte, sul seggio, troneggia Erode.

Ma proprio la presenza di particolari comuni pone in risalto la sostanziale diversità fra le due opere, perché secondo le leggi della creazione artistica questa é sempre una cosa nuova e quando elementi ereditati da altre opere entrano nell'opera geniale, essi sono sempre assorbiti e trasformati mutando natura.

Per la critica moderna iniziata in Germania e alimentata dallo spirito germanico, l'arte é evoluzione, quindi le stesse leggi che governano lo sviluppo biologico delle forme animali, dovrebbero essere applicate alle forme artistiche. I seguaci di questa specie di darwinismo artistico credono o fingono di credere che la selezione naturale e la lotta per l'esistenza reggano le manifestazioni del genio umano. Ma il genio, quando crea i capolavori, esprime una idea che é sempre la medesima, così nell'Egitto e nella Grecia come nel mondo moderno; e lo stile di cui esso si giova é perfetto, tanto nelle opere della scultura ellenica, quanto nelle rappresentazioni bizantine e nelle devote apparizioni del Rinascimento. Secondo questi critici, di cui Adolfo Venturi in un libro recente si é reso eco, Luca Signorelli sarebbe almeno per un certo tempo, una emanazione di Piero della Francesca e una specie di gradino per giungere a Michelangelo, non senza larghi influssi del Pollaiuolo e di Jacopo della Quercia.

Non così vanno intesi i rapporti da maestro a discepolo. Luca Signorelli nacque grande artista, nacque per creare nuove forme di bellezza. Ora l'arte come mezzo di espressione, come linguaggio, come potenza di domare la materia per far sí che essa risponda alle intenzioni dell'artista, é tradizionale. La tradizione ha una parte formale che si impara dai maestri. I maestri non sono l'arte; sono i sacerdoti dell'arte; sono quelli che alimentano e trasmettono il fuoco che dovrà illuminare i prodigi del genio. I maestri non trasmettono le idee, le quali sono immobili e luminose entro le anime geniali; essi trasmettono solo il modo di esprimerle, educano la mano a obbedire al divino cenno interiore, spesso scoprono l'eletto e lo chiamano con fraterno grido; sempre e in tutte le regioni diffondono l'amore per le cose eterne. I maestri alimentano il fuoco dell'arte e sono la grammatica e il dizionario dell'artista.

I discepoli, quando sono artisti mediocri, cioè quando non vedono le idee, riproducono soltanto la parte formale dei loro maestri; chiamati a imparare la grammatica per parlare, essi non riescono a dire nulla, e rimangono sempre grammatici. Tali sono gl'imitatori delle diverse maniere degli artisti, come ad esempio Raffaellino del Garbo rispetto a Filippino Lippi, lo Spagna in confronto del Perugino, l'Algardi nei suoi rapporti con Lorenzo Bernini.

Invece i discepoli che sono nati grandi artisti vedono la luce delle opere magistrali e ne sentono la potenza fecondatrice. Tale é Luca Signorelli accanto a Piero della Francesca. Passato il primo momento della sua incertezza giovanile culminante negli affreschi di Città di Castello, a lui basta semplicemente aver veduto. Passato quel primo fugace episodio non interessa che egli abbia frequentata prima la bottega di Piero poi quella del Pollaiuolo. Perché egli non si distingue per le sue affinità con altri, ma soltanto per la sua diversità. Come tutti gli artisti di genio, Luca comincia con l'apprendere e con l'imitare, cercando se stesso. Poi, quando s'è ritrovato, spicca il volo e resta solo nel cielo, e l'opera sua finisce con lui.

*

* *

Esaminando le pitture di Luca Signorelli sparse per mezza Europa, vediamo due elementi predominare nella sua visione: uno impetuoso e dinamico, come nella famosa rappresentazione dei Folgorati, in Orvieto, e nella mirabile scena della Conversione di S. Paolo nella Basilica di Loreto, nella quale il movimento dei guerrieri, disposti a corona intorno al centurione caduto, si oppone alla immobilità del paese, fatto di luce abbagliante e di rupi; l'altro, che potremo dire armonioso e statico, come nel quadro del Dio Pan, oggi a Berlino, nelle scene del refettorio a Monteoliveto e più ancora nella rappresentazione del Paradiso nella Cappella di S. Brizio. Il passaggio dall'una all'altra visione si compie mediante l'apparizione degli angeli, che da Loreto a Orvieto costituiscono la parte centrale della sua creazione e chiudono l'opera sua in una unità che non si trova se non nelle anime nate per dire una grande parola nel mondo.

Si ha qualche fondamento per assegnare a un tempo prossimo alla decorazione della Cappella Sistina, l'altra della Sagrestia detta "della Cura" nella Santa Casa di Loreto, allora per volontà del Cardinale Girolamo della Rovere, nipote di Sisto IV.

Gli angeli disposti dal Signorelli a corona intorno alla cupola della sagrestia lauretana, non si perdono, non si inabissano nella musica, come si è scritto, ma, lievemente accompagnati da liuti, da mandole e da arpicordi, compongono una danza sulla meditazione dei Dottori e degli Evangelisti. E' una danza appena accennata, alla quale il piú bel suonatore di viola, atteggiato come una statua,, sembra non partecipare. Questi figli del cielo, queste prime creature musicali apparse nell'opera di Luca, hanno le ali ancora raccolte e quasi inoperose. Li rivedremo, fatti piú grandi, divenuti formidabili, sulle pareti del Duomo di Orvieto, nella rappresentazione del Giudizio universale. Ivi non piú il liuto, la viola e l'arpicordo; ma la tromba che sparse il terrore fra i dannati e la spada snudata che copisce. I ministri dell'ira divina appaiono alti come giganti, piantati fieramente sulle nubi, chiusi nell'armatura. Le grandi ali aperte hanno reso fulmineo il loro volo sul mondo. E ora, pronti alla vendetta, contemplano un istante lo spavento dei colpevoli, inseguiti dai demoni. E' un momento in cui lo squillo delle trombe e l'urlo della moltitudine fa tacere la musica.

*

* *

Moltissimo si è discusso intorno alla probabile partecipazione del Signorelli alla decorazione della Cappella Sistina, senza pur tuttavia venire a risultati sicuri. Sappiamo che il 27 ottobre 1481, nella *Locatio picturae Cappellae magnae novae Palatii Apostolici*, l'Architetto Giovannino de' Dolci contrattó con Cosimo Rosselli, Sandro Botticelli, Domenico Ghirlandaio e Pietro Perugino per la pittura della Sistina, cioè la esecuzione di dieci storie, che gli artisti si obbligarono a dar finite entro il 15 marzo dell'anno successivo. Del Signorelli non é parola nel contratto, ma le sue scene oggi esistenti nella Sistina sono

non dieci, bensì dodici, se si contano soltanto quelle delle pareti di destra e di sinistra, senza tener conto di quel che dovette essere dipinto sulla parete di qua e di là dalla gran porta e su quella retrostante all'altare dove poi Michelangelo rappresentò il Giudizio Universale. Il contratto, pertanto, non era se non una regolarizzazione dell'opera che in parte doveva già essere stata eseguita, come dimostra il brevissimo termine assegnato per il compimento dei dieci quadri. Inoltre gli artisti nel contratto con Giovannino dei Dolci sottoscrivono questa formula: "Conduxit sive locavit ac conduit sive locat" e accennano a somme già percepite e a una obbligazione già da loro rilasciata a lui nella sua qualità di delegato papale "quod quaedam obligatio per dictos depictores alias facta dicto Johanni Petri superstanti super pecuniis per eos receptis et recipiendis ratione dictae picturae maneat in suo valores et robore.". Anche da questo documento, dunque, non si può ricavare se il Signorelli abbia dipinto nella Sistina. Ma chi consideri le opere conosciute di don Antonio Dei, detto Bartolomeo della Gatta, che il Signorelli ebbe a collaboratore negli affreschi di Loreto e guardi la grandiosa composizione del Testamento di Mosè, deve convenire che in questa mirabile opera è troppa forza inventiva, troppa grandiosità dinamica, troppa energia di movimento per poterne attribuire l'invenzione al monaco miniatore, calligrafo, corpacciuto, che soltanto due anni dopo dipingeva con tanta povertà di mezzi l'Assunzione della Vergine per la Chiesa di S. Domenico in Cortona.

Ammessa la partecipazione del Signorelli nella decorazione della Cappella Sistina, bisogna convenire che essa con ogni probabilità non si limitò a ideare la composizione della scena del Testamento di Mosè, ma ne dipinse anche qualche parte, tanta è la vivacità di alcune teste, così frequenti appaiono i suoi atteggiamenti e le sue posture, così evidenti sono il fuoco e la monumentalità di certi aggruppamenti. E anche nell'affresco del Perugino rappresentante La Consegnà delle Chiavi alcune figure hanno una grandiosità, una potenza evocativa, una squadratura poderosa che si male si convengono all'ombra calma divota del Pittore di Città della Pieve, mentre ricordano da vicino il Signorelli per non indurci a credere che egli abbia almeno

dipinto il ritratto del Duca di Calabria e le due immagini di S. Pietro e S. Paolo.

*
* * *

Disuguale nella sua produzione, violento, sgarbato, talora assurdo, Luca Signorelli s'impone per la genialità delle trovate, per l'ardimento delle sue creazioni, per gli orizzonti che dischiude con ogni suo tocco. Già nelle sue opere giovanili appare un elemento non ancora sviluppato appieno, ma capace di grandissime possibilità avvenire: il colore che sensibilizzava la materia, che giocava nel chiaroscuro rendendolo vitale. E' però assurdo affermare con il Venturi che il Signorelli cercò nella prevalenza dello scuro un modo per attenuare la plastica delle sue immagini, allontanandosi dall'ideale plastico caro a Firenze per avviarsi verso quell'ideale pittorico che ha prevalso poi per tutta l'età moderna. Invece con una genialità senza pari e con un ardimento che sconcerta e che disorienta la critica, Luca riesce a fondere il criterio cromatico luministico con quello schiettamente plastico già nelle immagini degli Apostoli che ornano la Sacrestia di Loreto.

Le sue potenti figure si prestano docilmente ai giuochi di luce e d'ombre senza nulla perdere della loro sovrana potenza costruttiva.

Dagli Apostoli di Loreto agli affreschi eseguiti per Monteliveto maggiore, dalla nascita di San Giovanni del Louvre, dove per i battenti socchiusi dalla porta irrompe violento un fascio di luce a fugare le tenebre della stanza, alla tarda Deposizione di Cortona; dalla conversione di San Paolo, in cui l'improvviso scoppio della folgore riempie tutto lo spazio, agli affreschi di Orvieto, è tutto uno sforzo eroico per coordinare le repentine luci con i rapidi movimenti delle figure, le infinite possibilità della luce e dell'ombra, che tendono a ridurre i volumi, con la sua passione per il rilievo netto, per le imponenti costruzioni anatomiche, per la plasticità potente dei corpi.

A volte, come per esempio nella Madonna col Bambino degli Uffizi, raffigurata in un tondo sotto le immagini del Battista e di due Profeti, codesto sforzo si traduce in una forma biz-

zarra, tutta a scatti, tutta nervi, piena di accenni non realizzati. Eppure non manca un'intima coerenza in quelli assurdi formali; é la coerenza degli adattamenti della forma umana all'azione della luce e dell'ombra, che in quest'opera della avanzata maturità dell'artista é particolarmente sensibile e dá luogo a uno spunto d'impressionismo pittorico.

Giorgio Vasari esaltó il Signorelli sopra tutto per il modo con cui seppe fare i nudi. E Luca doveva avere piena conoscenza di quella sua capacità, se si compiacque di collocare figure ignude in ogni luogo, anche quando il tema come nelle Sacre composizioni non lo consentiva affatto, o quando, come nel fondo del ritratto del Museo di Berlino, lo consentiva meno. E sul nudo egli condusse veri e propri studi, come si vede chiaramente da un quadro della collezione Cook a Richmond, nel quale una delle figure non é che la preparazione di quella che sarà poi introdotta in un tondo religioso della galleria degli Uffizi.

Pure uno solo é il quadro veramente e interamente pagano che questo pittore religioso ha dipinto, ed é quello del museo di Berlino, che rappresenta il Dio Pan: un capolavoro.

Il sole al tramonto avvolge tutta la scena e vi crea la bellezza delle forme con una musicalità di chiaroscuro che non si era ancora veduta nella pittura.

Il nudo femminile che é alla destra del Dio e l'altro nudo del giovinetto chiomato che suona alla sua destra, il Dio coronato dalla falce lunare, dalle gambe caprine, che siede nel centro, la donna immersa in un profondo sopore che si vede poco lungi, le altre figure ignude di uomini che appoggiati ad un bastone ascoltano, il cielo, gli alberi, le nubi, le rupi, le architetture del fondo, tutto respira in quella luce e in quella musica, tutto vive in quell'incanto. Come é nato un tal quadro nell'anima del pittore di tante Madonne e Santi, del credente nell'ira ventura? Credo che esso debba essere considerato come un semplice preludio musicale nel quale il soggetto é un pretesto, una apparizione della forma nella felicità dell'ora, un primo pensiero, una aspirazione, un sospiro verso una beatitudine piú perfetta. Qui l'arte é veramente un gradino per

ascendere, sul quale noi non possiamo non riposare, affascinati.

*

* *

Nella seconda metà del Quattrocento si compiono le due grandi opere pittoriche dell'Italia centrale: l'abside di San Francesco in Arezzo e la Cappella di San Brizio in Orvieto. Era già avvenuto il grande fatto nuovo; nel ritrovamento e nella riapparizione di frammenti antichi, i maggiori artisti dall'ora avevano sentito un ritmo che doveva rinnovare tutta l'arte. Dai marmi scoperti, e potremmo dire dissepoliti da Donatello a Brunelleschi, arriviamo al sarcofago di Cortona, che fu tra le prime forme che rapirono Luca. Dopo la familiarità con Luca Paciolo e Piero della Francesca, ecco il potente soffio rinnovatore che dai frammenti marmorei dell'antichità spira nel grande spirito del rinascimento, ecco il ritmo eroico ai nostri artisti permette di guardare la natura con occhi nuovi e con inattesa meraviglia.

In questa atmosfera nascono le figure che conosciamo e che sono sorelle di quelle di San Francesco d'Arezzo e della chiesa degli Eremitani di Padova; da questo ritmo, da questo respiro improvviso della nostra razza prorompono le creazioni del Camposanto di Pisa, di Palazzo Riccardi, del castello di Schifanoia, cioè tutto il grande rabesco che copre le pareti del nostro Quattrocento e riempie di stupore il mondo.

Ai tempi di Luca si doveva prestar fede assai più vivamente che non ora alla leggenda del romano Flaminio, sepolto nel bellissimo sarcofago di Cortona e della fedeltà mantenuta dai cortonesi ai romani, dando sepoltura al loro duce, morto romanamente colle armi in pugno contro i Cartaginesi. L'alto-rilievo è di certo quella mirabile scultura di cui parla il Vasari in una tra le pagine più suggestive con le quali egli sa rappresentare il fascino dell'antico.

Narra infatti lo scrittore aretino che Donatello ebbe dal Brunelleschi notizia di questa scultura, e che le parole colle quali a lui ne esaltava la bellezza furono tali da indurlo a partire subito da Firenze, senza neppure cambiare gli abiti che indossava nella bottega. Immaginate Donatello, con gli zoccoli del

suo mestiere, avviarsi a piedi, attraverso i monti, lungo i fiumi, per raggiungere Cortona, soltanto per ammirarvi l'opera di cui la vibrazione sembrava trasmessa nella parola dell'amico?

Come un pellegrino, giunto al termine del suo voto, egli si prostra dinanzi a questo combattimento tra le Ammazzone e i Lapiti, dinanzi a questa sinfonia della forma in morte d'un eroe. Si ferma e la disegna, cioè ne segna il ritmo.

Nulla sappiamo della precisa verità del racconto, ma la pagina rivela l'esistenza a Cortona d'una fonte di ispirazione per gli artisti, e la certezza che a quella fonte deve avere largamente attinto, dalla prima giovinezza, Luca Signorelli.

Non vide egli davanti al sarcofago cortonese svolgersi la magia della forma nell'azione d'un combattimento, di cui sembra continuare la violenza nelle sue visioni, per placarle poi, in una immobilità scultoria, sotto l'incanto della musica?

Non posso ne voglio entrare in particolari. Ma la scoperta della straordinaria Lampada dei Lucomoni avvenuta nel 1840, mi sembra fornire un simbolo eloquente della luce che dalla città etrusca e romana s'irradia in tutto il Rinascimento. In Luca Signorelli l'antico è assorbito e trasformato come ogni fiamma assorbe e trasforma il suo alimento, ed è poi irradiato con la grande lampada che egli trasmette alle nuove generazioni. A Cortona apparvero a Luca le prime Vittorie. E, come la musica d'un tramonto fra gli alberi e le rupi nel quadro di Berlino sembra, nell'opera sua, preannunziare la sinfonia più vasta del suo Paradiso d'Orvieto, queste Vittorie, entrate nella sfera della sua visione cristiana, volano più tardi con l'antico ritmo nel cielo della beatitudine.

*

* *

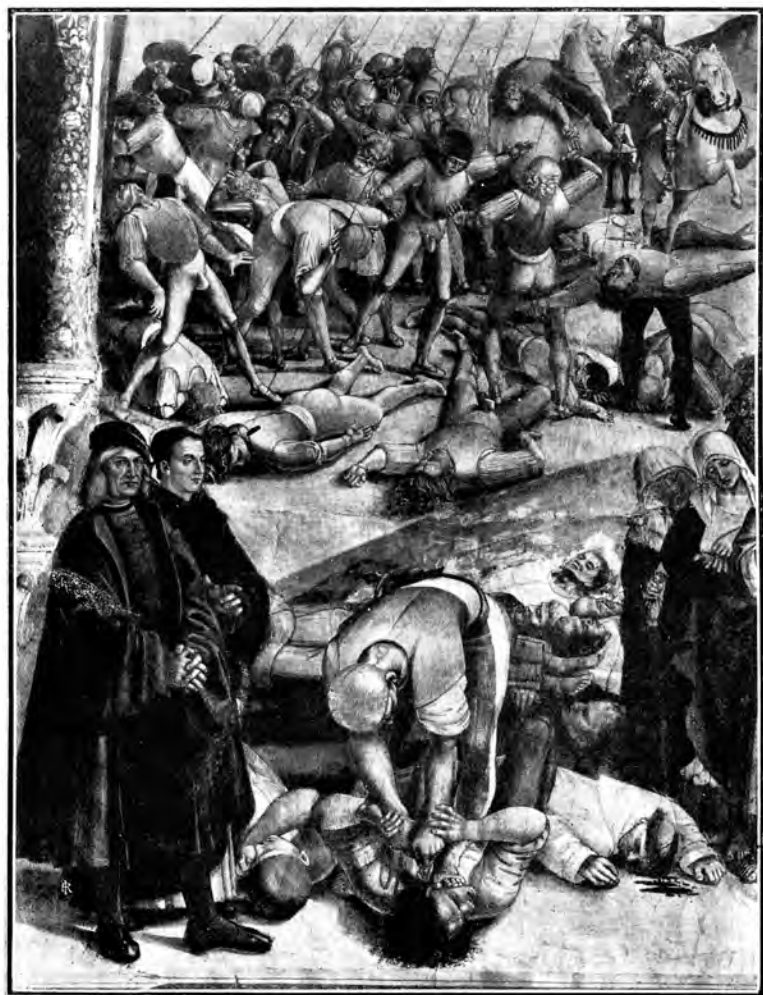
Le pitture della Cappella di San Brizio nel Duomo di Orvieto, eseguite dal 1499 al 1552, rappresentano ed esprimono nel più alto grado la qualità dell'arte del Signorelli. Nella volta il Beato Angelico aveva ideato i cori dei Santi intorno a Cristo giudice e da questa concezione Luca trasse la stupenda visione del dramma della Resurrezione e dell'Oltre tomba, che con furia dantesca si scatena lungo le quattro pareti.

La meravigliosa rappresentazione comincia con la predicazione dell'Anticristo, che, eretto sopra un cippo di marmo e avvinghiato dal demonio, parla a una folla che ascolta avida, penosa, iraconda; un trofeo di arredi sacri si ammuccia presso il cippo. E' il primo tempo della sinfonia, in cui la potenza rappresentativa dell'arte signorelliana si esprime nella varietà infinita delle emozioni che agitano la folla, nella rapida figurazione dei mali seminati nel mondo dalla sete dell'oro: le guerre, le invasioni, i delitti. Ma la punizione non tarda a manifestarsi. Mentre dietro il nucleo centrale un gruppo di personaggi si raccoglie intorno a un frate che sfoglia sacri testi e cerca di arginare la perversa propaganda del falso Dio, l'ira divina prorompe dal fondo con l'angelo che incalza a volo nell'aria il malvagio Profeta scagliando nel vuoto la bronzea figura, irradiando dalla spada raggi di fuoco che colpiscono i seguaci del reprobato, rovesciano dai cavalli impennati i cavalieri, fulminano i rinnegatori del vero Dio.

E' un crescendo superbo, il quale trova la sua nota più alta nella scena violenta del manigoldo che strozza la sua vittima. Immediatamente vicino a questo terribile episodio vediamo apparire il volto del pittore, che si volle ritrarre accanto all'Angelico.

Nello spazio tra l'arco della Cappella e l'arco della porta si svolge l'epilogo della predicazione dell'Anticristo, cioè la *Profezia della fine* e *Il Finimondo*, separati, nella chiave dell'arco da angioletti che sorreggono il monogramma di Cristo. Il sole è oscurato e grandi gocce di fuoco cadono le stelle, i palazzi rovinano, la strage insanguina la terra. Uomini e donne guardano atterriti, fra Sibille e Profeti, le rovine, il tumulto della terra e del cielo. Raccolta l'ampia veste orientale, sbarrati gli occhi, un profeta grida alla folla che gli si aduna intorno "Ecco il tempo vaticinato". Dall'altra parte irrompono dalle nubi, soffiati dai demoni, fasci di sangue e di fuoco, la terra sconvolta da turbini, avvampa e vacilla, il terrore e la disperazione incalzano l'umanità fuggente, i corpi martoriati si addensano, si accatastano, precipitano nell'ombra sinistra con una tale violenza che in taluno lo spavento è soffocata dalla vertigine.

Mai fino a quel momento la disperazione era stata espressa



L. Signorelli — Orvieto — Hechos del Anticristo. En primer término, retratos de Beato Angélico y Signorelli.

dall'arte con impeto piú selvaggio. Pure, esaminate queste pitture da vicino, nessuna traccia di lotta, non un segno di stanchezza, non un pentimento. In ogni parte l'opera appare di getto, rapida, fulminea; in ogni frammento appare visibile l'impeto della creazione. Questo impeto, questo furore, questi segni della forza che ignora se stessa, sono la inattesa meraviglia che segna l'apparizione del genio.

Come tregua e come riposo si svolge l'andante della sinfonia, l'inno alla bellezza del corpo umano ignudo, rappresentato dall'affresco della *Resurrezione della carne*. Poche note di colore interrompono l'uniformità livida del piano e il mare glauco delle nubi, su cui due grandi angeli con immense ali violacee e verdi, tese sul fondo costellato d'oro, suonano ai morti la voce del risveglio.

Pur tuttavia con quel solo tono grigiastro sembra che la natura abbia fatto infinitamente piú di ciò che ella compie col movimento e col mutamento dei suoi fenomeni quotidiani. E poco a poco le figure eroiche cominciano a vivere della loro piena vita in quella atmosfera musicale. Quasi nel centro ecco tre giovani il cui aggruppamento fa pensare a una scultura classica; il genio antico e il genio moderno vi si incontrano e si fondono prodigiosamente per esprimere la perfezione della bellezza e della forza. Intorno a loro dall'arido cimitero sorgono le figure dei redivivi; gli occhi ancor vaghi interrogano nell'affannoso dormiveglia, demoniaci sorrisi balenano dai buchi dei teschi, le membra atletiche ancora prigioniere della terra si stirano nel sopore che tutt'ora le avvince, i corpi stupendi si levano faticosamente nella stanchezza del loro sonno millenario. Passa dinanzi ai nostri occhi la primavera della vita che si ride, la visione dell'ansia e dello stupore, l'apparizione della forza non ancora esercitata. E ogni colpo del pennello, ogni segno sembrano rivelare un segreto della potenza umana e una legge della vita.

Queste medesime cose, ma sotto diverso aspetto, si vedono nella rappresentazione del Giudizio Universale, che Luca Signorelli ha scomposta in due scene distinte.

Da una parte gli eletti, i quali si preparano ad ascendere volando, attratti dall'alta luce e dalla musica degli angeli. Due di

questi nel centro sembrano grandi Vittorie antiche che rechino la corona ai vincitori.

Ricordate la colonna Traiana veduta dalla Chiesa della Madonna di Loreto? In mezzo alla moltitudine di guerrieri, di carri e di cavalli, che si snoda dalla base all'alto del monumento, a metà della spirale, é la figura della Vittoria, che scrive sullo scudo il nome del vincitore. E' chiusa nelle pieghe d'un abito che la modella con romana maestá, ed é grande circa il doppio delle altre figure. Cosí sono gli angeli con i quali Luca, in questo affresco, non piú sparge il terrore, ma dona e diffonde la beatitudine.

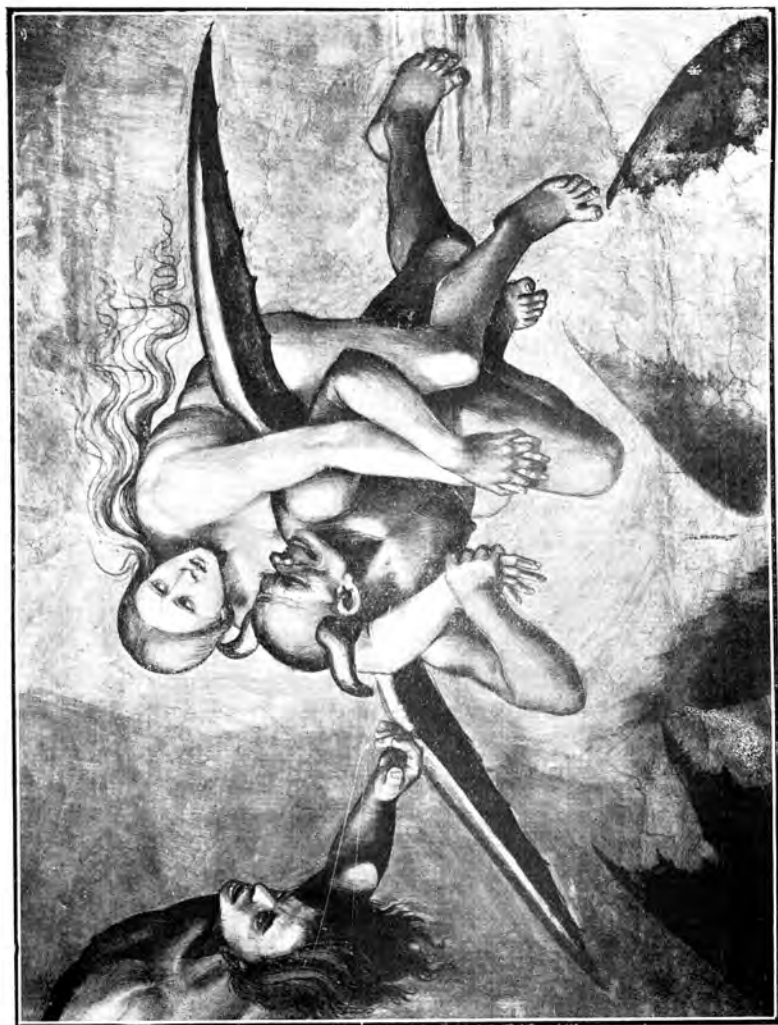
Per bene comprendere, é necessario volgere le spalle alla miseria dei caduti e allo sbigottimento di coloro che risorgono. Bisogna guardare e ascoltare.

Quella che vibra intorno a noi é la musica delle sfere. Ha dunque un significato in questa cappella il clipeo fra le grottesche dello zoccolo, entro il quale é l'immagine di Pitagora. Il filosofo, veduto alle spalle, appoggiato sui gomiti e col capo in dietro per guardare lo spazio, é rappresentato nell'atto di contemplare la divina armonia. Le stelle sono i punti d'oro innumerevoli di cui il pittore ha seminato il suo paradiso, e l'armonia é questa musica degli angeli, data in un premio agli eletti. Seduti nella mezza sfera che segue il giro dell'arco, i grandi alati compongono un vero concerto di musica strumentale, che piove insieme con la luce sui corpi e sulle anime dei beati.

La felicità di questo novissimo paradiso é rappresentata dalla pura e nobile bellezza che nell'affresco assumono i nudi, un vero fiorire della perfezione corporea nella musica, come nella allegoria di Pan a Berlino.

*
* *

Fra le pitture cicliche che adornano i palazzi e le chiese d'Italia quella del Duomo d'Orvieto é tra le piú impetuose, é forse il luogo dove l'Umanità rinovellata respira e agisce con la maggiore potenza. Suprema manifestazione é ivi la rappre-



L. Signorelli — Orvieto — Detalle: Condenados en el infierno.

sentazione dei dannati, l'affresco dell'Inferno, che é veramente infernale nel senso piú umano.

E' una Repubblica nella quale il delitto, in tutte le forme, si compie nella maggiore libert . Gli stessi arcangeli, immobili e piantati nelle loro armature come guerrieri antichi, sembrano abbandonare dall'alto la moltitudine sciagurata al suo destino. E' una Repubblica satanica, nella quale ogni diavolo esercita il suo mestiere, senza essere disturbato: uno scuovia, un altro sventra, un altro morde, un altro percuote. E c'  l'episodio dell'amore diabolico, nel centro dell'affresco, che ha fatto pensare a Michelangelo, il quale in questo come in ogni altro della composizione signorelliana,   molto lontano,   all'antipodo.

In questo episodio, un diavolo, rapita a volo una donna nuda, la porta in groppa fra le ali di pipistrello, e nel precipitare si volge a contemplarla con un sorriso, mentre le sue dita si intrecciano con quelle delle mani femminili. La far  sua, perch  l'uno e l'altra hanno un corpo, mentre qua e l  nel groviglio dei corpi trascinati e capovolti, altri diavoli mordono alla nuca altre donne, con manifesta lussuria. E' l'inferno del Rinascimento: un riflesso delle guerre e delle invasioni, quando i soldati penetravano nelle case, uccidevano, rapivano le donne, commettevano ogni violenza,   la vita terribile degli anni calamitosi, quando alle guerre seguivano le pestilenze. E di ci  anche vediamo un'immagine in quella pittura: riprendendo una consuetudine dell'arte etrusca, i diavoli hanno il colore verde dei cadaveri degli appestati, e i dannati, confusi con i loro tormentatori, divengono per met  verdi. Si comprende che, quando la fusione sar  completa, avranno tutti il medesimo colore, saranno cio  completamente indemoniati.

Questa diversit  nell'esercizio dei tormenti, questa personalit  diabolica e l'apparizione dell'amore, danno all'Inferno di Luca un carattere quattrocentesco, che colpisce anche pi , veduto proprio sotto la vela nella quale l'Angelico ha dipinto l'estasi dei profeti.

Michelangelo invece concepisce l'inferno come un abisso, e i diavoli come forze che servono a far precipitare i dannati. Il ricordo dantesco del nocchiero infernale, non   se non l'apparizione d'uno che percuote col remo, non altro che un'altra forza che spinge i primi arrivati verso l'orrore nel quale tutti

scompariranno. E poi qui, come nella volta della Sistina, le figure non sono se non sculture, un disperato rimpianto del monumento non potuto compiere, e la minaccia d'una ira e d'una vendetta infinita. Usciamo dal Rinascimento e ci troviamo nell'eternità dei secoli, dinanzi alla grandiosità del dolore umano, in un mondo dominato dalla potenza che fa scomparire le nazioni e fa perdere anche il ricordo dei popoli. Luca è invece il pittore episodico dell'epoca anticristiana; ed è per questo che noi potremmo dire che il suo inferno comincia dalla predicazione dell'Anticristo, cioè dall'affresco che più fedelmente rispecchia la corruzione del secolo. Il diavolo fa proprio qui la sua prima apparizione, nell'atto di suggerire al falso profeta le parole più adatte alla debolezza delle moltitudini. E' quale impressione sinistra in quel vasto spazio vuoto alle spalle dell'oratore, in quella piazza percorsa da uomini smarriti e fuggenti, mentre a sinistra alcuni altri, raggiunti da soldati sono uccisi ferocemente! E' lo spettacolo del mondo d'allora, d'ora e di sempre, nel quale l'inferno è nelle case, nelle piazze e nelle anime, e l'uomo ascolta soltanto chi nega la divina legge della bontà e della giustizia.

Ma qual traccia meravigliosa hanno lasciata nella storia degli uomini malvagi! Mai s'era veduto, dopo la Grecia e dopo le nostre Repubbliche, un così armonioso sviluppo della forza e del coraggio, una così completa affermazione della volontà di dominio, un trionfo così pieno della volontà individuale, un tal bisogno di vincere, di comandare, di creare ciascuno un piccolo mondo da segnare col proprio suggello, da adornare col proprio stemma, chiamando gli artisti affinché durasse in eterno. L'immagine di questi uomini è viva un pó dappertutto sulle pareti delle città italiane; ma d'una vita quasi sempre decorativa, che si svolge come un corteo, come una giostra e una cavalcata. In Luca una tal vita

ARDUINO COLASANTI.

LO PICARESCO DE LA PICARESCA *

Hay varias maneras de leer un libro: primera, por recreo del momento. A este placer de orden estético, las obras de siglos pasados añaden el de ver cómo una Humanidad ida se hace presente, una Edad muerta y ya disgregada en el innumerable polvillo de los Archivos, se congrega, se articula, se organiza y se levanta ante nosotros con todas las prerrogativas de la vida. Y todo sucedido a la orden taumatúrgica del Arte, a la voz no de un reconstructivo *Levántate y anda* de quien podía resucitar a los muertos, sino de un *Nunca morirás* pronunciado por uno de esos pocos divinos humanos que llamamos poetas. Pero hay una tercera manera de leer, que nos dará en contemplación maravillada horizontes mucho más amplios: Leer para asomarnos por las ventanas abiertas de los libros, al alma misma de una nación.

¿Y en qué puede consistir el alma de una nación? ¿En la suma de las almas individuales, de todas las que en este momento existen y de todas las que han existido siglos arriba? ¿En un término medio, como esas medidas aritméticas que emplea tan útilmente la Estadística?

En algo más, sin duda, y en algo distinto también. El alma de un pueblo no es meramente la suma de las almas individuales, sino el sistema de atracciones y repulsiones que las

* Ruego al lector quiera perdonar alguna hinchazón oratoria que pueda encontrar en este trabajo: se trata de la copia taquigráfica de una conferencia, retocada por mí, más tarde, sólo en los detalles.

mantiene en coherencia, como una constelación no es tanto la suma de los astros que la integran cuanto el sistema de fuerzas que los sostiene armonizados y en equilibrio: la existencia de ese múltiple y mutuo centro de gravedad que cada estrella es para sus hermanas y cada constelación para las otras constelaciones.

Así el alma de un pueblo la debemos buscar en sus sistemas de relaciones — atracciones, repulsiones — de los individuos entre sí y de los individuos con las cosas.

Yo solicito ahora vuestra benévola atención para que juntos nos asomemos con esta intención escrutadora a un género literario de fisonomía tan típicamente española: a la novela picaresca.

En realidad ya se nos ha dicho — y se nos repite con cualquier ocasión — que la picaresca representa el acorde culminante de una cualidad inherente a la literatura española, y por tanto el espíritu español: el realismo. Un realismo que queda desnudamente acusado como típico de España si comparamos las prolongaciones respectivas que la literatura épica tuvo en España y en Francia. Clarívidentemente ha sido observado que al pasar a los relatos en prosa los temas familiares de los poemas épicos, han integrado en España las *historias* y las *crónicas*, en Francia los libros de caballerías. La veta realista de la literatura española se nos muestra recia y rica. Nada más convincente. En cuanto a las novelas de caballerías en España, constituyen como un enorme galicismo: los temas y muchos procedimientos se nos metieron por el camino abierto en los Pirineos para los peregrinos de Santiago.

Pero otros han querido ver en ese realismo como la última razón de toda nuestra actividad literaria, sin caer en que tener una veta realista, recia y mera, no es ser fundamentalmente realista. Así es como se nos ha explicado el género picaresco como una protesta de lo español — esto es, del realismo del alma española — contra la moda de aquellos libros de caballerías que un gusto afrancesado había introducido en España. Como si el instinto realista español no pudiera soportar aquella literatura llena de héroes maravillosos, de encantamientos, de prodigios, de suspiros y de amores imposibles. Y como si, en reacción violenta y satírica, del fondo del alma española —

que una moda extranjeriza había querido convertir en jardín de invierno en donde se cultivaron flores raras y exquisitas — brotara con áspera pujanza un cardo reseco y pinchado: la literatura picaesca.

Pero tres siglos de éxito seguidos, que tuvieron en España los libros de caballerías, son algo más que una moda pasajera. En tiempos de Cervantes, todavía, sabemos por el inmortal hidalgo que había españoles tan embebidos en las lecturas caballerescas, que se les venían a secar los sesos. ¿Y vamos a aceptar para la novela picaesca la explicación de quienes nos dicen que se trata de una réplica chusca a las superfinas narraciones de caballerías, o de quienes todavía lo agravan interpretándola como una protesta de literatos, es decir, de gentes del oficio y por cosas del oficio?

Podríamos replicarles, con la frase sabida, que los árboles no les dejan ver el bosque, y que las casas les impiden ver la ciudad. Que es preciso remontarse con un ímpetu moderno de máquina voladora, para poder encajar con más acierto el bosque y el caserío, dentro de la topografía general del espíritu español y de aquella patética fase de la vida del pensamiento humano, que fué el Renacimiento.

Ahora precisamente que la brillante frivolidad de algún filólogo alemán ha tenido a bien negar a España participación en el Renacimiento europeo, me parece ser de extremado valor lo que pueda enseñarnos un género considerado como nacional para el conocimiento del espíritu español.

Es doblemente significativo que fuera un español, y desterrado, quien formulara primero aquel sentido bipartido de la percepción del mundo que es como el cuño renacentista, frente al sentido unificado que mantuvo la Edad Media. Para la cultura medieval la vida estaba constituida por un conjunto de valores rigurosamente jerarquizados, comprendidos unos en otros y subordinados, como lo están en las catedrales góticas los nervios ascendentes de las puertas, o los polígonos iluminados que los vidrieros inscribían en los floretones circulares, o como la geometría de los florones de piedra que — en las agujas ascensoras, a lo largo de las aristas —, destaca en diferentes planos y altitudes esa misma armoniosa subordinación que la geometría plana representaría — esquema de esquema — con

un número de circunferencias concéntricas. En el Renacimiento, por contra, madura una concepción del mundo cuyos primeros brotes habría que buscar en los postreros siglos medievales: su símbolo pudiera ser el balancín, el doble centro de gravedad, si nos fuera posible escamotear el apoyo central. León Hebreo — el español desterrado — habla con lenguaje exacto de las dos caras de nuestra alma, la una que mira al entendimiento, la otra que mira al cuerpo, de donde su perpetuo penduleo entre el amor espiritual y el amor sensual de las cosas.

Permitidme ahora que, por razones de retórica, sustituya la imagen de León Hebreo por esta otra: nuestra alma, según el concepto renacentista, es un asteroide equidistante de una ideal estrella celeste y mantenido en equilibrio por los hilos de una doble atracción. Pues bien: todas las obras capitales de nuestra gran literatura lo son porque reflejan ese maravilloso equilibrio elástico — *Celestina*, *Teatro*, *Don Quijote* — o porque, rompiendo el hilo que la sujeta a la tierra, el alma emprende en ellas una anhelante ascensión hacia su altísimo centro de gravedad — Fray Luis de León, los místicos, Góngora — o, finalmente, porque la tierra tira tanto de sí que rompe el otro hilo, y el asteroide de nuestra alma viene a dar consigo contra estímulos exclusivamente terrenos: así, la novela picaresca. Claro que las obras de síntesis, que son las de equilibrio logrado, siempre serán las menos. Son privilegiadas, almas como la de Cervantes que pueden ver el lado ideal y el lado material del mundo, no con la cara que mira al entendimiento y con la cara que mira al cuerpo, sino como con los dos ojos de una misma cara, cuyas dos visiones, contrastadas y fundidas en el interior, dan la verdadera perspectiva de la vida. Pero esto sólo lo consiguen las almas más excelsas, que dispongan en sí mismas como de un mirador privilegiado, como si se hallaran encaramadas en imposible equilibrio sobre el agudo vértice de una pirámide: las más se dejan deslizar, con velocidad creciente, por el plano que lleva a los jardines encantados del ideal, o por el que acaba en las realidades asequibles a nuestros sentidos.

Esta es la verdadera característica de nuestra gran literatura: el permanente problema de dualismo, que se resuelve siempre de una manera vertical: en el vértice realista, o en el idealista,

o en aquel otro alto donde los dos lados, realista e idealista, se funden. No es atinado definir como realista nuestro arte y nuestro espíritu, como no es aceptable definir un triángulo por uno sólo de sus ángulos, o un cuerpo por uno solo de sus planos. A esa caracterización podemos oponer que, de las tres posibles soluciones, nuestra literatura ha dado a la más genial dos obras excepcionales: la *Celestina* y el *Quijote*, y todo un ciclo: el teatro clásico; que antes del apicarado Arcipreste de Hita, hemos gustado el ingenuo idealismo de otro clérigo, Gonzalo de Berceo; que el *Lazarillo de Tormes* va precedido por el nombre de Garcilaso de la Vega y seguido por el de Fray Luis de León; que junto al realismo de Mateo Alemán tenemos en aquel siglo XVII el anhelo sediento de don Luis de Góngora por superar ideales; y que de la misma cantera salieron el bloque realista de la novela picaresca y ese otro bloque de ideal ultrarreno que representa la literatura mística. Y del mismo modo, en la pintura, el realismo sereno y seguro de Velázquez siguió a aquellas verticalidades retorcidas, como de llama, que son las pinturas del Greco, y precedió a la exaltación desrealizadora de Goya.

El realismo no es cualidad esencial de nuestro arte. Digamos con más justeza que el espíritu español tiene la condición del prisma, que separa por refracción los rayos realistas, de los rayos idealistas, que trae el haz luminoso de la verdad. Digamos que desde el vértice de la pirámide, el espíritu español busca el placer del vértigo al dejarse deslizar hasta el fin por los dos planos opuestos.



Y ahora estamos ya dispuestos a entrar con pie ligero por la maraña de la novela picaresca, una vez vuelta a sus justas proporciones la significación de algunos conceptos que han de ser nuestros constantes compañeros.

En efecto; aunque la novela picaresca ha sido una de las provincias de nuestra literatura que con más insistencia han atraído la atención de exploradores y estudiosos, fuera del ya

apuntado carácter realista, sólo suele ser definida por sus caracteres externos.

El Lazarillo de Tormes, el Guzmán de Alfarache, La Pícaro Justina, el Marcos Obregón, El Gran Tacaño, El Bachiller Trapaza, etc., todos presentan — se nos dice — ciertos rasgos fisonómicos permanentes: forma autobiográfica de la narración; sus personajes son siempre errabundos, enemigos del trabajo regular, se agarran a esos oficios de las gentes que no tienen oficio: acompañante de un ciego, mendigo, criado, recadista, número de escolta, tatur o protector de alguna paloma. No los clasificaremos como criminales, pero forman la flor más calificada del hampa: astutos, tramposos, hambrientos, agudos y malintencionados, prontos a la gentil y pomposa reverencia, al amplio saludo del chapeo y a llevarse de paso lo que el descuido ajeno les consienta.

Algo más — mucho más — es ya decir que el realismo es cualidad sustantiva de la novela picaresca.

¡Con qué implacable minuciosidad nos van exhibiendo estas novelas aquellos cuartuchos miserables, con sus tristes jergones de paja por el suelo; aquellos vestidos rotos, cosidos y recosidos, zurcidos y remendados, y cubiertos luego con amplia capa, como pecados bajo indulgencia plenaria! Las hambres y miserias de aquellas gentes que formaban el extrarradio de la sociedad, son descritas con gracia y complacencia. El mozallete Guzmán de Alfarache, recién desgajado de su casa, devora en una venta una tortilla sospechosa. Alguna dureza sí que notó al comerla; mas ¿quién se pone a hacer objeciones a una tortilla, cuando el estómago no ha recibido en todo el día ni una visita de cumplido? Pero más tarde, cuando su soez compañero de camino le revela que lo que había comido en la tortilla eran unos huevos empollados, su sensible corazón se enterneció de tal manera con la suerte de los inocentes polluelos, que nuestro héroe abrió la boca y los dejó en libertad. Todavía muchos años más tarde le parecía oírlos piar.

He aquí el realismo. Pero aprovechando lo representativo del ejemplo para ahondar un poco más. Y veremos que es un realismo deliberadamente limitado, porque sólo tiene en cuenta la realidad que nos hiere, y en especial aquella parte que puede tener una inmediata comprobación de los sentidos. Y aún en

este respecto, su predilección se manifiesta por el lado feo de la realidad, por esa realidad que nos tira de los pies cuando nuestro espíritu quiere levantar vuelo.

Si el realismo es cualidad infaltable en la novela picaresca, no por eso nos sirve para desentrañar la última esencia de este género literario. Realismo hay también en la reciente literatura naturalista, y, sin embargo, no hay equivalencia en los dos ciclos. Verdad que ambos realismos son diferentes. Prescindiendo ahora de otras diferenciaciones, yo veo en el realismo de la picaresca una constante intención satírica que falta en el naturalismo. Esa sátira ya esconde bajo sus burlas un ideal; o, por lo menos, forma como el hueco de un ideal ausente. Pero es verdad también que no escasean páginas modernas de realismo satírico imposibles de incluir en el concepto de lo picaresco. De donde se comprende que no son características suficientes de la novela picaresca ni las descripciones documentales de objetos y costumbres; ni la inestabilidad de la vida del pícaro, siempre rodando de amo en amo y de oficio en oficio; ni su divertido y maligno ingenio, acuciado por un hambre crónica; ni el hampa y los suburbios de la sociedad como medio natural de estas vidas que maromean al borde del código.

Todas estas características enumeradas se hallan reunidas en novelas como la cervantina *Rinconete y Cortadillo*, o en la moderna trilogía de Pío Baroja, *La lucha por la vida (La busca, Mala hierba, Aurora roja)*. Monipodio y su famoso patio, La Gananciosa y La Carharta, los bravos Chiquiznaque y Maniferro, la vieja piadosa y los viejos abispones, Rinconete y Cortadillo y toda aquella honrada cofradía de ladrones, cuchilleros y mozas de partido, nada tienen que envidiar en cuanto a ser flor de picardía a Guzmanillo, al Buscón Pablos, a Marcos de Obregón, a la pícara Justina o al Bachiller Trapaza.

Es más. Con frecuencia los manuales incluyen a *Rinconete y Cortadillo* entre las novelas picarescas. Y sin embargo, no lo es. Como no lo son tampoco las citadas novelas de Baroja, hormigueantes de vagabundos, mendigos, ladrones, hambrientos, tramposos, timadores y criminales, en un ambiente de miseria tan implacablemente descripto como en la novela de Mateo Alemán. Lo picaresco es algo distinto de todo eso, más hondo y más determinante en la estructura de la obra. Lo esencial-

mente picaresco de una novela, no depende de la condición truhanesca de sus personajes, sino de que la novela nos ofrezca una visión total de la vida propia de un pícaro (1).

En el Rinconete, nosotros asistimos al espectáculo del patio de Monipodio como desde el palco de la vida normal. El relato va desde los labios de una persona honrada a los oídos de personas honorables, valga por extrañas a la picardía.

Las palabras con que se nos cuenta alguna cosa, vienen lastradas con una inevitable carga de interpretación subjetiva, de valoración personal de lo descrito o contado. Pues bien: en el Rinconete, los hurtos de los dos astutos muchachos, la beatería de aquellas viejas ladronas y de aquellas mozas livianas, el garbo y gallardía de los bravos Chiquiznaque y Maniferro, todo está tasado dentro de un sistema valorativo completamente ajeno al espíritu de un pícaro. ¡Cómo no sería de absorbente el prestigio que Monipodio ejercía sobre toda el hampa sevillana, para que todos aquellos truhanes se sometieran tan incondicionalmente a su autoridad! Y sin embargo, la novela nos hace de él este sombrío retrato: "Parecía de edad de cuarenta y cinco a cuarenta y seis años, alto de cuerpo, moreno de rostro, cejijunto, barbinegro y muy espeso; los ojos, hundidos. Venía en camisa, y por la abertura de delante descubría un bosque: tanto era el vello que tenía en el pecho. Traía cubierta una capa de bayeta casi hasta los pies, en los cuales traía unos zapatos enchancletados; cubríanle las piernas unos zaragüelles de lienzo anchos y largos hasta los tobillos; el sombrero era de los de la hampa, campanudo de copa y tendido de falda; atravesábale un tahalí por espalda y pecho, a do colgaba una espada ancha y corta, a modo de las del perrillo; las manos eran cortas, pelosas, y los dedos gordos, y las uñas, hembras y remachadas; las piernas no se le parecían; pero los pies eran descomunales, de anchos y juanetudos".

Ninguna denuncia, filtrándose por los poros de las palabras, de ese prestigio con que lo veían los pícaros. Y aun termina así el retrato: "En efecto, él representaba el más rústico y disforme bárbaro del mundo".

¡ Es que el mundo picaresco, está visto desde otro planeta. Al-

(1) V. A. CASTRO, *El pensamiento de Cervantes*.

guien ha dicho que la citada trilogía de Baroja es una afortunada resurrección de la picaesca. Pero ¿qué hay de picaesco en esa urgencia dramática de sus problemas, en ese viento caliente de tragedia, que es como el aliento natural de las tres novelas? ¿Cómo se van a poder agrupar estas novelas, en donde late el despertar de la conciencia social, con aquellas picaescas en donde triunfa la más feroz falta de solidaridad humana?

Por el contrario, en el *Guzmán de Alfarache*, en el *Marcos de Obregón*, en la *Vida del Bascón*, en *La Pícaro Justina*, etc., se nos otorga el extraño privilegio de contemplar el mundo por los agujeritos de las pupilas de un pícaro. Y no es cosa dependiente de la forma autobiográfica. Otra obra moderna, que ni siquiera tiene forma novelada, es la más lograda realización actual del concepto picaesco: *Los intereses creados*, de J. Benavente. Sus comerciantes y sus capitanes, sus jueces y sus poetas, son enteramente los comerciantes, capitanes, jueces y poetas que ve Crispín. No por la aparición del pícaro Crispín tengo *Los intereses creados* por comedia picaesca, sino porque en ella vemos el mundo exclusivamente desde las pupilas de Crispín. Hasta el amor tiene en esa visión el valor de un nuevo instrumento de lucha por el triunfo de la Picardía:

¿Quién podrá vencernos, si es nuestro el Amor?

Esa será bien llamada novela o comedia picaesca: la que nos ofrezca la visión que de la vida tiene un pícaro.

¿Pero cuál es esa visión?

¿Qué es propiamente concepto picaesco de la vida?

¿Qué es lo que nosotros vemos, cuando miramos el mundo desde las pupilas de un pícaro?

Esos pícaros, desheredados de la Fortuna e inquietos en los márgenes de la vida normal, obtienen una visión de las cosas tan falseada como el que viera proyectar una película desde un lado de la pantalla. Lo picaesco es, esencialmente, una defectuosa visión de la vida, que resulta deformada por la forzada posición de los ojos del espectador.

¡Pero si se nos dice, precisamente, que la picaesca se ajusta estrictamente a la realidad!

Al pie mismo de esa pirámide, que ya nos ha servido simbólicamente otra vez, el pícaro curioseará en cada una de las piedras del lado que ven sus ojos, en cada una de sus junturas, hasta

en la aspereza de sus granulaciones y en la fauna parasitaria y espantadiza de lagartijas, insectos y viborillas que por allí pulula. Pero no sospecha la existencia de los otros dos lados de la pirámide. Sólo existe aquel que sus ojos y sus manos pueden certificarle inmediatamente.

Todavía más riguroso: lo picaresco no es tanto ese realismo que consiste en la información y utilización estética de lo que la vida tiene a ese lado de la pirámide, sino el sistemático desconocimiento de lo que en los otros lados hay, e incluso de que hay otros lados. Y el mejor ejemplo, el prototipo de este género es el pícaro *Guzmán de Alfarache*.

De entre todas las novelas que los tratados de literatura incluyen en la picaresca, la que con más constancia ha ganado la simpatía de los lectores, siglo tras siglo, ha sido la primera de todas, la *Vida del Lazarillo de Tormes*, escrita por autor desconocido hacia 1540. (Estamos en pleno Renacimiento y Humanismo: exaltación de todos los valores del hombre, amor por lo popular, una exultante alegría de vivir, columnas esbeltas que sostienen ágiles arcadas, curiosidad múltiple, racionalismo y criticismo).

La materia episódica del *Lazarillo* es bien sencilla, y todos la recordaréis por lejana que os sea su lectura. Todavía un niño, lo ponen al servicio de un ciego limosnero. No tiene lo que se llamará picardía; pero — pronto — la cruel aventura del toro de piedra despierta todos sus recelos. Y el hambre, todas sus astucias. Lázaro es ingeniosísimo para hurtar al ciego pan, vino, longaniza. Pero el ciego acaba por enterarse y por descalabrarlo. Tan cruel, tan sórdido, tan inhumano es aquel ciego pordiosero, que en la conciencia alboreante del muchacho se enciende un deseo de venganza.

Lázaro cambia de amo, pero no de fortuna. El clérigo de Maqueda, con tener menos motivos, no es menos tacaño ni menos cruel que el ciego limosnero. Y otra vez sin amo. Y andando, andando, llega nuestro muchacho a la imperial ciudad de Toledo. Ya tiene nuevo señor: un decoroso escudero. Por fin ha topado Lázaro con persona de distinta cuerda. ¡Y cómo

lleva su hidalguía el escudero! ¡Qué compostura en los modales! ¡Qué noble y moderada gallardía en el andar! ¡Qué cortesía y deferencia en la palabra!

Aquel primer día de su conocimiento, toda la tarde la pasó en casa, discurrendo con su criado sobre las cosas más discretas. Y la plática se continuó en los días sucesivos.

Él era hijodalgo. Él tenía, allá en su lejano pueblo de Castilla la Vieja, un solarejo con unas casas y un palomar, que, de no estar derrumbados, bien podían valerle las unas doscientos mil maravedíes, y darle el otro doscientos palominos al año. Él podía haber seguido muy holgadamente en su lejano pueblecito castellano. Pero no pudo sufrir el tener que quitarle el bonete, siempre el primero, a un vecino orgulloso y de no mejor sangre que él. Verdad que el convecino siempre correspondía al saludo; pero de tantas veces como nuestro escudero le quitaba el bonete, ¿no era justo que el convecino se hubiera adelantado siquiera una vez a saludar primero? Y antes que sufrirlo, nuestro escudero prefirió dejar el seguro bienestar del pueblo por lo incierto de la vida cortesana. De toda su hacienda, el escudero sólo conserva lo que un hidalgo nunca puede abandonar: su espada. "Vesla aquí — dice a Lázaro —; yo me atrevo con ella a cercenar un copo de lana". Todos los días esperaba el escudero que los tiempos le mejoraran. Pero sus tiempos no mejoraban. Y sin embargo, nuestro hidalgo jamás alteró el porte gallardo de su figura, ni desordenó el ritmo seguro de sus pasos, ni dejó salir de su boca palabra desentonada.

¡Figura conmovedora la de este hidalgo escudero! Todo su sistema de valorar la vida y el mundo descansa sobre motivos ideales. Tan delgado, tan comedido, tan consecuente, tan digno, se nos figura un trasunto del inmortal Hidalgo de la Mancha, perdidos el rocín y el galgo corredor, perdidas la adarga y la lanza, el ama y la sobrina.

Y Lázaro, desde su extrema colocación, oye y ve, y comprende, respeta y compadece.

Lázaro sale de casa, y pidiendo por el amor de Dios, vuelve a la noche con algo que comer: unos mendrugos de pan, un poco de uña de vaca y de tripas cocidas. Aunque viene tarde,

el amo no le riñe la tardanza. Trátale dulcemente, y aun añade con heroica mentira: "Yo ya comí".

"Sentéme al cabo del poyo y, porque no me tuviese por gloton, callé la merienda. Y comienço á cenar y morder en mis tripas y pan y dissimuladamente miraba al desventurado señor mio, que no partia sus ojos de mis faldas, que aquella sazón servian de plato. Tanta lástima aya Dios de mi, como yo avia dél, porque sentí lo que sentia y muchas vezes avia por ello passado y passava cada día. Pensava si sería bien comedirme á combidalle; mas, por me aver dicho que avia comido, temíame no aceptaría el combite. Finalmente, yo desseava aquel peccador ayudasse á su trabajo del mio y se desayunasse como el día antes hizo, pues avia mejor aparejo, por ser mejor la vianda y menos mi hambre. Quiso Dios cumplir mi desseo y aun pienso que el suyo. Porque, como comencé á comer y él se andava passeando, llegose á mi y dixome:

—"Dígame, Lázaro, que tienes en comer la mejor gracia que en mi vida vi á hombre, y que nadie te lo verá hazer, que no le pongas en gana, aunque no la tenga".

—"La muy buena que tu tienes, dixeme yo entre mi, te haze parescer la mia hermosa".

Con todo, paresciome ayudarle, pues se ayudava y me avria camino para ello, y dixele:

—"Señor, el buen aparejo haze buen artifice. Este pan está sabrosissimo y esta uña de vaca tan bien cozida y sazónada, que no avrá á quien no combide con su sabor".

—"¿Uña de vaca es?"

—"Si, señor".

—"Dígame que es el mejor bocado del mundo y que no ay faisán que así me sepa".

—"Pues pruebe, señor, y verá qué tal está".

Póngole en las uñas la otra y tres o quatro raciones de pan, de lo más blanco. Y assentoseme al lado y comiença á comer, como aquel que lo avia gana, royendo cada huessezillo de aquellos mejor que un galgo suyo lo hiziera".

Lázaro vuelve los ojos a sí mismo y contempla su desastrosa

suerte: huyendo de amos que lo mataban de hambre, da con uno que no sólo no lo mantiene, sino que es mantenido por él.

En este capítulo maravilloso, las almas del hidalgo y del Lazarillo, la que se dejó ir por la pendiente del ideal y la que se mantenía en el lado opuesto de la pirámide, atraídas por la simpatía que da la comprensión, van ascendiendo por sus planos respectivos, hasta darse por un momento la mano, en aquel vértice sintetizador que es privilegio del genio.

Exactamente lo contrario de los que hemos señalado como substancialmente picaresco: el sistemático desconocimiento, o si se quiere, la sistemática no valoración de los otros lados de la vida. Y es que si el lazarrillo ha conquistado más que ninguna otra novela en su género el gusto del lector, generación tras generación, en gran parte se debe a que es la novela picaresca en donde lo picaresco se da en menor escala. Lo picaresco está sin duda en algunos rasgos rencorosos de Lázaro para con el ciego — aventura del poste — y sobre todo en aquel desvergonzado desenlace que nos presenta a Lázaro en el colmo de la prosperidad, casado con la barragana de un arcipreste. Pero estos mismos rasgos picarescos lo son en grado benigno, si los comparamos con el resto de la literatura picaresca.

El Lazarillo de Tormes es, efectivamente, el punto de arranque de este género literario; pero consideremos que sólo unos sesenta años más tarde — 1599 — apareció la segunda novela, la *Vida de Guzmán de Alfarache*, de Mateo Alemán, y que en esos sesenta años el pensamiento español había dado un brusco viraje.

Hay un acontecimiento en ese interregno de la picaresca, que parte en dos la fluencia del pensamiento de nuestro gran siglo: el Concilio de Trento, 1545-1563. Del lado allá de esas fechas, confianza en lo humano, alegría de vivir, optimismo renacentista, ensalzamiento de la razón humana. Nuestro Vives puede decir: *Nobis examinare saltem ac censere nefas erit?* (2). En el arte, la agilidad de las formas, la busca de lo esencial, el afán de ennoblecer las cosas más cotidianas; en arquitectura, lo pla-

(2) ¿No se nos va a permitir por lo menos que examinemos y opinemos?

teresco, ese acatamiento a los rítmicos mandatos de la proporción, ese gusto por repujar las piedras como si fueran bandejas de plata; y luego los bordados con hebras de oro, plata y seda, los azulejos esmaltados, los arcones, las mesas y los escritorios amorosamente tallados; y el arte del hierro, del acero y del bronce, con sus verjas catedralicias, con sus espadas toledanas, con aquellos floreados herrajes de las puertas que todavía adornan los palacios literarios del Marqués de Brandomin, con aquellos faroles y hasta con aquellos trébedes, morillos y tenazas de las cocinas, todo respondiendo al mismo pensamiento idealizador que por entonces expresó Santa Teresa, de que *por entre los pucheros anda Dios...* En literatura, complacencia en estímulos puramente humanos y terrenos, de mero disfrute estético. Cierta asomo de repaganización, cierta tendencia al panteísmo que apuntaba en la universal exaltación de la Naturaleza; y el establecimiento de la razón como apelación suprema en los pleitos del conocer. Y la Religión, tema efectivamente vital para aquellas sociedades, se vió necesariamente empapada, saturada, por aquellos envolventes vapores de humanismo y de criticismo. La Religión hizo crisis, y en los pueblos de habla sajona se produjo la Reforma luterana.

1545 - 1563. Del lado de acá de esas fechas, el triunfo del Concilio de Trento, en donde los teólogos españoles tan destacado papel tuvieron. Los pueblos latinos oponen su Contrarreforma a la Reforma sajona, con una intensidad respectiva que está en razón directa de la potencialidad momentánea de cada pueblo. Se ha organizado poderosamente la reacción contra aquella repaganización panteísta y contra aquella Reforma racionalista, imponiéndose la Iglesia a sí misma ahora un rigor en las doctrinas, y una depuración de costumbres que hasta entonces no habían existido, e imponiendo al individuo, allí donde alcanzaba su poder, una constricción material y social, que hubiera podido hacer a Vives modificar su desafiante interrogación en un desesperanzado lamento: *Nobis examinare acensere nefas est!*

1545 - 1563. Del lado de allá, el *Lazarillo de Tormes*; del lado de acá, el *Guzmán de Alfarache*. Si comparamos ambas

obras y prescindimos de las hambres, de los cambios de dueño, de las descripciones realistas y demás características externas, para asomarnos un poco más a lo hondo, notaremos su profunda divergencia. Las censuras a los clérigos, abundantes en el *Lazarillo*, faltan absolutamente en el *Guzmán*. (Y aunque quisiéramos ver en esto un mero accidente explicable por coacción inquisitorial, tendríamos que darle una significación honda y trascendente, puesto que Inquisición había en 1540, lo que no impidió al autor del *Lazarillo* ensañarse con los clérigos. Es que la Inquisición y la Iglesia habían cambiado con la vida toda. Si Erasmo era protegido en España antes de 1545 por arzobispos y por el mismo Emperador, eran perseguidos y torturados los erasmistas después de 1563). El optimismo renacentista es evidente en el *Lazarillo*. Basta recordar la graciosa manera con que el ciego cuenta las travesuras de Lázaro, que hacía detenerse a toda la gente "para ver la fiesta", y que al mismo Lázaro obligaba a reír a pesar de su descalabradura. Y aun en lo más picaresco, en el desvergonzado desenlace, el optimismo de Lázaro le hace decir que ha llegado al colmo de la prosperidad. Sus mismas picardías son más bien travesuras, una sola vez para vengarse, las demás para defenderse.

Frente a estas características adolescentes del *Lazarillo* — optimismo, ligereza, alegría, criticismo juvenil —, encontramos en el *Guzmán de Alfarache* escepticismo desabrido y tristeza resignada. Si Lázaro acaba en el colmo de la prosperidad, *Guzmán* termina en galeras. Aquella intención estética del *Lazarillo*, aquel desplegarse y como estirar sus miembros y moverse por el mero placer — tan juvenil — del movimiento, se han convertido en el *Guzmán* en intención moral, en designio disciplinador de conductas y modelador de voluntades: en el *Lazarillo*, contemplación; en el *Guzmán*, esfuerzo. La posición de *Guzmán* intransigente, radical frente a otros modos de comprender la vida, contrasta con aquella tolerancia renacentista que vimos en el capítulo glosado del hidalgo escudero. Y, para cerrar el cuadro de oposiciones, las travesuras defensivas de Lázaro se han convertido en las picardías agresivas de *Guzmán*: "... todos vivimos en asechanza, los unos de los otros, como el gato para el ratón, o la araña para la culebra; que hallándola descuidada, se deja colgar de un hilo, y asiéndola de la cerviz,

la aprieta fuertemente, no apartándose della hasta que con su ponzoña la mata" (3).

Actitud agresiva, escepticismo, incomprensión y descartamiento de otro modo cualquiera de ver la vida. Incomprensión de la novela, no del autor, el cual, para defensa propia y descanso del lector, incrusta en ella otras novelitas menores, como ese delicioso cuento de aventuras moriscas, *Historia de Ozmín y Daraja*.

Mateo Alemán, que trae estas fundamentales novedades, no crea por cierto la novela picaresca, que arranca del *Lazarillo de Tormes*; pero infunde en ella algo substancial y que será ya perdurable hasta el fallecimiento del género: infunde en la picaresca, lo picaresco. Él mismo es el primero que usa la palabra *pícaro* en la literatura. Desde ese momento, la novela picaresca adquiere su substancia definitiva, y todas las obras posteriores del género serán fieles a estas mismas líneas directrices. Les será fiel el *Marcos de Obregón*, de V. Espinel, aunque con el aumento de la intención docente y con la disminución de lo picaresco, con su prudencia y su afán siempre fracasado de acomodarse al medio, nos resulte un Guzmán avejentado, y su autor un Mateo Alemán con sordina. Les será fiel la *Vida del Buscón*, llamado don Pablos, también conocido por El Gran Tacaño, entre el retorcimiento conceptual de las frases, entre los sarcasmos y los chistes, entre los abombados rasgos caricaturescos de los caracteres, y a pesar de esa nueva cualidad de perfecto desvergonzado que Pablos exhibe. Quevedo, con su *Buscón*, parece haber agotado las posibilidades creadoras del género. Por lo menos, todas las obras posteriores no añaden nada. La mejor de ellas, el famoso *Gil Blas de Santillana*, del francés *Le Sage*, nos produce una admiración semejante a la que concedemos a un extranjero que ha aprendido a la perfección todos los modismos de nuestra lengua.

(3) Parte I, lib. II, cap. 4. En la Parte II, lib. I, cap. 8, dice: "Todos y cada uno por sus fines quieren usar del engaño contra el seguro del, como lo declara una empresa significada por una culebra dormida y una araña que baja secretamente para moderla en la cerviz y matarla, cuya letra dice: no hay prudencia que resista al engaño". Luego Alemán hizo dibujar esta empresa en sus libros.

El *Lazarillo*, el *Guzmán* y el *Buscón*, son como los tres puntos que determinan el plano geométrico de la literatura picaresca. Con sus diferentes fechas — ¿1540?, 1599, 1626 —, representan tres momentos bien perfilados de nuestro siglo, tres momentos culminantes de la vida española. Período corto, a primera vista, en las cuentas de la Historia, pero de vivir tan intenso que en él podemos sorprender la curva carrera de una vida completa. Y no es el azar de tres temperamentos personales — los de los tres autores — lo que nos ha permitido fingir esta trayectoria solar de un secular día de nuestra Historia, es el reconocer la existencia simultánea del mismo sello respectivo en cada uno de los tres momentos de la vida española. Para no salirnos de las artes, podemos buscar en la arquitectura confirmación a ello.

1. (Proyección: Patio de doble arcada en el palacio arzobispal del Cardenal Espinosa, Segovia.) He aquí una edificación contemporánea del *Lazarillo*. Columnas delgadas y esbeltas, ágiles arcos. Ya no son cosas distintas las columnas y los arcos. Son como esquemas de jóvenes gimnastas que enguirnaldan el recinto con sus brazos abiertos. Los de arriba acaban de saltar sobre los hombros de sus compañeros. Alegría. Sobra de vida en el crecimiento. Sonrisa. Instinto de lo esencial. Dinamismo. Adolescencia.
2. (Proyección de varias vistas de El Escorial). Es la época en que Mateo Alemán escribe su *Guzmán de Alfarache*. Formas macizas y sólidas. Madurez de los 40 años. Grandezā de proporciones. El monasterio, visto desde su pie, parece levantarse como un monumento de voluntad. Visto desde la Sierra, parece un poderoso ser cúbico que ha hincado su tercio inferior en la tierra para asegurar el éxito de su esfuerzo. Desde cualquier posición, es la solidificación del esfuerzo, una formidable afirmación de voluntad y, con ello, un ejemplo. Su valor es principalmente ético.
3. (Proyección de un retablo barroco). Quevedo y el barroco. Tema, sin duda, todavía más intuitivo que conceptual. He ahí esas retorcidas columnas salomónicas, esos quiebros imprevistos de las líneas, ese abultamiento de

los perfiles, esa exuberancia de ornamentación, ese retorcimiento de las santas figuras. . .

Recordamos ahora a Quevedo y comprendemos mejor su tortuosidad, su poder caricaturesco, sus quiebras idiomáticos, su hermetismo. Y si tornamos nuestra atención de Quevedo al retable, estamos tentados de ver cazarería en las laberínticas líneas de esa ornamentación, como en las innumerables arrugas de una vieja recovequera.

Señoras y señores: Hemos procurado deshacer el error generalizado, de que el realismo es el eje de la literatura — y del alma — española, situándolo más ajustadamente como uno de sus tres puntos angulares. Y al estudiar el capítulo más realista de toda nuestra literatura, nos hemos esforzado por penetrar hasta la esencia de la picaresca a través de sus características externas. Elegidas tres novelas distanciadas a lo largo de casi un siglo — Lazarillo, Guzmán, Buscón — como armonizaciones diferentes de un mismo tema picaresco, nos han llevado a evocar someramente tres momentos de nuestro gran siglo, con sus tres diferentes fisonomías. Tres nombres reales pueden ahora servirnos para comprobar y resumir esa concorde evolución del espíritu español: Carlos V, Felipe II, Felipe IV.

AMADO ALONSO.

COMO INTERPRETAMOS UNA INSCRIPCION

La epigrafía es una de las columnas principales de la historiografía moderna. Es, con la numismática y la papirología, la base del concepto histórico objetivado por el método científico. Por la epigrafía y la numismática empezó la historia a abstraerse, en el siglo pasado, a literatos y filósofos; hoy, por la epigrafía y la papirología combinadas, da los toques de la perfección a su individualidad de disciplina especializada. Hay más: por la epigrafía inició la historia el movimiento evolutivo que la sacó de los moldes rígidos en que la habían encerrado los literatos, transformándose de saber estático y convencional, cuyas variaciones no iban nunca más allá de los medios estilísticos de transmisión, en una ciencia dinámica en continua y vertiginosa renovación mediante la constante asimilación de nuevos datos y elementos críticos aportados por el descubrimiento diario de documentos que nada habrían dicho al historiador de antaño, y que el método actual sabe transformar en material histórico nuevo e inesperado.

Unas nociones de epigrafía son, por lo tanto, indispensables para la realización de estudios superiores de historia. Las fuentes *literarias* señaladas en los programas deben ser complementadas por las fuentes *no literarias*; y en éstas prima la inscripción.

El escaso tiempo de que se dispone para el desarrollo de un curso impide practicar con la amplitud requerida la experimentación y aprovechamiento de las fuentes *no literarias*. Las fuentes *literarias* absorben, por motivos obvios, la atención del estudiante y monopolizan las contadas horas dedicadas a la

investigación. Nadie duda de que si la inscripción, el numisma y el papiro fuesen estudiados con la dedicación requerida para una interpretación realmente acabada, no quedaría tiempo para la preparación de los materiales indispensables para el examen, dada la forma medieval que aún tienen los exámenes. De ahí la necesidad de practicar un sistema rápido y sintético de interpretación del material epigráfico que permita resolver, dentro de la más estricta exactitud pero en breve tiempo, los variados problemas suscitados por una inscripción.

En primer lugar, compenétrese bien el alumno de la importancia fundamental que el material *no literario* tiene para la historiografía. Sepa, al tratar de descifrar una inscripción, lo que la inscripción representa para "apoyar" el material fichado en las fuentes *literarias*. El material de Homero y Hesíodo es objetivado en los datos arqueológicos; el de Píndaro, Tirteo, Herodoto, Tucídides, Jenofonte, Plutarco y Dión se "apoya" en el material epigráfico o papiráceo. Además, la inscripción no proporciona el dato: lo confirma; no suplente la fuente pero la refrenda en el dato por ella proporcionado. Más: la inscripción rectifica o ratifica en sentido amplio y racial o nacional la noción personal y circunscripta que nos viene de la fuente literaria. Ejemplo fundamental y clásico: la impresión que la historia griega produce en sus fuentes *literarias* y en las mejores *autoridades* modernas como fenómeno multiforme y multicolor, sin unidad orgánica, racial o nacional, fraccionario, poliorámico, desaparece al hojear simplemente el *Corpus Inscriptionum Græcarum* de Böckh. Allí se ve cómo esos monótonos y al parecer insignificantes documentos provenientes de todos los ámbitos del mundo helénico, de Atenas, Delfos, Pirene, Olimpia, Efeso, Delos, Dodona, Tesalónica, Esmirna, de la Grecia peninsular, de las islas y de las colonias asiáticas, con sus semejanzas de fórmulas, de pensamiento y de expresiones lingüísticas nos prueban que la unidad helénica — pese a las fuentes *literarias* — era un hecho históricamente bien definido en época muy primitiva. Los diferentes dialectos, la guerra de todos contra todos, no impedían la unidad cultural ni moral. Los juegos, las celebraciones religiosas, las magistraturas, las instituciones civiles y políticas, la lucha entre la oligarquía y la democracia, documentados por esa enorme masa de inscrip-

ciones, dan unidad y lógica orgánica al panorama histórico de Grecia, pulverizado en las fuentes *literarias*. La inscripción que ha sido propuesta a los alumnos, y que luego examinaremos, confirma esta noción. Y no lo olvide el alumno: nuestras grandes colecciones de inscripciones son los verdaderos archivos de la historia antigua de Grecia, y los documentos en ellas contenidos son testimonios contemporáneos de los eventos transmitidos por las fuentes *literarias* con una posteridad a veces multiseccular. Nuestra historiografía actual no acepta ya estos datos si la inscripción, el numisma o el papiro no los ratifican y confirman. La fuente *literaria* nos presenta el hecho filtrado al través de un temperamento humano y por ende amoldado a las categorías mentales cuando no a las pasiones o a las preocupaciones del autor. La inscripción, para atenernos a ella, ha sido grabada por todos y para todos, con datos escuetos, objetivos, expresados en forma sintética, a veces barbaamente sintética, cuya importancia por separado es nula o casi nula, pero que en conjunto adquieren su extraordinario, imprescindible valor histórico. Analizados y cotejados en conjunto, esos datos resultan fundamentales en lo referente a todos los aspectos de la organización de la *πόλις*, a las magistraturas, a la administración, a la guerra y a la paz, a la religión, a las costumbres, al derecho, a la política, a la geografía y a la cronología, amén de lo que atañe a la cultura, al idioma, a la vida del espíritu en todas sus manifestaciones.

Ahora bien: para que el alumno llegue a estas conclusiones por la vía práctica e independiente de toda teorización, menester es simplificar el método de estudio mediante un programa epigráfico reducido, claro, de problemas primarios; sobre todo breve y libre de complicaciones dificultosas en lo filológico y en lo histórico.

Quítese, en primer lugar, el temor a las grandes colecciones. Sepa el joven estudioso que esas enormes moles de volúmenes, aplastantes al parecer, se manejan con la facilidad con que se dirigen los pesados vehículos que producen el terremoto corriendo por nuestras calles. La magnitud está en la creación de la máquina: en el manejo todo es sencillez. La clasificación estrictamente lógica de las inscripciones, por lugares, por materias, por fechas; los índices por nombres y materias; el *lucidus*

ordo con que los editores han formado las colecciones, todo contribuye a facilitar la compulsa, a efectuar la rápida y fácil elección de la inscripción útil y eficaz.

Para que tal resulte, la inscripción deberá ser interesante y significativa. Sobre todo, dados los fines didácticos que se persiguen en la escuela, la inscripción deberá ser instructiva, rica en datos que permitan la aplicación del método y estimulen las facultades interpretativas en la lingüística, en la paleografía, en la exegética, en la hermenéutica.

No hay que temer entrar, con los principiantes, en detalles que pueden ser superfluos para los hombres del oficio. Unas sencillas nociones claramente expuestas acerca del idioma, la estructura, la escritura peculiares de las inscripciones, suelen ser suficientes. No debe descuidarse la lectura. El historiógrafo, sin ser paleólogo profesional, debe hallarse habilitado para leer un documento paleográfico, un numisma, un papiro, así como un medievista o un americanista debe ser capaz de interpretar un manuscrito latino o un romance del siglo V al XI. Para las inscripciones griegas tenemos la ventaja de que, en las colecciones, ya están leídas, ahorrándonos así la primera y no más fácil de las tareas, cual es la lectura paleográfica.

Quedan la estructura de la inscripción y su idioma. Una simple ojeada a una inscripción es suficiente para que se compruebe que no se lee como se lee un escrito común. Los gramáticos alejandrinos definieron el estilo epigráfico como "estilo lapidario" con sus tres características: la concisión, la energía, la precisión. Pero rara vez esta noción abstracta se realiza en las inscripciones antiguas, no destinadas a recordar hechos famosos y, por lo mismo, no redactadas por poetas o escritores de nota. El "estilo lapidario" en las inscripciones antiguas y realmente *no literarias*, que son las más valiosas para la historiografía, se caracteriza por una casi total ausencia de "estilo", por una forma de expresión rudimentaria y primitiva, sin adornos, sin corrección. Pero si faltan las cualidades artísticas, superabundan en ellas las dificultades peculiares de este género de documentación. Las abreviaturas, en primer término. Abreviaturas hay en todas las paleografías, no solamente en la griega y latina. La paleografía romance las presenta tan serias como la clásica. La sola diferencia, si la hay, es que si en la

paleografía romance una abreviatura insoluble puede a menudo ser pasada por alto sin que por eso deje de ser aprovechable el documento, en la paleografía clásica una abreviatura resistente inutiliza casi siempre la pieza, frustrando más de una laboriosa tentativa de interpretación. Atribuya, pues, el estudio la importancia debida a las abreviaturas. Vienen, luego, las formas idiomáticas *asintácticas* conocidas en los tratados por *anacoluthon*, falta del correlativo ordinario en una expresión; *antiptosis*, cuando un caso es puesto por otro; *protoústeron*, inversión del orden natural de las palabras; *elipsis*, supresión de palabras esenciales (en las inscripciones, términos relativos a las magistraturas, a las ceremonias, religión, etc.), y *tautología* o repetición de la misma idea.

Los elementos para la solución de estas dificultades *asintácticas* proporcionálos el estudio del idioma peculiar de la inscripción.

Las mismas observaciones son aplicables al idioma. Como el estilo, el idioma es rudimentario e irregular; el idioma normal se encuentra tan sólo en las inscripciones tardías. En las más antiguas y valiosas, el empleo de los diferentes dialectos, la ocurrencia de regionalismos, las inflexiones viciadas, los aumentos, reduplicaciones, desinencias irregulares, términos arcaicos, significados obsoletos nos sacan casi por completo del léxico y de la gramática corrientes. Y huelga decir que ni el léxico ni la gramática de la lengua κοινή son aplicables a los documentos anteriores al siglo IV. Todas las lenguas tienen, en este sentido, su idioma epigráfico. De ahí la utilidad de explicar el idioma epigráfico de las lenguas clásicas mediante la comparación con el idioma epigráfico español. Cotejando el idioma epigráfico griego con el idioma epigráfico español, se verá cómo éste aclara aquél. Compárese el idioma de una inscripción griega antigua con el idioma de este documento español del siglo XI: *In dei nomine Ego doña pedrona mulier de domingo moro el alfaquequí. uendo un solar de casas que habeo subdominio talauere. de dentro de la uilla. en la rencorada de sancto domingo cum ingresis et regresis et cum omnibus pertencys suis. a uos doña orabuena abadessa del monesteri ode sancti clementis de toledo et atodo. el uestro conuento del del monesterio predicto In precio predicto. XVIII.*

fanegas. de trigo quales. uestro. frayle don frey martin. dio ami predicta doña pedrona et accepi in manibus meis et Ego sum iam bene pagata et nichil (1) remansit contra ad uos in debitum prodare destas. XVIII. fanegas de trigo quod abet etc.

Ténganse, luego, bien presentes las normas críticas generales aprendidas en los estudios de introducción a la historia. Sobre todo las referentes a la cronología. Podrá objetarse que el alumno no debe fijar la cronología de la inscripción, pues ésta ya viene establecida en las grandes colecciones. En términos generales, no deja de ser esto exacto. Pero resulta en la práctica que en las mismas colecciones la fecha de la inscripción es objeto de discusión y es presentada más como problema que como solución. A veces se ofrecen dos o tres fechas aproximadas para que el estudioso opte. Y es justamente en la realización de esta opción que el estudioso debe tener capacidad para basarse en principios críticos que justifiquen su elección. Debe recordar, por lo menos, los signos cronológicos, las formas de las letras pertenecientes a los diversos períodos, el arreglo de las líneas, las peculiaridades gramaticales y dialectales, en una palabra, las normas críticas que cualquier buen tratado con-signa. Para los signos cronológicos lo que más importa son los nombres de los magistrados, y las fechas de los calendarios especiales, pudiendo servir como modelo para este objeto el *Marmor Parium* estudiado en nuestro curso anterior. Téngase presente que los antiguos no dependían para fechar sus documentos de una era inicial de carácter más o menos universal, como la era cristiana o la mahometana; un acontecimiento de importancia local, como las olimpiadas, servía de punto de partida para fijar el tiempo en una zona política más o menos extensa. De ahí un sinnúmero de dificultades y de contradicciones. En los tratados se explican estas varias eras parciales, y se correlacionan entre ellas y con la era cristiana. El principiante tendrá a la vista, en sus investigaciones, las tablas cronológicas que los mismos tratados ofrecen, y que le ahorrarán tiempo y trabajo; pero no aceptará de ellas ningún dato sin verificarlo y contralorearlo escrupulosamente.

(1) Véase, para la pronunciación del latín, cómo la antigua pronunciación española era idéntica a la italiana.

El alfabeto es otro de los elementos fundamentales para la cronología. Sin entrar a discutir la leyenda del origen del alfabeto griego, acerca de la cual me permito recomendar el muy interesante estudio de Champollion en la *Paléographie universelle*, obra rarísima que puede consultarse en el Gabinete de Historia de la Facultad, recuérdese que en el alfabeto griego primitivo no entraron más que dieciséis letras: ΑΒΓΔΕΙΚΑΜΝΟΠΡΣΤΥ, las de Cadmo; a éstas se añadieron las cuatro dobles atribuidas a Palamedes: Θ(ΤΗ) Ξ(ΚΣ) Φ(ΠΗ) Χ(ΚΙ) llegando, así, a sumar veinte letras, a las que se agregaron las cuatro últimas de Simonides ΖΗΨΩ. Antes de la Η se emplearon dos epsilones (ΕΕ) y anteriormente al Ω dos omicrones (ΟΟ). Pues bien: como el arcontado de Euclides (403 a. Cr.) fija la data para el alfabeto usual, síguese de allí que una inscripción en la que figuran las vocales dobles pertenece al siglo IV para abajo, mientras la que ostenta las simples reduplicadas, es del siglo IV para arriba. Esta sencilla regla no es aplicable a las otras letras. Aquí el problema se complica: y en muchos casos no es posible llegar sino a conclusiones hipotéticas y divergentes. De ahí, para el estudiante, la necesidad del entrenamiento crítico necesario para realizar una selección crítica hecha a conciencia, dentro de las diversas soluciones ofrecidas por los *Corpora*. Ateniéndose a estas normas, la fecha aceptada podrá ser aplicada al material histórico en estudio con un concepto de exactitud que aclara y confirma el dato. Dígase lo mismo del digamma y de la koppa, cuya presencia o ausencia da o quita antigüedad al documento.

En lo que se refiere a la dirección de la escritura, bastará recordar que en las inscripciones antiquísimas monolíneas la dirección de la escritura es, al modo semítico, de la derecha a la izquierda. Pero la inscripción monolínea con escritura de derecha a izquierda es muy rara. La forma de inscripción más antigua que aparece regularmente en las colecciones es aquella en que la escritura procede a *boustrófedon*, y ésta llega hasta el siglo VIII a. Cr. Hay inscripciones a *boustrófedon* posteriores a esta fecha, pero deben ser examinadas con mucha desconfianza, verificando la forma del alfabeto y su estructura idiomática, porque inscripciones relativamente recientes han

sido escritas a *boustrófedon* con el propósito de simularles una antigüedad que no tienen, para fines sociales o políticos.

Después de estas nociones previas, y bien elegida la inscripción, puede pasarse a la práctica.

Será útil que cada alumno posea una copia de la inscripción, manuscrita o fotográfica, para que pueda estudiarla con comodidad en sus ratos libres, puesto que de la lectura repetida total o parcial, vienen las mejores sugerencias. Después de la atenta y repetida lectura, será bueno llegar a una traducción e interpretación, por lo menos, aproximada; lo cual no es tan fácil como a primera vista puede parecer. Entendido el sentido general de la inscripción, procédase a lo que llaman los tratados *hypodiéresis analítica*. Si en la edición empleada hay puntuación y esta puntuación es aceptada, aprovéchese. Si no hay puntuación, tómese como elemento orientador para la determinación de los miembros hypodieréticos el *verbo*. El conjunto de palabras y frases que pueden ser agrupadas lógicamente alrededor del *verbo* — las muletillas gramaticales: ¿quién?, ¿qué cosa?, ¿cómo?, ¿cuándo?, ¿dónde?, ¿por qué?, suelen resultar de positiva utilidad en la práctica — se separa como miembro. En este sentido es bueno que los alumnos se ejerciten mientras practican la lectura de inscripciones puntuadas, en verificar cómo esta regla ha sido observada por los críticos que han preparado la edición. Se comprobará así que el centro de cada miembro de la inscripción es siempre el *verbo* expresado o subentendido. Procédase en seguida a analizar miembro por miembro, cuidando de no pasar, salvo casos felizmente no frecuentes de abreviaturas, palabras trucas o lagunas excepcionalmente difíciles, de un miembro a otro sin dejar bien establecido el anterior. Además de las lagunas, abreviaturas y fragmentos de palabras, ocurren también vocablos deformados por la ortografía anormal o por las inflexiones obsoletas, los cuales deben ser “adivinados” por la etimología, por la descomposición en los elementos primitivos, por la rectificación ortográfica y por las demás normas que la crítica textual enseña o sugiere; y digo sugiere porque no todo lo enseña la crítica, y en la técnica histórica como en cualquier técnica mucho queda librado al talento, a la iniciativa individual del investigador. Una inscripción puede ser dada por correctamente interpretada

cuando cada uno de los miembros queda bien establecido, y del conjunto resulta, no obstante la ortografía, la sintaxis y el idioma, un sentido homogéneo, lógico, históricamente preciso.

Un ejemplo.

Tomemos para ello una de las inscripciones que figuran como fuente *no literaria* en el Programa de historia del corriente año. El material proporcionado por las fuentes *literarias* de la Bolilla II del programa, es "apoyado" por la inscripción 1 I del C. I. C.:

Ἄ φράτρα τοῖρ Φαλείοις καὶ τοῖς ἼΙ, -
 φαίοις. Συμμαχία κ' εἰς ἑκατὸν ἔτη.
 ἄρχοι δὲ κα τοῖ. αἱ δὲ τι δέοι, αἶτε ἔπος αἶτε ἔ-
 ἄργον, συνείαν κ' ἀλάλοισ τά τ' εἰλ' καὶ πᾶ-
 ρ πολέμω. αἱ δὲ μὲ συνείαν τάλατον ε'
 ἀργύρω ἀποτίνοιαν τῶι Δι' Ὀλυμπίωι τοῖ κο-
 θαλημένοι λατρεῖόμενοι. αἱ δὲ τιρ τὰ γ-
 ράφεια τὰ καδαλέοιτω, αἶτε ἔτας αἶτε τ-
 ελεστοῖ αἶτε δᾶμος, ἐν τ' ἐπιάρωι κ' ἐνέχ-
 οιο τοῖ τῶι ἔνταυτ' ἐγραμμένωι.

Rectifiquemos, ante todo, para la interpretación, la ortografía arcaica, al mismo tiempo que vamos estableciendo los miembros hipodieréticos. El término eólico Φράτρα (v. Böckh, *a. l.*), jón. ῥήτρα, lo interpretamos áticamente por ῥήτρα ($\sqrt{\rho\eta\omega}$, ἔρω) y damos el título así establecido: ῥήτρα τοῖς Ἡλείοις καὶ τοῖς Ἡραιεῦσι. El segundo miembro lo establecemos sobre los verbos εἶη y ἄρχοι en la siguiente forma: συμμαχία ἂν εἶη ἑκατὸν ἔτη, ἄρχοι δ' ἂν τοδί (ἔτος). Formamos el tercero sobre δέοι: εἰ δὲ τι δέοι εἶτε ἔπος εἶτε ἔργον, συνείαν ἂν ἀλλήλοισ τὰ τε ἄλλα καὶ περὶ πολέμου. El cuarto lo definimos sobre la forma verbal εἰ δὲ μὴ συνείαν εἰ δὲ μὴ συνείαν, τάλατον ἀργύρου ἀποτίνοιαν ἂν τῶ. Δι' Ὀλυμπίωι οἱ καταδηλούμενοι (καταβλάπτοντες) καθιερούμενοι. El quinto agrúpase alrededor de καταδηλοῖτο: εἰ δὲ τις τὰ γράμμα τὰ ταδί καταδηλοῖτο, εἶτε πολίτης (ιδιώτης) εἶτε ἄρχων εἶτε δήμος. El sexto y último miembro lo formamos sobre ἐνέχοιτο en esta manera: ἐν τῶι ἐπιάρωι ἂν ἐνέχοιτο τῶι ἔνταυθα γεγραμμένωι.

Y ahora la interpretación.

Alrededor del año 572 a. Cr. se había producido una lucha larga y encarnizada entre los Eleos y los Pisatas por la direc-

ción de los juegos olímpicos. La lucha terminó con el triunfo de los Eleos. Esparta no se mantuvo neutral. Dueña de la Mesenia y con aspiraciones a extender su dominio hacia la Arcadia y la Argólida, ayudó a los Eleos. Entonces los diferentes estados de Arcadia tuvieron que pronunciarse por una u otra parte. Algunos, como Tegea, Mantinea, Orchomenos, optaron por Esparta; otros, como los Hereos de nuestra inscripción, buscaron vinculaciones en dirección diferente. El acápite 2º de la IIª bolilla del programa propone el estudio de la evolución primitiva de la ciudad-estado en Laconia y el conflicto entre Elida y Pisa, relacionándolo con el surgimiento de Esparta. El material *literario* que nos da la solución del problema de fondo se apoya en la inscripción. Nótese, de paso, con cuánta y cuán significativa exactitud histórica la inscripción no se refiere a la Elida o a la Herea como unidades políticas, confirmando así a Estrabón, según el cual ambas regiones estaban entonces organizadas *κατὰ κόμης* y no se unieron en *συνοικισμός* hasta el siglo IV. De ahí la expresión *δαμός* en la inscripción.

Viértase, ahora, el título por: *Tratado entre los Eleos y los Hereos*; el segundo miembro: *Alianza habrá por cien años, y este año la comenzará*; el tercero: *y si algo necesita (cualquiera de las dos partes contratantes) ya de palabra ya de hecho se asistirán unos a otros en todo y aun en la guerra*; el cuarto: *y si no se asistieren, los que así han ofendido (a Zeus) pagarán un talento de plata a Zeus olímpico, que le será consagrado*; el quinto: *y si alguien perjudicara esta inscripción, ya fuere privado o magistrado o comunidad*; el sexto y último: *incurrirá en la multa sagrada (τῷ ἐπίταφῳ)*. Nótese que *ἐπίταφον* es la forma eólica de *ἐπίταφον*: "multa o pena sagrada".

He ahí cómo el dato proporcionado por las fuentes *literarias* queda confirmado por el documento epigráfico contemporáneo. De las fuentes *literarias* podría legítimamente dudarse. Pausanias, que es la fuente aprovechada para este caso, es posterior en más de setecientos años al acontecimiento. Aun sin esgrimir un pirronismo exagerado, ¿puede haber la seguridad fundada, característica del dato científico, en la información que dicha fuente nos transmite y que el alumno incorpora a su material de investigación? Evidentemente, no. Setecientos

años entre el evento y la información son mucho intervalo. La información puede derivar, y deriva en el caso actual, de fuentes antiguas, tal vez de fuentes contemporáneas. Pero no estando a nuestro alcance comprobar esta derivación, ¿podemos aceptar sin contralor la interpretación de estas fuentes primitivas desconocidas que nos vienen de una fuente derivada, muchas veces no crítica, y muy posterior al hecho y a las fuentes contemporáneas de donde lo extrae? La historiografía de antaño la aceptaba, y por eso era literatura. La historiografía actual no la acepta ya, y por eso es ciencia. Pero he ahí la inscripción, fuente primitiva *no literaria*, que nos confirma el dato de la fuente derivada *literaria*, ratificándolo cronológica e históricamente. Surge así, de esta acción combinada de la fuente *literaria* y de la *no literaria*, la noción objetiva y críticamente fundada que, perfeccionada y llevada a su objetivación máxima por los procedimientos ulteriores del método filológico, se incorpora al caudal histórico como elemento permanente de cultura.

CLEMENTE RICCI.

EL IDEAL DE LOS POETAS SIMBOLISTAS

I

En la declinación de la pasada centuria veíase ambular por las callejuelas mal alumbradas del Barrio Latino de la "Ville Lumière", la figura desgarbada de un poeta parnasiano, que entre dos copas de ajeno componía límpidos poemas enjoyados y mostraba aficionarse tanto a las Musas como al enervante "haschich" y al tabaco.

Era Paul Verlaine, el empedernido bohemio de "Jadis et Naguère", que un día resolvió abandonar a su inocente cónyuge, impulsado por un ansia invencible de "vagabondaggio" para dirigirse a la ciudad de Arras, en compañía de un mozallete pálido e imberbe. Su compañero, "étrange garçonnet", parecía un escapado de presidio y solía pernoctar en las buhardillas de todos los pintores famélicos de París. Llamábase este otro Rimbaud, adolescente triste a quien perseguían los gendarmes por viajar en tren de modo clandestino, el cual arrojado de la casa de Verlaine hubiera perecido en la indigencia, a no compadecerse de él aquel poeta ya famoso, que lo introdujo en el cenáculo de "Dîner des Vilains Bonshommes".

En "Les poètes maudits", Verlaine debía revelar a la admiración pública tres rutilantes astros que cruzaban errabundos el firmamento del Parnaso francés, tres nuevos cantores que venían a entonar los acentos de un naciente verbo lírico y tremolaban una nueva enseña poética, como victoriosa tea flameando libremente al viento.

Eran Arthur Rimbaud, Stéphane Mallarmé y Tristán Corbière.

De ellos sólo Mallarmé se hallaba en París y, convertido en

portaestandarte del movimiento literario innovador — el simbolismo —, emprendía una vigorosa cruzada contra el gusto naturalista que señoreaba en el arte a la sazón.

Defendían los ideales de Zola adversarios de fornida talla intelectual, como Huysmans, que en "A rebours" (1884) creó al héroe Jean des Esseintes para zaherir con acrimonia a los bisoños simbolistas, despectivamente motejados de "decadentes" y de ilusos. Pero la flamante escuela poética poseía un fervoroso, culto y sagaz teorizador en la persona de Jean Moréas, y conquistaba día a día destacados adeptos, entre los que se contaban Barrés, Arène, Adam, Bourget y d'Armon.

Las ideas estéticas de Wagner abrían amplias perspectivas y trazaban nuevos derroteros a la inquieta inspiración de los líricos noveles. Nadie comulgaba ya con el criterio tradicional de que la poesía hallaba en la música un mero auxiliar o recurso secundario.

El compositor del "Festspiel" sostiene, en radical opugnación con Glück, que la poesía debe precisar las impresiones vagas y turbadoras de la música, generadora del drama, y de la fusión de la melodía con el verso ha de surgir el concierto fónico, de esencia eterna e ideal. La tetralogía "El anillo de los Nibelungos" representa la primera aplicación de sus geniales concepciones, que introducen en el drama musical personajes simbólicos, como la Naturaleza, el Destino, la Muerte y la Renunciación al Amor. Todos estos motivos, de tendencia metafísica, son "explicados" musicalmente por la sinfonía, que llega a ser una especie de "conferencia", integrada por sonidos. Esto se interpretará con más acierto recordando el profundo juicio de Nietzsche: "Wagner, como músico, debe clasificarse entre los pintores; como poeta, entre los músicos y como artista, en un sentido general, entre los actores". Acaso su única creación endeble la constituye Parsifal, sosias de Cristo, que trae la paz a los hombres de buena voluntad en el encantamiento del Viernes Santo, porque resulta demasiado inverosímil que pueda santificarse después de haber cometido desaguizados y crímenes sin cuento. Tampoco es creíble que por su honda piedad acabe en sabio, como quiere el autor: "durch Mitleid wissend". Con todo, este asunto no está destituido de mérito, si se atiende al

gran significado que reviste cual obra de "catarsis", purificadora de los sentimientos emotivos.

Los simbolistas, bajo el influjo de Wagner y de Poe, remozan el precepto pseudo-horaciano "ut musica poesis" y tratan de unificar el silencio y la palabra por medio de alegorías, símiles y alusiones, cuyo valor poético estriba en sus evocaciones mediatas, no en la naturaleza de la locución textual. Arguyen que hay estados de alma inefables, de sellada heredad, donde mora la poesía.

Comme un phénix dans un cristal.

Y tal apacible recinto sería profanado por la indiscreción de las palabras especificadas y tangibles, de sentido diáfano y concreto. Pero existe en cambio el símbolo fugaz, la breve alusión sutil, envuelta en tonalidades desvaídas y vaporosas, que gracias a su potencia evocadora sólo roza la realidad exterior, vagamente contorneada como el velo que se pliega sumiso bajo el impulso de la brisa matinal. La imagen tenue se eleva cual plateada bruma del lago azul de los ensueños, mientras el verso arrulla al alma ingenua y alba con la melodía del ritmo, y el alma se goza en dejarse adormecer. La musicalidad de la frase, que hechiza con acentos de suprema dulzura, aprisiona el corazón del poeta con su embrujo fascinante, en un muelle abandono de lánguido sopor. Y entonces fluye el verdadero ritmo, el lenguaje anímico directo, cuando la plenitud interior es armonizada con la esplendente belleza del mundo real. La sensibilidad hace aletear en el mármol pentélico de lo inerte el temblor sediento de los anhelos humanos, da vida, como dice Goethe, a lo que está inanimado:

Und sein Gefühl belebt das Unbelebte. . .

El tumulto caótico que llevamos dentro nos seduce con la magia de lo desconocido. Del fondo de nuestra subconciencia se levanta un amo imperioso que nos esclaviza. Sólo la metáfora recóndita puede reflejar los repliegues de aquel microcosmos sombrío y en esta forma el amo ignoto queda dócil y vencido. Se presupone en tal caso que el poeta se halla dotado de

una visión para escrutar lo suprasensible, de una capacidad especial para el íntimo retraimiento de la mente, mientras en suspensión de potencias y sentidos percibe las palpitaciones ocultas que anuncian la vida.

El simbolista va tras el placer físico de los timbres: sensual, hasta incidir en lo morboso, busca los contrastes extraños y las monotonías obsesionantes. Prefiere la música sensorial de las notas a la ideal de las pasiones y los deseos.

Tal es Mallarmé, el impenitente soñador de "Hérodiade" y "L'après-midi d'un faune", que aborrece la nitidez "brutal" del vocablo y anhela aislarlo de las innúmeras asociaciones complejas que lleva implícitas, para darle el aspecto de una exótica flor intangible, circuida de "un lucide contour", siempre fragante y lozana en la isla fantástica de la poesía pura. Pero la ambicionada belleza suprema que florece cual corola inmarcesible en los mágicos jardines de la lírica, es de esencia sobrehumana e inefable, un raudo vuelo al azul del infinito.

Mallarmé posee "a priori" la convicción obsesiva de su impotencia para expresarse por medio del lenguaje manoseado y promiscuo. Su cofrade literario Rimbaud siente aún con más angustia el mismo temor inhibitorio, y en un pasaje de "Une saison en enfer", después de mil esfuerzos torturantes, declara paladina y candorosamente: "Je ne sais plus parler"... No de otro modo, Rousseau se lamenta amargamente en las "Confesiones" de que el predominio absoluto de la sensibilidad perjudique en él al proceso lento de la ideación: "Mes manuscrits, raturés, barbouillés, mêlés, indéchiffrables, attestent la peine qu'ils m'ont coûtée".

Frente a los poetas parnasianos, que a fuer de cinceladores inimitables de la frase, sólo atendían al "souci de la forme", componiendo versos primorosos de una pulcritud estilizada, los simbolistas sostienen que fundir el ensueño impalpable, que se diluye en una evanescencia de colores, dentro del molde férreo de la palabra, significa una transmutación artificiosa y entraña un sacrificio cruel, a que renuncian de antemano.

¿Cómo sugerir la intuición primera, el momento de conciencia anterior a toda reflexión, la imagen vivida ingenuamente, si no por medio del símbolo?, que consiste, según Mallarmé, en "évoquer, petit à petit, un objet, pour montrer un

état d'âme; ou inversement, choisir un objet et en dégager un état d'âme par une série de déchiffrements”.

La simbolización es una tendencia natural, no sólo en el poeta, sino también en el investigador científico, aunque sus respectivos procedimientos sean de índole distinta. Lo propio acontece en la mitología clásica, al crear ésta la intervención personal en un fenómeno cósmico dado. Así refiere, verbigracia, que la cabellera de la soberana Berenice desapareció, por arte de birlibirloque, para transformarse de improviso en rutilante cuerpo celeste. También puede traerse a colación el ejemplo de los genios dramáticos. Cuando Shakespeare se apodera de Otelo, empieza por prestarle los caracteres más humanos posibles, hasta que se esfuman sus aristas individuales y el héroe se trueca en la encarnación universal de los celos. Pero esta vez tal resultado emerge como una mera consecuencia involuntaria, no como un efecto buscado ansiosamente, porque el autor “plus humane quam poetice locutus est”.

Yo no quisiera ahora abandonar la república literaria para realizar una incursión furtiva en el país sereno de la especulación filosófica, pero séame permitido recordar que Bergson ha demostrado, en páginas densas y luminosas, la insuficiencia del lenguaje discursivo para comunicar la intuición de lo inmediato, generadora de los conceptos, que sólo puede ser evocada por el empleo de metáforas concurrentes. Y aquí conviene observar que la metáfora es menos simbólica de lo que se cree: expresa en forma indirecta las ideas, pero de modo relativamente inmediato el “yo” puro, que conocemos en la práctica a través de un velo de verdaderos símbolos, los cuales impiden la visión libre del espíritu.

El poeta, al emplear el lenguaje metafórico, que le es tan natural como el murmullo a la fuente, se limita a comparar series de hechos, en apariencia desvinculados, que anuda, no por relación de causa a efecto, sino por lazo meramente afectivo. He aquí un sencillo ejemplo:

Solloza el cielo con las lágrimas de luz de sus estrellas.

Pero existe asimismo la pseudo-metáfora, que forma tupida maleza — invasora parasitaria de la selva poética, simple oropel

y bambolla —, creada para disimular la ausencia de lirismo. Cito una al azar:

La noche ungió a los amantes con la liturgia azul de su silencio.

Las voces "ungir" y "liturgia" tienen un sentido tan preciso que de ningún modo pueden constituir una fusión armónica con el silencio nocturno aquí descripto. Se trata de meros ripios inexpressivos, como diría Antonio de Valbuena.

Hay también la "contrametáfora", que consiste principalmente en nombrar un objeto por su valor etimológico; verbi-gracia: "Fuman las chimeneas", frase en que "fuman" significa "humean". Menciono esta variedad espuria, porque los que creen saber latín y griego la usan, poco más que para pedantear, pues nadie llamará a eso "poesía"; digo, me parece. . .

*
* *
*

¿Cuál es, cabe preguntar ahora, el símbolo puro y perfecto? No existe en verdad sino uno solo: la música, que no nombra nada directamente y transmite la emoción de un paisaje con la máxima intensidad subjetiva. Si pensáramos por medio de sonidos, en vez de emplear para ello vocablos — afirmaba Hegel, con pretensión quimérica —, la música sería el lenguaje metafísico por excelencia.

La sinfonía de los versos simbolistas constituye su esencia misma y es independiente de la rima, lo que no ocurre en la poesía parnasiana, ni en ninguna otra sujeta a reglas métricas. En "Rêverie d'un poète français sur Richard Wagner", asevera Mallarmé que la música fundida con la palabra da lugar únicamente al verso libre, tesis fácil de rebatir. El "Traité du verbe" de René Ghil (1886), contiene una exposición completísima sobre este punto y demuestra que se pueden formar verdaderos conciertos musicales con las locuciones, cuando se las sabe "instrumentar" (1).

(1) Ghil tuvo, durante cierto tiempo, un feliz discípulo americano en el poeta uruguayo Emilio Frugoni, que imitó su discutida técnica (ridiculizada por su compatriota Carlos Roxlo) en *El rancho*.

Estos versos de Verlaine, por ejemplo, son de una acariciante melodía, muy sensible:

Les sanglots longs
Des violons
De l'automne
Blessent mon cœur
D'une langueur
Monotone.

Ya se ve que la rima no es contraria a la más perfecta sonoridad. Tanto valdría negar la existencia de elementos armónicos en los más atildados sonetos que hasta el presente se han compuesto.

No sólo el sonido, sino también la línea y el color integran la melodía interior, o, en otros términos, los legítimos efectos fónicos dependen tanto de la distribución acertada de las sílabas, haya o no medidas isócronas, como de la emoción que hiere el alma con lenguaje indefinible. Ahora bien, el poeta para cantar libremente, puede disponer a su antojo de la rima y desecharla cuando trabe su espontánea inspiración, y puede asimismo volver a ella cuando necesite de las resonancias y de los ajustes tónicos, para plasmar sus sueños, ideas y visiones.

Hay quien emplea con maestría consumada el verso de catorce sílabas sin la cesura fija ni los acentos rítmicos de rigor, pero sabe someterlo a ritmos subjetivos, en apariencia irregulares, y aun expresar en tono distinto cada cambiante o tornasol de pensamiento. Los poetas carentes de estro y de hondura emotiva ven una cortapisa en cada precepto métrico, y, so color de procurar la libertad más amplia, empiezan por suprimir los signos de puntuación, sin dejar en su afán destructor títere con cabeza. . .

Opino que los metrolibristas no resultan más armoniosos que los rimadores, así como, inversamente, existen poesías rimadas que hacen caer de espaldas al lector, por lo prosaicas. Pero pienso en el soneto, bruñido oro de que los segundos son dueños, engarce a veces de gemas deslumbrantes y poliédricas, en cuyas facetas cabe reflejar el sentimiento descompuesto en miríadas de luces, que se anudan o deshilan en madejas argénteas.

Del metro libre dijo Verlaine: "De mon temps on appelait cela de la prose". Es así cómo Manuel Machado ha escrito prosa "sin saberlo", lo cual no desluce, por cierto, sus composiciones, que mucha emoción sincera contienen. Para comprobar este aserto léase "Alma", su mejor obra (1902). Entre nosotros, la "causa santa" del libreversismo ha tenido o tiene un vigoroso adalid en Tomás Allende Iragorri, que anhelaba "algo que no es verso y que no es prosa" (!), aspiración muy modesta, porque para realizarla basta no escribir nada. . . El poeta chileno Francisco Contreras, admirado por Rubén Darío, pretendió, por el contrario, obtener especiales efectos de armonía mediante el uso reiterado de la consonancia, según permite apreciarlo este fragmento:

Amo tus manos de lirios,
 porque tus manos de lirios
 prometen lirios, delirios
 y los más dulces martirios.

Curioso es el procedimiento de Marcial Cabrera Guerra, chileno también, que da forma de prosa a versos consonantados de más de veinte sílabas. Transcribo como ejemplo un poemita suyo:

Había en su pupila soñadora algo del llamamiento, algo del ruego, y en sus labios vibraba la sonora música de los ósculos de fuego.

Cuando marchaba la gentil coqueta con su porte triunfal de soberana, estrangulaba el pálido poeta en la garganta el vitor y el hosanna!

Para aquella mujer todo era poco; ninguno digno de besar su huella. Y el trágico poeta, vuelto loco, la vió, la quiso y se mató por ella.

*
 * *
 *

Examinaré ahora brevemente las relaciones fundamentales que existen entre la música y el verso. Ante todo, precisa consignar que el conocido lema verleniano concretado en la frase

De la musique avant toute chose

no implica sino una renovación del ideal de la armonía imitativa, dentro de una mayor amplitud de concepto. Es nove-

dad poética sólo hasta cierto punto, como se verá más adelante. Antes de los simbolistas, muchos líricos modernos y antiguos supieron lograr gratas combinaciones musicales por simple imitación. Lo demuestra así el poeta inglés Gray cuando describe el movimiento ondulatorio de los telares:

Weave the warp and weave the woof.
(Teje la urdimbre y teje la trama.)

Suele citarse también este verso de Virgilio, que permite descubrir de inmediato el intento de producir armonía mimética:

Quadrupedante pútre[m] sónitu quatit úngula cámpum (1).

La poesía latina y la germánica se valen por lo común, para obtener tales notas armónicas, de la aliteración, que radica en repetir las mismas letras y sílabas de una frase, figura de dicción denominada "Stabreim" en alemán.

Verso y música no fueron nunca elementos antagónicos y el segundo sirvió de medio expresivo, alternado con el procedimiento pictórico, según las épocas, conforme al canon "ut musica" o "ut pictura poesis".

La escuela clásica expresaba las ideas con claridad y precisión; empleaba una fraseología sobria y razonada, un estilo "arquitectónico", como lo calificaba Brunetière.

Advino luego el período romántico, en que se proclamó el culto de la sensibilidad, en contraposición a los méritos de la razón y se exaltó hasta el morbo la vida individual. La escuela de Chateaubriand y Hugo se nutría de vastas descripciones frondosas, con una visible proclividad hacia lo pintoresco. Más tarde, a fines del siglo pasado, despuntó la era simbolista, cuyos representantes han vivido en constante emulación con los músicos.

En unos versos titulados "La beauté idéal", Alfredo de Vigny profetizó de esta guisa la triple unión de la poesía, la

(1) La armonía imitativa es empleada continuamente por el poeta español Manuel Abril en *Hacia la luz lejana*, 1914.

música y la pintura, las tiernas "three sisters" de las alegorías inglesas:

Descends donc, triple lyre, instrument inconnu,
 O toi! qui parmi nous n'est pas encore venu,
 Et qu'en se consumant invoque le génie,
 Sans toi point de beauté, sans toi point d'harmonie;
 Musique, poésie, art pur de Raphaël,
 Vous deviendrez un Dieu. . . , mais sur un seul autel!

Taine demostró ser crítico harto avizor y zahorí cuando sostuvo que en el espacio de medio siglo "la poésie se dissoudra dans la musique", y en el mismo sentido se había expresado antes Novalis, para quien además la poesía era la esencia de todas las cosas. Me permito poner en duda que tal "disolución" se verifique, porque el verso es anterior en su formación a la música pura y ésta, por ser el lenguaje más directo del alma, no necesita de la palabra para manifestarse en toda su plenitud. Hasta hace algunos siglos, el hombre no podía expresar sus estados de espíritu sino por medio de la poesía, a la que adaptaba luego el comentario musical. Pero tal adaptación no se realiza siempre perfectamente y sin dificultad. La música encuentra con frecuencia en la palabra un obstáculo que le impide desenvolverse en su esfera propia, como expresión espontánea de los sentimientos, lo cual constituye su finalidad verdadera y única.

El ideal de la poesía simbolista formulado por Verlaine en "Jadis et Naguère"

De la musique avant toute chose

es por ello no del todo conciliable con otro principio básico propugnado por el mismo autor:

Car nous voulons la Nuance encor,
 Pas la couleur, rien que la Nuance.
 O! la Nuance, seule fiancée
 Le rêve au rêve et la flûte au cor.

Me fundo al sentar la anterior afirmación en que la melodía no se pliega con mansa fidelidad al sentido de los vocablos y

mucho menos al matiz — la más refinada quintaesencia poética —, sino que sólo aproximadamente sigue la estructura de la estrofa, dando mayor vaguedad a la expresión de su contenido. Pero la “nuance”, lejos de hallar una materia plástica en el ornamento melódico, se volatiliza a su contacto. La anhelada sutilidad se convierte en algo indefinido, nebuloso, imprecisable.

Con pleno fundamento, críticos de fuste, como Brunetière y Lanson, se han lamentado de que la poesía “tersa” y arrulladora de Mallarmé sea poco inteligible. No se sabe, a primera vista, si el cantor de “Hérodiade” es superficial o profundo, original o vulgar, si ausculta las intuiciones inefables de su alma o disfraza una sensibilidad ordinaria con hojarasca vistosa de metáforas.

En 1913, Albert Thibaudet, al publicar la colección completa de sus producciones, pretendió “descifrar” su recóndito sentido y revelar a todos su secreto, a la manera del hierofante antiguo que dirigía la iniciación de los neófitos en los misterios eleusinos. Thibaudet aseguró haber develado a la nueva Isis con esta sencilla fórmula, fruto de tenaces esfuerzos interpretativos, que sería la clase de su arte: la poesía de Mallarmé constituye una síntesis del silencio y de la palabra, realizada por medio de la alusión. Aunque el juicio definitorio parece ser exacto, seguimos tan enterados como antes. . .

El único que afirmó haber penetrado ese arte hermético fué el compositor antiwagneriano Claudio Debussy, a quien “L’églogue” del poeta inspiró “L’après-midi d’un faune”, obra impresionista como todas las suyas, pobre en melodía, más rica en afiligranadas combinaciones orquestales, de puro preciosismo. Lo cierto es que Mallarmé ha pretendido transmitir lo inexpressable y sólo ha logrado comunicarnos su angustiosa impotencia para exteriorizar los murmullos apagados de la vida subconsciente.

Bien lo confiesa así en un soneto intitulado “Vero Novo”:

Et triste, j’erre après un Rêve vague et beau,
 Par les champs ou la sève immense se pavane.
 Puis je tombe, enervé de parfum d’arbres, las,
 Et, creusant de ma face une fosse à mon Rêve,
 Mordant la terre chaude où poussent les lilas. . .

Lo que cabe reprochar a Verlaine y a todos los ingenios que se han mostrado obsecuentes para con su capilla literaria: — Mallarmé, Rimbaud, Mockel, Stuart Merrill, Guerin, Kahn, Verhaeren, Laforgue, de Souza, Moréas, Tailhade, Régnier, etcétera —, es la tendencia a rebasar el contenido del texto poético, para acentuar la línea melódica, con lo cual se olvida que el lenguaje posee elementos propios de musicalidad. Son éstos, substancialmente, el ritmo y la cadencia sonora: unidad de tiempo y fonación, que se encuentran también en la música pura. Pero, hablando en puridad, el ritmo musical no coincide con el de la poesía — hecho no observado en las edades antigua y media —, pues el primero se señala por la notación proporcional, esto es, se indican las duraciones relativas de los sonidos por la forma de las notas. Sólo a partir del siglo XV empieza a manifestarse esa diversificación rítmica en las misas polifónicas, como el "Sanctus" y el "Benedictus". Antes, cuando la divergencia no se apreciaba, existía un ritmo único, propio de la monodia.

Los simbolistas, por un curioso proceso de "ricorso storico", parecen reivindicar la pretérita asociación o ensambladura de dos artes que durante siglos convivieron en "simbiosis" y reaccionan así contra la evolución característica, a este respecto, de la edad moderna. Con efecto, desde la época renacentista, la música pugna por emanciparse de todos los opresores lazos que la ligaban a la poesía y hasta pretende desentenderse de la acentuación verbal. Buen ejemplo de ello lo ofrecen las "Romanzas sin palabras" de Mendelssohn, a las que algunos plumíferos ignaros y estólidos trataron de adoptar "poemas expresivos".

La rima establece un paralelismo entre el verso y la melodía. Pero, además, las voces poseen un elemento fonético esencial, la cadencia, más variable que el ritmo y que prepondera en los vocablos de las lenguas neolatinas, comparados con los de las hablas anglosajonas. En la rima confiaba sobre todo Rimbaud, titulado "libreversista", para componer versos de tan cristalina musicalidad como éstos:

Entrechoquez vos genouillères,
 Mes laiderons !
 Mes laiderons !

Nous nous aimions a cette époque,
 Bleu laideron :
 On mangeait des œufs à la coque
 Et du mouron !
 Un soir tu me sacras poète,
 Blond laideron :
 Descends ici que je te fouette
 En mon giron.
 J'ai dégueulé ta bandoline.
 Noir laideron ;
 Tu couperais ma mandoline
 Au fil du front. . .

Y Rimbaud era, si he de decir lo que pienso, un verdadero heresiarca dentro de la populosa escuela simbolista. Exaltó la realidad cotidiana — odiosa a Mallarmé, porque contaminaba de prosaísmo el ensueño — y en forma paulatina retornó hacia los vedados dominios de sus antiguos enemigos los naturalistas, con poesías de tema tan soso y de plebeya ralea como la difundida "Les chercheuses de poux". . .

Sensual en "Venus Anadiomene", de intención alucinante en "Bateau ivre" y lacónico en las "Illuminations", el "gavroche sinistre", discípulo de Baudelaire, no supo tratar a los sueños sino como tales y concibió un mundo fuera de la poesía, donde identificado con su destino llevó el cilicio de su vida, macerada por todos los dolores. Allí deshojaba día a día las rosas pálidas del ensueño, besadas por el sol de la esperanza, para entregarlas a la brisa falaz de la desilusión. La existencia le producía hastío bostezante y si hablaba de amores, untaba su peñola con la hiel de Eros, antes que con la miel paradisiaca de Ciprís:

O mes petites amoureuses,
 Que je vous hais !
 Plaquez de fouffes douloureuses
 Vos tétons laids !

La poesía de Rimbaud cae a veces en lo "inactual", como dicen los filósofos idealistas: no alienta perpetuamente en su espíritu, el sujeto no se toma siempre a sí mismo por objeto y admite una realidad tangible surgida de la reflexión. Si su mente se extravía en el limbo de la quimera y nos refiere haber "embrassé l'aube d'été", no tardará en desvanecerse su ensoñación.

ción, como la vagarosa niebla matutina se aleja en blancos espirales de tul, y llegamos por último a saber que

Au réveil, il était midi (!).

Ya se ve que con intermitencias el poeta dilata su visión más allá de su torre ebúrnea y un reconfortante optimismo le domina a veces, obligándole a burlarse de su propio infortunio prosaico. Dialoga entonces con el hambre, nada lírica ni de mentirijillas, único compañero fiel de su vivir obscuro, que no llegó a mostrarse casquivano con femenil volubilidad de hetaira. Una sonrisa de chispeante ironía parece percibirse en sus frases do-
nosas:

Ma faim, Anne, Anne,
Fuis sur ton âne.
Si j'ai du goût, ce n'est guère
Que pour la terre et les pierres.
Din ! dinn ! dinn ! Mangeons l'air,
Charbons
Mes faims, tournez. Paissez, faims.
Le pré des sons !
Attirez le gai venin
Des liserons.

Diecinueve años contaba Rimbaud cuando, en 1873, después de componer su autobiografía, apagó la lámpara votiva que había suspendido en el altar del simbolismo y dióse a peregrinar por exóticas comarcas del África, cuya flora exuberante semejaba evocar, por su riqueza, el tumulto de sus infinitas sensaciones. Entonces sí que fué expresivo su silencio, cuando renunció "for ever" a las inconstantes Musas. Gradualmente empezaron a dispersarse los entusiastas cultores de la poesía decadente: Corbière bajó a la tumba el primero; el autor de "Bateau ivre" estaba definitivamente perdido para el arte y de los líricos predilectos de Verlaine sólo quedaba Mallarmé, hegeliano y admirador de Wagner, y cuyas "causeries" sobre estética literaria poseían la limpidez ática de los diálogos platónicos. El traductor de Edgard Poe, modesto catedrático de inglés en el liceo de Condorcet, ha confesado los impulsos suicidas que le asediaban al atravesar diariamente el puente del ferrocarril en el bulevar de Batignolles: siempre impresionan estas reconditeces sombrías de la vida íntima. De hecho fué su exis-

tencia una lenta agonía nostálgica, a cuyo desenlace ineluctable llegó en 1898, después de extenuar despiadadamente su espíritu.

Jean Moréas, el teorizador apasionado del credo simbolista, en apología del cual había publicado un artículo famoso en "Le XIX Siècle" (6 de agosto de 1885), para refutar con brío cierto estudio de Paul Borde, aparecido en "Le Temps"; Moréas, que satirizó acerbamente a los naturalistas en "Le thé chez Miranda" y "Les demoiselles Goubert", dos novelas escritas en colaboración con Paul Adam, claudicó de modo irrisible, y, en un acto de apostasía desafiante, desertó de las filas de aquella selecta pléyade poética. Después de fundar la llamada escuela "romana", con La Tailhède, du Plesys, Raynaud y otros, proclamó como inspiradora fuente de Castalia la obra de Ronsard, en "Stances" (1900), donde retorna a la preceptiva tradicional, buscando "les règles du vers et le reste" en Racine.

Sólo perduró el recuerdo mustio del animado cenáculo literario que tenía su sede en la redacción de "Révue Indépendente", Chaussée d'Antin, Nº 9, donde se congregaban Verlaine, Mallarmé, Laforgue y Villiers de l'Isle-Adam. Años más tarde, el publicista Edmundo Bailly instaló en el mismo edificio su establecimiento editorial, frecuentado por Debussy, Quillard, Pierre Louys — cuyas "Canciones de Bilitis" diera allí a luz — y Henri de Régnier, otro simbolista renegado, que ha creído preferible plegarse a la parcialidad de los neoparnasianos. . .

Quedan aún bastantes mantenedores del breviario estético de Verlaine y Mallarmé, así en Europa como en América, pero es indisputable que su modalidad literaria ha trasmontado las cumbres de la poesía del siglo XX. Sólo Maeterlinck ha logrado, en nuestro tiempo, componer valiosas piezas metafísicas para la escena inspiradas en la doctrina simbolista. Pero se debe notar que en el arte dramático, el simbolismo ha adquirido caracteres muy distintos de los que ofrece en la poesía. Maeterlinck es un conspicuo representante de la mística teatral, del idealismo puro, en que el pensamiento sobrepuja al sentir, la mente señorea al corazón. Un soplo de terror transfigura la acción de sus obras. Los héroes, que aparecen descarnados e insensibles,

discuten acerca de conflictos ideológicos, antes que de intrigas pasionales y acaban por personificar los mismos conceptos que exaltan. La propensión antípoda se descubre en D'Annunzio, supremo pontífice del neopaganismo, como heredero intelectual de Nietzsche, y en cuyas producciones la reflexión y el instinto se compenetran en maridaje indisoluble. La razón desempeña, para el autor de "La città morta", un papel secundario, pues que a su ver lo bueno, lo justo y lo verdadero es todo aquello que está conforme con la naturaleza instintiva. Por eso ha resucitado a Dionysos, con su cortejo de cabripiés salaces, en ansia glorificadora de la vida, por modo materialista y epicúreo.

También como Maeterlinck es simbólico Ibsen, pero a su manera (señaladamente en "El enemigo del pueblo", "El pato silvestre" y "La dama del mar"), por introducir en sus dramas, de índole política, social y religiosa, personajes que son figuración de pasiones y de ideas.



Las diáfanas línfas del Arte fueron conmovidas en las pos-trimerías de la pasada centuria por un nervioso estremecimiento de utopía, que formó al principio vasto torbellino, sin calar hasta las últimas ondas, pero poco a poco las aguas se aquietaron y nuevos luminare fulgieron sobre ellas, hasta esfumarse los vestigios en lontananza. Por reacción natural, a la poesía mallarmeana, tejida en seda y oro con arabescos gongorinos, sucedió otra más inclinada hacia la realidad y, por ende, más prosaica, en cuyas estrofas cantaba el júbilo de los astilleros, el chirriar de las máquinas, el crepitar de los leños en los hornos, los broncos resoplidos de los automóviles, las estridencias de la "jazzband" y los latidos de las tentaculares urbes en construcción. Muchos poetas de hoy día, antes que ahondar en los recovecos, vericuetos y anfractuosidades del alma, prefieren comentar motivos tan interesantes como el parpadeo de los letreros luminosos, el olor a nafta y alquitrán de las calzadas, los silbidos ensordecedores de los ómnibus, monstruosos coleópteros de nuestro tiempo, los conciertos callejeros de los aparatos radiotelefónicos y las dislocadas figuras del baile "Banana slip".

Somos contemporáneos de una generación de poetas jóvenes, que se encuentran en la edad de las travesuras líricas, cuando place realizar audaces cabriolas y volteretas en el trapecio de la metáfora, jugar con palabritas y hacer demostraciones de acrobatismo retórico, con formas de "jiu-jitsu" y "looping the loop". Para llamar la atención los nuevos autores tienen que contorsionarse mucho, hasta caber en una caja de sorpresas, como quien dice, de la que saltan con dos palmos de lengua afuera, burlándose un sí es no es del arte y del buen gusto. Reconozco que existen admirables literatos neosensibles, pero son pocos, tanto que se pueden contar por los dedos. La inmensa turbamulta de nuestra época profana la poesía desde el primer momento de poner en ella sus manos pecaminosas. Con decir tres frases descoyuntadas ya les parece haber plantado una pica en Flandes y muestran afrentosamente por ahí un pseudo ingenio pleno de insulsez. . .

*
* *

En suma, la poética simbolista, alejada de la naturaleza, es una proyección hacia el ensueño, si tal nombre puede aplicarse a la "expresión de lo inefable". Sólo el clasicismo, cuando halla dignos cultores, sabe adunar armónicamente entrambos elementos supremos: pues para el verdadero clásico, la belleza y el arte son consubstanciales con la vida. Y tal ideal, que es el de Homero, Dante y Shakespeare, puede servir de norma en todos los tiempos. Por lo demás, "un bon vers n'a pas d'école", como dijo, con raro acierto, Flaubert. . .

II

EL SIMBOLISMO EN SUS RELACIONES GENERALES CON
LA POESÍA

LO POÉTICO Y EL PENSAMIENTO CONCEPTUAL

Principio indiscutido, que ha pasado a la categoría de las verdades inconcusas, es el que afirma la antítesis, la contraposición diametral del sentimiento y la razón. De esta sencilla premisa se infiere que un juicio cuanto más afectivo sea, será tanto más irracional, supuesto que aquellos elementos esenciales se excluyen recíprocamente. Esta es también la conocida proposición que formuló Pascal al escribir: "El corazón tiene razones que la razón no entiende", sólo que aquí se saca gran partido de las varias acepciones de un mismo vocablo.

A nadie ha pasmado saber, porque no constituye ningún descubrimiento, que las sensaciones, los estados de conciencia, no revelan su secreto íntimo a la mente. Son los "irracionales", de que habla Meyerson.

Ahora bien, juicio "poético", denomino yo al que no tiene carácter conceptual, al que carece de la universalidad que únicamente se obtiene por abstracción. Uno y otro son reales, pero de una realidad distinta: aquél es irracional, un saber de corazón; éste, en cambio, es intelectual, fruto de la actividad alambicada de la inteligencia, de la tensión psíquica del cerebro. Después de lo dicho resulta muy fácil entender la frase de Hegel "no todo lo real es racional".

El reparo que cabe oponer a la creación literaria de los clásicos y de los románticos se funda en su tendencia común a expresar los sentimientos contemplándolos desde un punto de vista general, lo que supone la facultad de abstraer y ésta im-

plica, a su vez, el pensar conceptual, no trabado a la realidad tangible de las cosas. Se propende así a cierto tono de ampu- loidad, o, cuando menos, a bastardear el primerizo sabor "in- genuo" de los afectos, el aroma prístino de los cuales se disipa por entero.

Voy a transcribir unos versos de las "Meditaciones poéticas" de Lamartine, que tomo al acaso, por vía de ejemplificación. Se trata de un paralelo que el autor traza entre la fugacidad de la vida humana y la momentánea estela dejada por un esquife al hundir su lustroso torso en el mar:

Ainsi tout change, ainsi tout passe:
Ainsi nous-mêmes nous passons,
Hélas ! sans laisser plus de trace
Que cette barque où nous glissons
Sur cette mer où tout s'efface.

No se requiere ser muy lince para ver de buenas a primeras que los dos términos del parangón, "nous-mêmes" y "cette barque", tienen un valor esencialmente conceptual, originado de la reflexión, sin que la presencia del adjetivo "cette" pueda invocarse como testimonio de lo contrario, pues es la barca en que bogamos todos, nave abstracta y de sentido figurado. Nótese además que Lamartine principió por referirse a una embarcación determinada, luego llegó a generalizar para poner remate a su poesía con un "pensamiento". Este final, que a otros puede dejar suspensos de admiración, a mí no me satisface, porque lo reputo superfluo, y hartó se sabe que, como dicen los ingleses, "all's well that ends well". Quizás se me tilde de descontentadizo, pero hubiera preferido que el corolario apareciese sólo insinuado con levedad, dicho más con el "alma" que con el intelecto. En poesía, el temor a caer en lo superficial es aprensión vana, a la que no todos logran sobreponerse. Persio pedía que los escritores se expresaran "intus et in cute", o sea, honda y epidérmicamente a la vez, recomendación sobre todo apropiada a los líricos hijos de Apolo.

¿Síguese de aquí que yo niego rotundamente la existencia de dotes poéticas en Lamartine? En modo alguno, porque en sus "Armonías" hay estrofas frescas y embalsamadas como primicia de la tierra prometida y en "Jocelyn" se ha obtenido alquitarrado elixir de la vida ordinaria, sin que las menudencias ca-

seras se echen de menos. Sólo pretendo demostrar que si el poeta pecó, lo hizo más por exceso que por defecto: en lugar de permanecer dentro del perímetro de la pura afectividad, saltó por encima de su valladar al terreno racional. Dió un paso de más y se halló en el fundo austero de los filósofos. Por el contrario, en versos como los siguientes, tal "avance" afortunadamente no se vislumbra:

Comme deux rayons de l'aurore,
Comme deux soupirs confondus,
Nos deux âmes ne forment plus
Qu'une âme, et je soupire encore !

Et moi, je suis semblable à la feuille flétrie :
Emportez-moi comme elle, orageux aquilons.

El título de "Meditaciones poéticas" parece ser una alusión al contenido exclusivo de las composiciones que las integran, cuando en realidad sólo un artista mediocre presenta desunidos el fondo y la forma, que deben compenetrarse como un objeto reflejado con su propio reflejo en una superficie especular. Ese título hasta suena a paradoja, pues en rigor toda obra de arte carece de meollo conceptual: no puede ser "meditación", sino intuición. Ciertamente que no le está vedado al poeta abismarse en reflexiones sobre la naturaleza de las cosas, pero sólo habrá poesía cuando nos devuelva su visión transformada en imágenes, pues de suceder lo contrario, su obra, aunque escrita en verso no dejará de ser puramente filosófica.

Croce sustenta en su "Estética" el principio, en mi entender inadmisiblemente, de que la intuición nos da siempre el conocimiento de lo individual, pero se puede objetar que la expresión artística (síntesis de sí misma y de la actividad impresiva), en cuanto representa la intuición del mundo interior del artista — que algunas veces llega a ser infinito, puesto que se vale de la fantasía (Croce lo dice) — agrupa en ocasiones infinidad de hechos, bien que sin ordenarlos, ni tener de ellos un "concepto". Si éste supone el conocimiento de lo universal, la intuición lleva implícitos el de lo individual y el de lo colectivo.

Hegel supo definir la esencia de la poesía con mucha más comprensión que la evidenciada por no pocos estetas y trata-

distas de retórica contemporáneos, al expresar: "La poesía revela a la conciencia las potencias de la vida espiritual, y en general las pasiones que se agitan en el fondo del alma, y las afecciones del corazón humano, o los pensamientos que se suceden de un modo más sereno en la inteligencia del hombre, en un palabra, el dominio entero de las ideas, de las acciones, de los destinos humanos, el curso de las cosas de este mundo y el gobierno divino del universo. Así ha sido y es todavía la "institutriz" de la humanidad, y su influencia es la más general y extendida". De la precedente concepción, un tanto difusa, se desprende que los pensamientos "tal como se suceden en la inteligencia", "de modo sereno", no son propiamente poéticos y éste es el punto que deseo destacar.



Si del examen de Lamartine se pasa al de Verlaine, se hallará un contraste sorprendente, surgido de dos maneras antagónicas de expresión sentimental.

Valgan como modelo de la segunda los siguientes versos de "Romances sans paroles", muy difundidos y saturados de un inefable hechizo:

Il pleure dans mon cœur
Comme il pleut sur la ville.
Quelle est cette langueur
Qui pénètre mon cœur ?

Como en el ejemplo anterior, un estado de conciencia se vincula a un detalle objetivo: la lluvia. Pero Verlaine no se erige en portadora de la humanidad, no habla del corazón en general, dice "mon coeur"; no se refiere a la lluvia así como quiera, sino que sólo pondera el espectáculo pluvioso de la ciudad en que vive. En el campo, la lluvia forma simples regajos y salpica en columnas líquidas, pero en las poblaciones ofrece el encanto de la melodía que resulta de su tamborileo sobre los techos de las casas, hacinadas hasta los confines del horizonte. Diminutas gotas transparentes resbalan en caprichosas ondulaciones vermiformes por los empañados vidrios de las ventanas y corren alineadas por los alambres telefónicos, que parecen mo-

jados en llanto. Y luego, al escampar, tímidos rayos de sol colorean de grana las cuentas de agua que tiemblan en las enramadas. . . Ese cuadro, de cielo encapotado y ceniciento, ¿es gris, monocorde, tedioso? Todo lo contrario. Oigamos:

O bruit doux de la pluie
Par terre et sur les toits !
Pour un cœur qui s'ennuie,
O le chant de la pluie !

Estas frases de Verlaine se "sienten", aquellas de Lamartine se "comprenden". El uno hace gala de su personalidad; reconcentrado en sí mismo, es egocentrista y a veces desconcierta (el "chant de la pluie" es una impresión mudable). El otro, que aparece como centrífuga con respecto a su corazón, viste al ser que mora en su interior con un manto púdico y formula apreciaciones lógicas, asequibles al entendimiento de todos. Cuando a un sujeto que se lamenta por hallarse en un trance dificultoso, o que se alborozaba, porque un grato sentimiento lo embarga, le interrogamos acerca de su estado de ánimo, no se pondrá, con seguridad, a bordar disquisiciones sobre el dolor, el amor o la alegría "in abstracto", sino que nos manifestará lísamente, a la pata la llana, lo que siente como individuo y en un instante determinado. Esta es o debiera ser, "mutatis mutandis", la misma actitud natural y legítima del poeta. El "otro", el lírico orondo que pontifica sobre las cosas y se revela docto, que siente el prurito invencible de la generalización, resulta a la postre, las más de las veces, un simple cultor de las letras mayúsculas.

El aserto anterior de que la poesía excluye el saber conceptual puede, interpretado falazmente, conducir a extremos delusorios y requiere una pequeña amplificación, que quizás parezca engorrosa.

Cuando aplico mi juicio a una novela o a una poesía, no veo en ellas un mero contenido "estético", es decir, el autor no sólo consigna sus conocimientos literarios, sino que aparece como hombre integral, con su concepción del arte, su experiencia material y su fe. Ello explica que no sea difícil vislumbrar por medio de una composición poética los sentimientos religiosos, el saber filosófico y hasta los prejuicios de quien la escribió. Pero todos esos elementos — arte, ciencia, religión, fi-

lososofía — deben amalgamarse (el análisis del crítico los discernirá a su modo) y sobre todo estar expresados con tonalidad lírica, cual corresponde al artista que da aspecto uniforme a materias de naturaleza diversa. Hay, por lo tanto, una actividad estética fundamental, que imprime un sello común al vario contenido. Dicha actividad no es sino la vida espiritual del propio creador, que no reconoce antecedente alguno, por ser primordial y directiva, el estado subjetivo puro, la penetración del hombre en su mundo intrínseco, la intuición, la transparencia del alma a sí misma.

El artista verdadero y nato, aun cuando escriba sobre tema tan árido como el álgebra puede, por una sola expresión, mostrar el fondo de su espíritu. Para él no existe (y esto intuitivamente) más que una realidad artística, elevada a categoría única, donde no hay clara separación de sujeto y objeto, que aparecen como teñidos de un mismo color. Lo que precisamente consigue romper tal nexo es la reflexión excesiva, el pensar conceptual, pues por ese medio el poeta se aísla de su propio mundo sensible y llega a contemplar la separación entre su individualidad y la materia esencial que cultiva.

Entonces el sujeto se repliega sobre el objeto y no sobre sí mismo. No busca ya la colaboración de su microcosmos afectivo, por lo que el arte deja de estar siempre presente en su alma. Por lo demás, ¿cómo pueden interesar al poeta los conceptos, si no son más que depósitos sedimentarios de intuiciones, moldes acabados y esquemas lógicos? Sólo abarcan de los objetos sus puntos de enlace y sus semejanzas, pero sin extenderse más que a los contornos. El autor de fibra vive la propia vida de las cosas, practica sobre ellas una especie de auscultación íntima, se mezcla amigablemente a las mismas, sabe que poseen un alma y trata de coordinar la existencia común al compás de un mismo ritmo. Por eso se refugia en la metáfora, arma con que lucha contra la tiránica rigidez del lenguaje preformado. De ordinario, su espíritu es la autosíntesis del objeto y de sí mismo (el acto puro, a que se refiere Gentile), de donde resulta que el poeta se mantiene perpetuamente dentro de una esfera propia, emanada de su personalidad: existe en él, en etapa embrionaria, lo que más tarde surgirá como creación. En otros términos, crea por síntesis a priori estética. Si el sujeto

se identifica totalmente con el objeto, el hombre con la materia de su predilección, nace un vínculo férreo entre ambos, que explica el apasionamiento del sabio por determinados problemas científicos, la devoción del místico y el fervor del artista. Pero la raíz de ese estado de unción, de entusiasmo por realidades distintas — que polarizan la actividad vital en otras tantas direcciones respectivas — debe buscarse en la conciencia, en la psique, no en la mente. Aun en el caso del hombre de ciencia, tal apasionamiento no depende de la meditación, porque ésta carece de todo matiz sensitivo y se aplica por igual a cualquier realidad que se le ofrece. De lo dicho se infiere que para “comprender” la exaltación mística es preciso primero sentirla, mientras que tal orden se invierte cuando se trata del problema científico.

Volviendo al asunto inicial de este bosquejo, añadiré que la preocupación absorbente de muchos autores líricos por dotar a la poesía de un trascendental fondo ideológico, no se justifica en verdad, ya que no realza, por sí solo, su valor. Si la palabra aparece como envoltura cálida, palpitante y emotiva de la idea, en una aleación armónica, habrá substancia poética, y tal es lo que ocurre en las composiciones de Sully-Prudhomme. Pero el pensamiento descarnado, aunque sea profundo y hasta genial, expresado con sequedad sin trauntar la sugestión de lo sensible, suele perecer en inmolación obscura a la belleza, en derrota que evoca la de Minerva por Friné. Porque, en mi entender, el pensador puro, que se dijera ser todo él una máquina cerebral ambulante, al escribir en verso usurpa un dominio artístico no creado para su disfrute. El reproche dirigido a Unamuno como poeta (y a su fiel discípulo chileno Ernesto Arnaldo Guzmán) toma pie del hecho de que don Miguel diserta sobre temas filosóficos con hondura, mas sin manifestación de fantasía visual ni auditiva. Su estilo es tajante, abrupto, escueto, de acantilado, recio como las berroqueñas piedras de las montañas. Pero en la frase anarquizante y esquinada del escritor eúscaro se quisiera hallar a veces algunas vetas cromáticas, algunos estremecimientos de nervios en tensión. . . “Unamuno es un razonador en verso — opina Roberto F. Giusti —. ¡Oh! ya lo sé; también Carducci, y no le pusiera yo sobre mi cabeza, si así no fuese. Sólo que en el admirable poeta italiano, el

pensamiento substancial y preciso, al convertirse en palabra, se enciende en emoción y vuela musicalmente alado; no así en el español, en quien no adquiere ni el calor ni el ímpetu mélicos" ("Crítica y polémica", 1917). De modo análogo, la singular prosa de Azorín, jadeante y asmática, "de la courte haleine", ganaría en belleza si el autor no desdeñara la metáfora, que sólo emplea excepcionalmente.

En los llamados autores cerebrales, el sentimiento, cuando existe, es tamizado por la reflexión y visto a través de ella. Tendencia poética reprobable de todos los tiempos ha sido considerada la que se manifiesta por un afán de "intelectualizar" las emociones, que estriba en someterlas a un previo análisis minucioso. Paul Bourget presenta en "Cosmópolis" un sujeto que se complacia en ello. Oscar Wilde conceptuaba tal procedimiento cerebral como la negación de todo sentido estético, pues que "la belleza — expone en el prólogo de sus novelas —, la verdadera belleza acaba donde comienza la expresión intelectual". Esta vez el escritor de las sorprendentes paradojas ha emitido una verdad de las más evidentes, al hacer constar la antinomia insalvable que reina entre el sentimiento y la razón.

Cuando se lee "El cuervo" de Poe se piensa inmediatamente en un arrebato inspirador, febricitante y subitáneo. Sábese, por el contrario, que el poeta compuso la mentada obra con arreglo a un plan fríamente calculado, sobre una especie de esquema matemático. Fijó de antemano el número de versos del poema (ciento), así como la frase que formaría el "leitmotiv" de la misma ("never more", nunca más) y sólo por último imaginó atribuir al cuervo la fatídica exclamación. Claro es que algún impulso emotivo existió, pero en lugar de adquirir un desenvolvimiento espontáneo, fué encauzado por las vías de la ex-cogitación, del pensar.

De hecho, las sensaciones unas veces se suceden y otras se compenetrán, atravesada tan pronto por un rayo lumínico, como envueltos en un capuz de bruma, que el poeta prefiere no descubrir, en razón de sus "droits du mystère". Si la emoción es sólo plañidera y vaga, contemplada desde una perspectiva lejana, se exterioriza por medio de algunas palabras imprecisas y expirantes. En cualquier caso, es inútil coordinar esos diversos estados interiores y presentarlos con estudiada unidad, pues

la emoción posee su lenguaje propio y suscita nuestra simpatía por un poder que le es inherente. Para no caer en un misticismo completamente esotérico, sería de desear que el lírico dotado de un alma vibrátil, sensible como una placa a las menores impresiones, no buscara en forma deliberada un fondo emocional en asuntos exóticos, incapaces de hallar eco en el corazón de otro individuo. Bien está escribir para un grupo selecto de catadores de finezas, dueños de una sensibilidad privilegiada, pero no hasta el extremo de que el grupo hipotético llegue a convertirse en un solo mortal: el autor.

En un mismo literato puede verse en ocasiones el curioso tránsito del período sentimental al de la suprema "cavilación". Como ejemplo ilustrativo de ello traeré a cuento la interesante evolución espiritual que se observa en Ramón Pérez de Ayala. Su primera obra, "La paz del sendero" (1904) constituye primum hinc, harta promisoro, y sin duda se cometió imperdonable ligereza al decir que estaba plagiada de Francis Jammes. Libro hondo, conmovedor, saturado de auras agrestes, sus versos sencillos y candorosos no se hallan libres de muchos lunares, compensados afortunadamente por algunos aciertos poéticos.

Fáltale a Pérez de Ayala la acuidad sensorial indispensable para percibir el ritmo, como también la destreza que exige la técnica del verso. Andrés González Blanco, amigo y maestro de "Ramonín", como cariñosamente le llama, cita este alejandrino suyo, que puede producir crispación nerviosa a un maestro de literatura preceptiva:

Bajo el alero de las casas infanzonas,

La cesura inoportuna obliga aquí a cargar el acento sobre la preposición "de", y esto es algo más que un pecadillo venial.

Diré de paso que el autor de "A.M.D.G." ha sido (ignoro si aún lo es) admirador desapoderado de Rubén Darío, el segundo Divino Maestro, cuyos versos leía con fruición, poniendo quizás en blanco los ojos.

En otra obra bastante posterior, "El sendero innumerable" (1916), lejana resonancia de la primera, échase de menos la

ingenuidad primigenia de aquélla y se comprueba que el escritor prefiere el ensayo meditativo al glosario sentimental (1). La poesía ha sido lógicamente sacrificada en aras de elevadas concepciones, por convicción de quien comprendió que tenía más pasta de novelista y filósofo que de poeta.

*
* * *

Los simbolistas distinguen la poesía "emotiva" y la "transfigurativa"; la primera posee la espontaneidad primordial del sentimiento; la segunda, que es la anterior a Verlaine, "discurre" sobre las cosas y transforma o transfigura el sentir en disertaciones elocuentes, pero alejadas de lo puramente sensible. Tal es el caso de Víctor Hugo. Su recopilación poética "La chanson des rues et des bois" nos permite admirar su realizado ingenio, la habilidad del observador, la gracia sutil del artista, mas no logra conmover con el vigor certero que fluye de la confianza lírica. Su visión del campo, por ejemplo, aparece plena de reminiscencias virgilianas. Es casi erudita y la exaltación del poeta presenta un "nescio quid" de ficticio:

Aux champs, compagnons et compagnes !
Fils, j'élève à la dignité
De georgiques les campagnes
Quelconques où flambe l'été !

Flamber, c'est là toute l'histoire
Du cœur, des sens, de la saison,
Et de la pauvre mouche noire
Que nous appelons la raison.

(1) He aquí la autorizada opinión de González Blanco: "En *El sendero innumerable* falta la ingenuidad del niño, la frescura de sentimiento y el realismo de cosas vistas y sentidas que inspiraron *La paz del sendero*. En cambio, hay en la nueva obra más simbolismo, más idealismo, algo de trascendente, propio de quien es más filósofo que poeta. En su primera obra fué poeta, con la más honda filosofía que en la poesía se encierra; en la segunda ha sido un filósofo poético o poeta filósofo: ha querido sacar aquella filosofía encerrada en la poesía, discutirla más, ponerla en primera línea y así la filosofía sobrepuja a la poesía." (*Los contemporáneos*, 1ª serie. París, 1907.)

"Coge la elocuencia y retuércele el cuello", aconsejaba no en vano Verlaine (1). La oratoria es un cisne de esbeltas y níveas formas — pero también de muy esponjado plumaje —, con el que se hace imprescindible realizar un sacrificio doloroso. De lo contrario, amaga al lírico el peligro de incidir en el tono enfático, altilocuo, campanudo, rimbombante. Hugo era de los poetas que cuando se elevan en alas de la elocuencia, deslumbran con la mágica lluvia de estrellas que brotan bajo los cascos de su Pegaso, en una orgiástica fiesta bizantina de fastuosidad verbal. Pero nada más vacuo que las alharacas retóricas. El maestro de los "Poemas Saturnianos" las execraba. A su juicio, la poesía debe ser un arte y ha de situarse al lado de sus hermanas, la música, la pintura y la estatuaria, y fuera de ese círculo escogido,

Tout le rest est littérature.

Como el verso interpreta la sensación originaria, la "poésie nouvelle" tiene, en su consecuencia, la misión de ser la directora de todas las otras artes, supuesto que la palabra determina el sentimiento de un timbre, de una línea, de un movimiento, de un matiz.

Cuando a un escultor, pongo por caso, se le ocurre, en un raptó de inspiración, plasmar en la arcilla una figura artística dada, posee al principio una sencilla imagen de la misma, concretada o no en idea, cuyo órgano expresivo inmediato es el lenguaje. En pintura y en escultura, la palabra, tácita o manifiesta, constituye la única realidad interior para el artista y un anticipo ideal de sus formas tangibles. La música supone

(1) Muy acertado es el siguiente juicio de Brunetière: "Hugo n'a vu la nature qu'avec les yeux du corps, en touriste ou en passant; que l'on peut même douter s'il l'a comprise où aimée autrement qu'en artiste, comme un thème pour ses variations et le plus favorable à son étonnant virtuosité: qu'il l'a presque profanée dans ses Chansons des rues et des bois. Lamartine l'a vue avec les yeux de l'âme, l'aimée jusqu'à s'y confondre, quelquefois même jusqu'à s'y perdre, et l'aimée toute entière. . ." (*La poésie de Lamartine*, 1886.) No comparto esta opinión de Paul Groussac: "Verlaine es un parnasiano convertido (hasta aquí sí), cuyos versos realmente admirables — un centenar —, que todas las antologías repiten, están vaciados en el molde de Hugo (?) o Banville." (*Anales de la Biblioteca Nacional*, 1896.)

una excepción notable; aquí huelga el paso del habla a la fonía, pues hay una pura evolución de sonidos. De lo expuesto se deduce prácticamente que el sitio adecuado de los poetas no está en las academias literarias, sino en los museos de bellas artes. Su público no será en adelante el compuesto por moralistas, los "cosidetti" literatos y los pedagogos comentadores de Coll y Vehí, Gómez Hermosilla y Navarro Ledesma, sino por personas de refinado gusto, libres de todo formalismo escolástico.

Tal es, en substancia, el sencillo ideal estético de Verlaine. Por lo demás, nunca se ocupó en formular teorías y carecía de aptitudes para ejercer de crítico. Sólo incidentalmente se descubre en sus composiciones alguna que otra referencia a la poética, aunque tratada siempre ésta de sobrepeine, a vuela pluma. En una de sus cartas (1) se encuentran interesantes paliques sobre el mencionado tema, de los que reproduzco a continuación un fragmento:

"La único que logro sacar de mi alma es esto: todo lo que es bello y bueno, es bueno y bello, venga de donde venga y sea cual sea el procedimiento que lo produce. Clásicos, románticos, decadentes, simbolistas, asonanteros o, ¿cómo decir?, "expresos de lo oscuro", me parecen muy bien, con tal que me impresionen o que por lo menos me cautiven. Vamos, poetas que somos, amémonos los unos a los otros. . ."

En nuestro tiempo ha surgido una legión de exégetas, que escriben apostillas al margen de sus poesías y se han entrado de hoz y de coz en su arriate literario, chafando muchas violetas a su paso. Su obra no ha menester de comentaristas que la desentrañen, por ser transparente y límpida como un cristal de roca, y sólo los chisgarabises de la crítica se empeñan en retorcer a sus frases el sentido.

*

* * *

Para juzgar de los méritos de la composición más trivial por su asunto como de la que desenvuelve un tema de la más

(1) Su correspondencia puede verse en la obra de Edmond Peppetier, *Paul Verlaine*. (París, Société du Mercure de France, MCMVII.)

encumbrada metafísica, no existe otra piedra de toque que la representada por el aspecto formal. Todo lo que se diga acerca de su originalidad debe ser relativo a este último elemento. En poesía, lo que se desgasta por el uso intensivo no es la idea, sino la imagen. Muchas frases de efecto se han convertido en granza o broza, barrida casi definitivamente de la morada del parnaso. Tales son: "el rosicler de la aurora", "la pálida mensajera de la noche", "los pétalos cuajados de rocío", "el arbol de las mejillas aterciopeladas" e infinidad de otras por el estilo. En sus tiempos de mocedad, por decirlo así, brillaron vividas y llenaron bastantes huecos, pero a la hora actual han pasado de moda como el tono grandilocuente de Chateaubriand. El poeta Juan Ramón Jiménez, escucha de avanzada en la falange modernista, que de ordinario objetiva de esta guisa: "fragancia cruda y mojada", "celestes tristeza", "tibia pradera", "bello cielo violeta y triste", "oro tibio y romántico", "color de elegía", "perfume doliente", "húmera calma", "lívida soledad", e *cosí via*, ha escrito un libro de título originalísimo: *Las hojas verdes*. Sin embargo, puede alegar, para justificarse, haber tomado inspiración en Homero, que emplea epítetos típicamente invariables y analíticos. . . Pero todo debe contenerse dentro de ciertos límites impuestos por el mismo arte, si no se quiere llegar a los extremos estafalarios a que se vió arrastrado el vate uruguayo Julio Herrera y Reissig, cuyo innegable numen maleó cruelmente el horror trágico que le inspiraba el aplebeyamiento espiritual, lo anodino y decantado de ciertos engendros afrentosos. Tengo a la vista una pequeña antología de sus poemas, y no bien la abro, me encuentro de manos a boca con estos versitos, que podrían servir como interesante documento "psiquiátrico" para el estudio de aquel extraordinario poeta neurópata y morfinómano:

Un crimen de cantáridas palpita
 cabe el polen. Floridos celibatos
 perecen de pasión bajo los gratos
 azahares perversos de Afrodita.
 Como un corpiño que a besar excita,
 el céfiro delinque en los olfatos ;
 mientras llueven magníficos ornatos
 a los pies de la virgen de la ermita.

(*Los maitines de la noche.*)

Se ha dicho que las imágenes de Herrera son a veces águilas rampantes de una heráldica de ensueño, cabalgatas de centauros, delirios vesánicos, orgía de luces, hipogrifos gongoristas, cubileteos de fantasmagorías, zarabandas de aquelarre. . . Acaso asistía alguna razón a Séneca al afirmar que "nullum ingenium magnum sine mixtura dementiæ fuit".

Cabe recordar que contra los malabarismos retóricos, contra el histrionismo poético, reaccionó el autor argentino Manuel Gálvez al publicar *Sendero de humildad* (1909), obra en la que se advierten ecos líricos de Ramón Pérez de Ayala. Nuestros poetas hicieron entonces voto de modestia y sencillez, ganosos de abandonar los retorcimientos literarios y, en particular, la expresión caliginosa y hermética, pero pocos permanecieron fieles a su promesa.

Injustamente han tachado algunos de trilladas producciones como *El alma del suburbio*, de Evaristo Carriego, y *El cascabel del halcón*, de Enrique Banchs, sin echar de ver que en su misma falta de complejidad, real o aparente, se cifra el secreto de su fuerza emocional. Darío, aprovechando un pensamiento soso: "la chica está clorótica porque necesita casarse", realiza con venustez superna la delicada *Sonatina de la princesa*. Fernández Moreno, en *Versos a mi hijo*, se vale de recursos que rozan la línea extrema de la simplicidad. Emilio Carrere, caudillo de la escuela bohemia española, sin comentar ningún asunto original, posee el preciado don de conmover. Discípulo de Verlaine, ha heredado su rima breve y vaporosa, de tonalidades de ensueño, que con frecuencia semeja un balbuceo. En cuanto al soñador francés, sabía condensar admirablemente en dos versos un quejumbroso motivo eterno. He aquí un ejemplo o pequeño *échantillon*:

O triste, triste était mon âme
A cause, à cause d'une femme.

*

* *

Los simbolistas prohíben el principio fundamental de que sólo conocemos la realidad ambiente a través de nuestras sensaciones, por manera que toda visión de ella no es sino la

vibración de nuestra conciencia. Este principio ha sido tomado directamente de la concepción de Berkeley, para quien existir significa ser percibido, *esse est percipi*. En otros términos, el ser de las cosas se agota en la percepción. El filósofo inglés, en *Principles of Human Knowledge*, establece como verdad axiomática la proposición inversa, a saber, que las cosas no subsistirían realmente una vez extinguida toda perceptividad espiritual y, de modo correlativo, no quedaría potencia activa al aniquilarse toda voluntad agente. De donde no debe inferirse, empero, que el mundo material sea un sueño vano, según explica en el tratado popular de su doctrina: *Three Dialogues between Hylas and Filonoo*. El fundamento filosófico invocado por los primates del simbolismo no se encuentra, a lo que se me alcanza, en el código poético de los románticos. Estos últimos se proponían exaltar la naturaleza no como paisaje, sino cual espejo límpido de su propia vida sentimental. Por eso solían ofrecer cuadros naturales exuberantes, recargados, churriguerescos, de pompa barroca, para reflejar la compleja agitación de su mundo íntimo. Cincelaban medallones florentinos en alto relieve, sin el tenue primor de que hacían gala los esmaltadores parnasianos. Los "decadentistas" no conceden mucha atención al espectáculo natural, no lo exornan pictóricamente, pero a semejanza de los Rousseau y los Chateaubriand, ven en las sombras y en los colores de la realidad diáfanas transparencias de sus personales estados emotivos. Así, Rodenbach ha sondado el "alma de las ciudades", según su expresión, pero en verdad no ha hecho más que asociar de continuo la vida espiritual del gran soñador que había en él al aspecto uniforme con que se le presentaban las poblaciones de Flandes. "Les villes surtout — dice — ont ainsi une personnalité, un esprit. . . , un caractère presque extériorisé qui correspond à la joie, à l'amour nouveau, au renoncement, au veuvage. Toute cité est un état d'âme." Se trata aquí de un caso particular del principio que postula la consubstancialidad del alma con la naturaleza. Quien haya leído a Rodenbach, no podrá olvidar el panorama unilateral y visto cual "sinfonía en gris mayor" de Brujas la muerta, con sus canales dormidos, sus nictálopes fanales titilantes y su lúgubre silencio, grávido de callados pensamientos. Los centenarios edificios forman

masas vaporosas y densas en las imprecisas vaguedades de grises agonías nostálgicas, a la lenta caída de las tardes apacibles. En *Le règne du silence*, libro con trazas de devocionario, el poeta — alma inverniza, elegíaco de crepúsculo — dialoga con su dilecta ciudad, su hermana no extinta, sino inmortal. . .

ANTONIO PORTNOY.

LA INFLUENCIA DE LAS INVASIONES INGLESAS, SU REPERCUSION Y CONSECUENCIAS POLITICAS QUE PRODUCEN *

I

LA POLÍTICA INGLESA Y LAS COLONIAS HISPANOAMERICANAS

Como he dicho en mi anterior artículo, la toma de Buenos Aires es la resultante de un vasto plan que Inglaterra había forjado contra las colonias holandesas y españolas, que se brindaban como presa fácil. Fué concebido dicho plan con prioridad a la negociación de la tercera coalición, y se comenzó a llevar a cabo con anterioridad a la acción de Trafalgar, es decir, antes que Inglaterra hubiera podido deslindar en forma definitiva su predominio marítimo. Si bien el decreto de Berlín, estableciendo el bloqueo continental, fué firmado por Napoleón el 21 de noviembre de 1806, es decir, después de la reconquista de Buenos Aires, fué precedido de una serie de medidas que conducían igualmente a un mismo fin, que consistía en el aislamiento comercial de Inglaterra (1). Así se habían cele-

* NOTA DE LA REDACCIÓN.—Capítulos de un trabajo en preparación, del cual ya adelantamos una parte en el número anterior.

(1) No es el momento de tratar este punto *in extenso*, ni de la eficacia del bloqueo, aplicado a un país insular y marítimo, ni de su origen, ni tampoco en que pudo inspirarse Napoleón al concebirlo, si en la teoría mercantilista del comercio, si en las ideas de Rousseau sobre "el estado perfecto" o la "república ideal", si en las teorías de Quesnay o en ciertos proyectos presentados en la época revolucionaria tratando de cerrar los mercados o apoderarse de los mismos donde Inglaterra colocaba sus productos.

brado tratados con ciertos países excluyendo a los productos ingleses.

En Inglaterra se habían producido profundos cambios económicos, evolucionando el país en forma portentosa y persistente, tornándose en una nación industrial, además de agrícola que lo era anteriormente. Atribúyese mucho de los progresos originariamente a los hugonotes expulsados por la revocación del edicto de Nantes y por las persecuciones de que fueron objeto; pero el auge del maquinista se presenta posteriormente, después del invento de Watt, de los perfeccionamientos de Cort y Huntsmann en las industrias de tejidos y en la fundición y elaboración de los metales. Son estas transformaciones técnicas las que condujeron a Inglaterra a la superproducción y al desplazamiento de su población hacia centros urbanos en donde se concentraban las grandes manufacturas (1). Sobreviene, entonces, para ella una época de dificultades económicas, de agitaciones ocasionadas por la carestía, por el régimen impositivo y por la repercusión de las guerras. Para recobrase, busca con afán la colocación de sus productos y orienta su política exterior a la conquista de nuevos y provechosos mercados y como ha dicho bien Molinari: "los únicos que la imaginación cálida y las necesidades premiosas presentaban al pueblo inglés, eran los de las colonias hispanoamericanas. Hacia ellos se lanzaron decididamente. Cuando no eran invasiones como en Buenos Aires, era contrabando como en el Perú, o amparo a los rebeldes como en Venezuela. Ni España, ni Francia podían detener esta expansión comercial: una porque carecía de vida económica suficientemente activa como para mantener todo el peso del comercio de sus posesiones; por la otra porque a despecho de todos los esfuerzos de Napoleón, no conseguía ni competir, ni sobreponerse a la producción inglesa,

(1) El desarrollo de Liverpool puede ser un ejemplo de este adelanto; la "pobre cabaña" del reinado de Isabel quintuplicó su población de un siglo a otro y en torno de sí varió la comarca. Si bien el origen de su adelanto se debió a la trata de negros, cuando abandonó este tráfico y se convirtió en un puerto netamente comercial, fué cuando varió su fisonomía. De los centros industriales puede decirse que Mánchester era uno de los más poderosos. (Cfr. SCHERER, *Historia del comercio de todas las naciones, desde los tiempos más remotos hasta nuestros días*, Madrid, 1878, II, 338).

por la mejor calidad de ésta y los métodos técnicos más adelantados. Las consecuencias finales del sistema continental vinieron a ser, en lo que nos interesa, las siguientes: situación privilegiada de Inglaterra para apoderarse de los mercados hispano-americanos que le era impuesta por imperiosa necesidad, y que aprovechaba con todos los medios y métodos de comercio más atrevidos; situación que vinieron a resolver de un modo imprevisible los sucesos de 1808 y de 1809" (1).

Inglaterra había gustado de las ventajas que significaba comerciar con las colonias hispanoamericanas, ya fuera por medio del "Tratado del asiento", por los buques españoles, que protegidos llegaban a puertos ingleses; por las arribadas forzosas, o mediante el fructuoso contrabando (2). Como no podía resignarse a renunciar a dichas ventajas y además necesitaba de ciertos productos, que las continuas guerras habían hecho escasear, concibieron entonces sus gobernantes de acuerdo con la política insular y particular de su país, netamente distinta a la de todas las potencias continentales, el plan de ataque o de conquista de algunos puntos importantes de las colonias de las dos potencias que habían unido su suerte a la política francesa de Napoleón (3).

El temor en Buenos Aires por un ataque de los ingleses con tropas regulares se remonta a fechas muy anteriores. Repetidas

(1) DIEGO LUIS MOLINARI, *La "Representación de los Hacendados" de Mariano Moreno, su ninguna influencia en la vida económica del país y en los sucesos de Mayo de 1810*. Buenos Aires, 1914, 97-98.

(2) Por medio de dicho tratado, celebrado entre España e Inglaterra, el 13 de julio de 1713, se le concedió a ésta un privilegio por treinta años, de importar anualmente 4.800 negros y un navío de 500 toneladas a Porto-Bello. Heeren dice que además del beneficio aparente que Inglaterra conseguía por el tratado lograba "todos los medios de establecer en estas vastas regiones un comercio de contrabando, que debería ser la fuente de beneficios más considerables" (Cfr.: M. HEEREN, *Manuel historique du système politique des états de l'Europe et de leurs colonies depuis la découverte des deux Indes*. París, 1842, I, 196 y 215).

(3) MOLINARI, op. cit., 94. No podemos menos que recordar y transcribir una declaración de Cerviño, que sostenía que la causa de la pérdida de Buenos Aires se debía a la tolerancia con que observaba la práctica del comercio con los extranjeros, "con estos dominios; que este mal empezó

veces, sobre todo en la segunda mitad del siglo XVIII, se temió un ataque de los ingleses; fué así cómo se impartieron continuas reales órdenes para la seguridad de la Colonia y varios de los virreyes mantuvieron un servicio de espionaje en Río de Ja-

en la época del gobierno de Abilés, en cuyo tiempo, fondeó en este puerto una fragata armada, al mando de Mr. Pordeux, que se dijo era norteamericana, cuando a la verdad no lo era y que cuando se avisó a S. E. lo perjudicial que podía ser el dar entrada a la codicia de los extranjeros, éste se desentendió y permitió se descargasen sus efectos y llevase nuestros frutos y metales, lo que dió lugar a que fuese frecuente desde entonces, el arribo de buques extranjeros a nuestras costas, llegando en una ocasión a haber hasta catorce buques en la Ensenada. Que Diego Jackson llegó a este puerto, con una fragata sin patente de navegación, lo que bastaba para denunciarlo por pirata y más aún después que fué denunciado como inglés por algunos tripulantes y como corsario de la boca de nuestro río. Que, a pesar de todo la fragata se reputó de norteamericana, quedó en el puerto permaneciendo Jackson en Buenos Aires hasta que se realizó la 1ª invasión, en la que fué uno de los agentes principales del Gral. Berresford. Lo mismo sucedió con Edmundo Seston Gorman, quién habiendo venido a ésta capital con Real licencia, se cumplió el plazo y Gorman continuó en Bs. As. habiendo sido éste inglés al que nombró el Gral. inglés para atender todo lo concerniente al ramo de tabaco y a las cobranzas de créditos de la compañía de Filipinas. Cuando el día de la Reconquista, Gorman se embarcó guareciéndose en los buques de su nación, otros ingleses recorrían y estudiaban nuestro país suministrando datos de nuestros asuntos más reservados al gobierno Británico; que a consecuencia de estos abusos, el Cabildo reclamó de S. E., el cumplimiento de las leyes de Indias, a consecuencia de lo cual se pusieron en prisión a los ingleses, y agrega "han sido tantos los escándalos que se han patrocinado por los gobernantes de nuestro país, que hubo una ocasión, en que Buenos Aires parecía una colonia inglesa". Que el Real Consulado hizo presente a S. E. la necesidad y conveniencia política, de cortar de raíz el comercio que hacían aquí los extranjeros, apoyando su gestión en cuestiones tan poderosas, que el Virrey lo abolió, restableciéndolo a los pocos días sin anunciar a nadie, habiendo continuado así hasta la invasión y entrega de la Plaza a los ingleses. Que desde el mes de Noviembre del año anterior se esparció la noticia de haber arribado a la Bahía de todos los Santos, una expedición inglesa, y, entonces, temiendo S. E. que fuese destinada a nuestras costas, se trasladó a Montevideo a iniciar la defensa de aquella costa y de la nuestra y fué en aquella ocasión que su primo D. J. M. Marin, escribió a su esposa Dña. María del Carmen de Sobre Monte una esquila en cuyo pie hay una P. D. escrita por S. E., permaneciendo esta esquila en poder de D. Fco. Reguera. Que el contenido de la esquila revela que los buques ingleses, disfrazados de norteamericanos, traían envoltorios para la Sra. Virreina y un forte-piano para su hija y que el Sr. Virrey lo sabía y consentía". Como es sabido,

neiro, temerosos de una invasión unida de portugueses e ingleses, o por si éstos recalaban allí, o, simplemente, por recoger noticias (1). Así, durante los años 1784 y 1785, se temió un ataque de una flota inglesa. En 1797, Olaguer Feliú pasó a la otra banda del río para defenderla; entre las medidas que adoptó fué el envío de embarcaciones en descubierta, las cuales encontraron a los ingleses efectuando reconocimientos y sondeando profundidades, los que huyeron merced a sus embarcaciones más veleras (2). Obtuvieron así los ingleses, gracias a

el llamado O'Gorman sería el marido o quien suponía serlo de la célebre Perichon. En lo que respecta al "piano-forte" podemos decir que dicho instrumento cobró gran importancia, y una carta del novio de Mariquita de Sobremonde, en la cual le anunciaba desde Montevideo el envío del mismo, fué agregada a la *Información* que se levantó sobre la invasión. En las declaraciones se pueden apreciar las contradicciones que en aquellos días borrascosos, debieron ser el producto del despecho, del desprecio y de las acusaciones veladas contra el Virrey. Mientras en una declaración de un hombre como Cerviño se habla del piano "encargado", por una carta del gallardo Marín nos damos cuenta de que dicho instrumento era un obsequio para su novia. Groussac no pudo menos que transcribir un párrafo de la esquela sabrosa del novio de Mariquita, a propósito de aquel instrumento: "Aunque tú no lo toques, servirá para adornar a la primera Mariquita que tengamos". Pero la esquela no fué agregada por esto, sino por la postdata *heroica* del Virrey, que ya adelantaba cuál sería su actitud ante el amago del ataque: "No hay novedad, y si la hubiese, tomar los coches y mudarse más lejos, que Cagigas recogerá lo nuestro. . ." (PAUL GROUSSAC, *Santiago de Liniers, conde de Buenos Aires, 1753-1810*. Buenos Aires, 1907, 36.)

(1) No pretendemos detallar estas operaciones, sólo suministramos estos antecedentes como una prueba de que hasta qué punto eran explicable los temores de las autoridades españolas respecto a la suerte del Río de la Plata. Tampoco podemos detenernos sobre la preocupación que significaron para España los proyectos británicos de posesionarse de algún punto de la Patagonia. Como se supiera que los buques ingleses frecuentaban aquellos parajes, no sabiéndose a ciencia cierta si en sus merodeos ocultaban algún designio más efectivo que el de la pesca se envió a Juan de la Piedra con instrucciones precisas para establecer poblaciones y fuertes provisionales en la "Bahía Sin Fondo, la de San Julián en otros parajes de la costa oriental llamada Patagonia que corre desde el Río de la Plata hasta el estrecho de Magallanes". (JOSÉ JUAN BIEDMA, *Crónica histórica del Río Negro de Patagones (1774-1834)*. Buenos Aires, 1905, 37-49).

(2) Archivo General de la Nación; División colonial, *Correspondencia de virreyes: Carta de Joseph de Bustamante al Virrey, 2 de junio de 1797*).

esta clase de operaciones y a su servicio de espionaje, un conocimiento exacto del territorio. Aun todavía durante una corta época de paz, el gobierno español receló golpes de manos sobre las embarcaciones y oficio muy particularmente a Vértiz al respecto (1).

Explicase así cómo el Cabildo solicitaba con fecha 28 de mayo de 1795, el más riguroso cumplimiento, "que ordena no se permita la residencia de extranjeros en los Puertos de Indias por razones de Religión y Estado". Exigiendo, además, la internación de los que corresponden a las ciudades de Mendoza, San Juan, Salta, Tucumán, Córdoba, y que no se permita la entrada a los Buques Extranjeros a no ser que conduzcan esclavatura o frutos permitidos, mediante un tiempo prefijado. Por eso con posterioridad señalaba lo perjudicial que había sido la tolerancia que se había tenido con los angloamericanos, funesta por la facilidad de equivocarse con los ingleses, enemigos de la Corona (2).

(1) ARCHIVO GENERAL DE LA NACIÓN; *División Colonial, Correspondencia de virreyes: Carta de José Gálvez al Virrey de Buenos Aires, don José Vértiz, Pardo, 22 de mayo de 1779.* . . "No obstante que hasta ahora subsiste la paz con la Inglaterra sin la menor novedad, se hace preciso vivir siempre con cuidados y recelosos de que los ingleses cometan de improviso algún atentado como suelen, particularmente en los buques que navegan de éstas a esos dominios y a efecto de precaver los graves perjuicios que de semejantes procedimientos nos resultarían, me manda el Rey, prevenir a V. E. con la mayor reserva, que desde el punto que reciba ésta, no permita salga de los puertos de su jurisdicción para estos reinos embarcación alguna de guerra o mercante que haya llegado o llegare con Registros de efectos y juntos hasta tanto que por los correos sucesivos se comuniquen a V. E. otra providencia contraria, tomando a este fin un pretexto honesto, como es el de que las embarcaciones se necesitan para algún objeto del Real servicio de modo que el público no comprenda que son recelos de guerra". ARCHIVO GENERAL DE LA NACIÓN, *División Colonial, Correspondencia de Virreyes: Contestación de Vértiz, Buenos Aires, 6 de agosto de 1779: Comunica que en seguida de recibir la R. Orden, dió la correspondiente al Gobernador de Montevideo y Comandante del Río de que no se permitiese salir de aquel puerto embarcación.*

(2) ARCHIVO GENERAL DE LA NACIÓN, *Gobierno Colonial, Cabildo de Buenos Aires, 1805-1806, Legajo 19, Borrador manuscrito, buen estado.*

II

EL PLAN DE ATAQUE

Hemos hablado de planes del gobierno inglés y no de la aventura o *calaverada* de Popham, como algunos autores han pretendido que es la primera invasión inglesa. No es una presunción de que ese marino obró de acuerdo con su gobierno, o por lo menos con la aquiescencia de algunos de los componentes de aquél, y quizás de los mismos que ejercían las funciones de ministro de marina. El mismo consejo de guerra que celebró cinco sesiones, con la asistencia de testigos como lord Melville, lord Barham, Mr. Huskinsson y Mr. Sturgue Bourne, que había sido secretario de la tesorería en el ministerio de Pitt, prueba con su fallo — severa amonestación — que fué una simple formalidad y que Popham no hizo otra cosa que llevar a cabo un proyecto que había sido concebido anteriormente allá por el año 1790 y cuyo desarrollo se le había confiado conjuntamente con Miranda. A este respecto conviene mencionar que en 1804 se volvió a colocar sobre el tapete la cuestión de la invasión y que nuevamente derivó el asunto ante la necesidad del aprovechamiento del *Diadema* para reforzar la escuadra del Canal, ante los preparativos en Brest. Es, también, muy sintomático que la conquista de la Colonia del Cabo ya apareciera unida, desde el año anterior, a la suerte de la operación que se emprendería en la América del Sud, lo que puntualizó Popham en su defensa aludiendo a ciertas referencias que le habían suministrado sobre la situación débil del Cabo, que le pareció de suma importancia no sólo por el provecho que aportaría su captura, sino también por la facilidad que proporcionaría la posesión de aquel punto en una empresa sobre la costa

oriental de la América del Sud. Popham, agregó, que comunicó a Pitt el proyecto y que éste adoptó la idea de acuerdo con su sugestión.

Es indudable que en el asunto de la invasión, existían muchas personas complicadas; por ello adujo el marino acusado en su defensa que no se sentía libre aún en la misma, para hacer revelaciones que podrían poner en peligro la seguridad personal de otros y que, como conocía las causas de carácter político que habían producido la suspensión del proyecto favorito de Pitt, al tener conocimiento del cambio de situación que se había operado a raíz de Trafalgar y de Austerlitz, y de que eran vanos todos los intentos para apartar a España de Francia, se decidió a tentar un golpe sobre las posesiones españolas (1). Es exacto lo que afirma Popham, la documentación reunida que se encuentra como apéndice al *Juicio*, de la cual muchas de dichas piezas fueron vertidas al castellano y reproducidas en la *Biblioteca del Federal*, consignan las medidas de precaución que adoptó Popham, sobre la seguridad del Cabo y además sobre los movimientos de la flota francesa (2).

(1) *Minutes of a Court Martial, Lolden ou board les Majest'y ship. Gladiador in Portsmouth Larbour ou Friday, the 67 h Day of March, 1807 and, continued, by adjournment, till Wendnesday, March 11, following, for the Trial of Capt. Sir Home Popham, including a complete copy of his defence, taken from the original.* London, 1807.

(2) Popham veinte días antes de que hubiera zarpado Villeneuve de Tolón comunicaba desde la Bahía de Table, que había logrado apoderarse de *La Volontaire*, "la descubridora de la escuadra del almirante Villeneuve". (*Carta de Popham a William Marsdem*, 4 marzo de 1806, en *Biblioteca del Federal, documentos históricos*. Buenos Aires, 1852, 70). Confundía así a la escuadra de Brest, del almirante Gauthaune, con la del Mediterráneo, pero de acuerdo con cierta información recibida, esperaba la aparición del almirante Villeneuve, la cual creía que arribaría (*Oficio de Popham a William Marsdem*. Bahía de Table, 7 marzo de 1806 en *Biblioteca*, cit. 71-75). Temiendo la llegada de los franceses, Popham informaba que debido a esa circunstancia permanecería con toda la escuadra reunida. Quince días después, se inclinaba, en otro oficio, a suponer que Villeneuve "no estaba destinado a las Indias Orientales, bien que él declara — se refiere a un alférez de navio alemán, que encontró como oficial de *La Volontaire* — que ese es su definitivo destino; él cree que las dos escuadras deben reunirse, pero sin ninguna razón positiva para dar tal opinión; y sus conjeturas son que, cuando dejen las playas de Lagallar, donde suponen que ahora están cru-

Es sumamente curioso, aunque es posible que fuera casual, el hecho de que en la misma época se encontraran los compañeros que años antes debían llevar a cabo conjuntamente el pro-

zando, irán al Brasil, si supiésemos que estamos en posesión del Cabo, y que desde allí irán a las Indias Occidentales" (Cfr.: *Popham a William Marsdem*. Bahía de Table, 20 marzo de 1806, en *Biblioteca, cit.*, 79-80). Podría suponerse que Popham disimulaba una alarma que no sentía de acuerdo con el plan que pensaba desarrollar después, a fin de justificar su conducta con esas precauciones supuestas y tener reunidas sus fuerzas. Sin embargo, creo que hasta este momento que el marino inglés, no trataba de ocultar el plan que pensaba desarrollar después, a fin de justificar su conducta con precauciones supuestas y tener reunidas sus fuerzas. Su anuncio de despachar un buque al almirante Cochrane, que se encontraba en Barbados, a fin de informarle de la situación, hace suponer que era sincero en sus manifestaciones. (*Popham a William Marsdem*. Bahía de Table, 21 de marzo de 1806, en *Biblioteca, cit.*, 80-82). La confusión de noticias era explicable por la dificultad de los ingleses para determinar la posición de Villeneuve; además, la escuadra inglesa tropezaba con la falta de fragatas, quedando así las escuadras privadas de sus buques exploradores y muchas veces se vieron obligados sus almirantes a emplear navios de línea en dicho servicio. (H. W. WILSON, *El dominio del mar, 1803-1815*, en *Historia del mundo, en la edad moderna*, publicada por la Universidad de Cambridge. Buenos Aires, XV, 350). Villeneuve zarpó de Tolón el 18 de enero de 1805, aprovechando un respiro que le diera Nelson, quien le acechaba desde tiempo atrás, con su escuadra escalonada hasta las bocas del Bonifacio, pero a su salida, la escuadra francesa fué sorprendida por un temporal que rompiéndole vergas, velas y palos a sus buques, causó una desorganización tal en la tripulación bisoña de los mismos, que su almirante se vió en la necesidad de regresar a su fondeadero. Villeneuve vuelve a ponerse en marcha dos meses después, y se dirige a Cartagena, donde espera reforzarse con 16 navios de una escuadra española a las órdenes de Salcedo, pero como éste necesita dos días para preparar sus buques, continúa viaje hasta Cádiz y efectúa su concentración con el almirante Gravina. Villeneuve entonces se dirige a todo trapo a la Martinica, pero es tanto su temor de ser alcanzado por Nelson, que deja rezagadas cinco unidades cuyos comandantes, al verse abandonados, deciden, aunque solos, dirigirse al puerto de concentración de las Antillas, al cual llegan antes que la flota. Una vez allí, la flota aliada se apodera de la fortaleza inglesa del Diamante, en cuyo ataque se distinguen los españoles con Gravina a la cabeza. Pero Villeneuve, perseguido por la desgracia, únicamente puede incorporar dos navios llegados con el contra-almirante Magon; Missiessy, cansado de esperar y en virtud de órdenes superiores, ha vuelto a Europa, y Gateaume, bloqueado por el inglés Cornwallis, no ha podido moverse. Mientras tanto, Nelson, temeroso de la desaparición de los franceses, se impacienta presa de ansiedad por las calmas y el viento en contra que le imposibilitan casi por

yecto, operando casi sincrónicamente sobre las posesiones más importantes españolas, situadas al oriente, aunque es muy posible que no hubieran convenido nada sobre esa simultaneidad

completo su navegación; pero a pesar de todo, a los dos meses de la salida de los aliados, consigue enfrentar a Gibraltar. Abandona entonces los buques de pocas condiciones navieras, que deja a Knight para que impida la salida de Salcedo, y así, con sólo diez navíos se dirige a las Antillas, dejándose llevar de su estrella; así llega a Barbados, donde encuentra dos navíos, con los cuales se refuerza, y a pesar de contar con una desproporción de más de la mitad, zarpa buscando a los aliados para aniquilarlos; pero éstos ya se hallan camino a Europa, rumbo al Ferrol, confundiendo así a su enemigo, que creía que se dirigirían a Cádiz, hacia donde pone su proa. Llegado Nelson a aguas europeas, en su prosecución despachó *Le Curieux* para comunicar al almirantazgo el regreso de la flota y al mismo tiempo para expresarle los recelos de que dicha escuadra, de la cual se habían perdido las huellas, podría efectuar alguna operación sobre la Isla. Dió la casualidad que el comandante de *Le Curieux* divisó en su marcha a la flota aliada, y observando su rumbo, pudo apreciar el error de su jefe, quien creía que se dirigía al estrecho. Así fué cómo el primer lord del almirantazgo, Barham, pudo disponer que la flota bloqueadora de Brest del vice-almirante Cornwallis se uniera a la del almirante Calder y juntas esperaran cerca de Finisterre el paso de los aliados. Mientras Villeneuve seguía camino a Finisterre, Nelson llegaba al estrecho y quedaba sorprendido al comunicársele que ninguna escuadra había sido avistada; sin embargo, se decide a bajar, encontrando en tierra carta de Collingwood, dándole cuenta de todo. Tranquilo entonces, se dirigió a Portsmouth y gozando de una corta licencia se trasladó a Merton, donde en su quinta vivía su adorada Lady Hamilton y su hija Horacia. El día 22 de julio de 1805 la flota aliada avistó al enemigo formado a sotavento a las órdenes de Calder, quien se movía con intenciones de cortar la línea de retaguardia franco española. Una bruma espesa impedía observar los objetos a distancia, y Gravina, tratando de aprovecharla, viró y se internó en ella; pero Calder efectuó igual operación, siendo contenido entonces por los españoles, quienes le causaron daños de consideración. La batalla, mientras tanto, tiende a extenderse a toda la línea, pero los ingleses eluden el combate y hasta se retiran, aunque permaneciendo siempre a la vista, lo que les trae por resultado apoderarse de dos barcos, el *Firme* y el *San Rafael*, que, sin gobierno, se fueron sobre la línea enemiga y cuyos comandantes se rindieron después de un rudo combate. El almirante Calder, por haber eludido la batalla, fué sometido a consejo, el cual declaró "reprensible su conducta". Tal era la severidad del almirantazgo inglés cuando observaba una deficiencia en sus jefes (a). Compárese, esto, con la dirección francesa,

(a) Conviene recordar el fallo benigno de Popham, con esta acostumbrada severidad del almirantazgo inglés y no podemos menos que encontrar una evidente contradicción entre ambas actitudes, lo cual nos hace entrever algo oculto.

de operaciones. Sin embargo, debemos de puntualizar que Popham tenía noticias muy detalladas de las actividades y de las operaciones que emprendería Miranda (1).

Conviene tener presentes algunas de las instrucciones dadas a Baird, refrendadas por Castlereagh, para el gobierno de la plaza rendida, que recuerdan las disposiciones de Berresford al asumir el gobierno de Buenos Aires, y algunos de sus párrafos podrían expresar más de lo sospechado y que transcribimos a continuación: "En caso que sobreviniesen circunstancias que os desanimasen para desembarcar las tropas, o bien que, en el caso de que hubiereis efectuado felizmente el desembarco, os determinasen a desistir de la empresa (contingencias que confío son igualmente improbables) es la voluntad de su majestad (después de despachar los buques de la India a su destino), que

y se apreciará que el ministro de marina, Descrés, se ocupaba únicamente de apaciguar los estallidos de ira de Napoleón, quien con razón acusaba a su almirante de falta de intrepidez y de resolución militar. Villeneuve, en lugar de perseguir a Calder, ya que éste se retiraba, arribó a Vigo, y el 2 de agosto llegó al Ferrol, encerrándose luego en Cádiz, temeroso de un encuentro, en vez de dirigirse a Brest, obligando el retiro del bloqueo y su concentración con aquella escuadra. Una mañana, en medio de las delicias del hogar. Nelson recibe la orden inmediata de embarque del almirantazgo, y cuando en Londres, se le pide que designe sus jefes, da una respuesta que es verdaderamente el elogio mayor que podía hacerse de la escuadra a la cual pertenecía: "No es necesario; el mismo espíritu anima a toda la flota y nunca os equivocaría en la elección". El 21 de octubre de 1805, Nelson, aprovechando la salida de Villeneuve, destruye la flota aliada en Trafalgar y muere en la acción. (Cfr.: MANUEL MARLIANI, *Combate de Trafalgar, vindicación de la armada española contra las aserciones injuriosas vertidas por Mr. Thiers, en su Historia del Consulado y el Imperio*. Madrid, 1850; EDWARD FRASER, *The enemy at Trafalgar an account of the battle from eye-witnesses narratives and letters and despatches from the french and spanish fleets*, London, s. d. CÉSAR A. SILVEIRA, *Trafalgar, conferencia dada en 1899 a los alumnos de la Escuela Naval Militar*. Buenos Aires, 1900.

(1) Popham a William Marsdem, Bahía de Santa Helena, 30 de abril de 1806, en *Biblioteca, cit.*, 100: "Si el general Miranda no se ha hecho ya a la vela, está pronto para dirigirse a Trinidad y Caracas sin perder un solo momento; y la pequeña fuerza militar que él necesita, confío que no puede sostener ningún grado de comparación con la probable ulterior ventaja de su servicio en la América del Sud".

regreséis con el resto de la fuerza a Santa Helena, para refrescar allí las tropas y tripulaciones, y para recibir órdenes ulteriores que sirvan de dirección a vuestra conducta" (1). Pero son aún más precisos un oficio del almirantazgo a Popham en el cual se habla claramente del Río de la Plata (2) y las instrucciones dadas al Gobernador de Santa Helena, para "auxiliar en cualquier operación" a Popham y a Baird, que dan una impresión casi concluyente (3).

Aparentemente, lo que disuadió a Popham en su empresa fué un informe del capitán Waine de un buque americano, suministrado hacia fines de marzo de 1806 (4). Doce días después, Popham oficiaba a William Marsdem despreocupándose de Villeneuve respecto del Cabo y trasladando la posibilidad de un arribo del mismo o de parte de su escuadra

(1) *Copia de Instrucciones, a Baird, refrendadas por Castlereagh. Despacho de Relaciones Exteriores, 25 de julio de 1805, en Biblioteca, cit., 46-50.*

(2) "Copia de una carta a Sir Home Popham, datada en 2 de agosto de 1805; Despacho del almirantazgo, 2 de agosto de 1805. — Señor, se me ha mandado por los Milores Comisionados del Almirantazgo os transmita sus órdenes, para que mandéis una fragata para cruzar sobre la Costa Oriental de la América del Sud entre Río de Janeiro y Río de la Plata, tan pronto como hayais llenado los objetos de la expedición con la que estáis a punto de hacer vela, con el fin de procurarse noticias de los movimientos del enemigo, y para que podáis estar preparados contra cualquier ataque que puedan estar dispuestos a hacer sobre el establecimiento. — Soy & c. — John Barrow al Capitán Sir Home Popham" (Cfr.: *Biblioteca, cit., 52*).

(3) "(Departamento Secreto.)—Nuestro Gobernador y Consejo de Santa Helena.—Nos, el Comité Secreto de la Compañía de la India Oriental, por medio de ésta os prevenimos que prestéis todo auxilio en vuestro poder, compatible con la debida protección y seguridad de vuestra isla, a las fuerzas de tierra y navales de su Magestad bajo el mando del mayor general Sir David Baird y Sir Home Popham, en cualquiera operación en que para auxiliarlas seáis por ellas requeridos.—Somos vuestros amados amigos.—(Firmados:) C. Grant.—George Smith.—John Roberto.—Londres, Casa de la India Oriental, julio 26 de 1805. (Cfr.: *Biblioteca, cit., 43*).

(4) *Copia de una carta del señor Waine, capitán de un buque americano, a Popham. Cabo de Buena Esperanza, 28 de marzo de 1806, en Biblioteca, cit., 84-85.*

al Río de la Plata o a la costa del Brasil; es ésta la primera vez que aparece, oficialmente por lo menos, la intención de Popham en derivar la cuestión (1). Cuatro días después, en otra comunicación de Popham a Marsdem, se alude a un plan anterior, igualmente que a la conveniencia de tener la escuadra en actividad (2).

El afán por la conquista de puntos comerciales se revela a través de las comunicaciones de Popham al Gobernador de Santa Helena, R. Patton, que indican hasta qué punto estaban obligados los oficiales con su energía a procurar facilidades al comercio de su país. Cierta pasaje informa de la existencia de este plan de expansión colonial inglés desde épocas anteriores. "No tengo duda de que V. E. sabe que durante la última

(1) "Sería imposible determinar en este momento su posición; y es casi igualmente difícil decidir el mejor modo de emplear los esfuerzos de la escuadra con la mayor ventaja, en los dos meses siguientes ya se os han transmitido para conocimiento de sus Señorías, parecen inclinarse a la suposición que el destino de la escuadra del Almirante Villeneuve es a las Indias Occidentales, pero el general Anker, el ex-Gobernador de Tranquar que ha llegado accidentalmente aquí en su viaje para Europa, me ha informado, el curso de la conversación, *que se esperaba una escuadra Francesa en Mauricio, pero que era imposible que la isla la proveyese de harinas, sin ocurrir por ellas al Río de la Plata o a la costa del Brasil; por cuya consideración pienso que emplear la escuadra en cruzar por poco tiempo sobre esa costa en vez de permanecer ociosa, será una disposición que producirá algunas ventajas y que espero parecerá tan evidente a Su Señoría que los inducirá a aprobar la medida.*" (Cfr.: *Popham a William Marsdem. Diadem*, Bahía de Table, 9 de abril de 1806, en *Biblioteca, cit.*, 85-86).

(2) "El resultado de mis investigaciones durante muchos años respecto de la América del Sud en general y de Buenos Aires en particular, ha sido presentado al gobierno de su Magestad; y como al tiempo se resolvió que yo sería enviado allí, me afané en todos sentidos para formar un proyecto detallado para una operación combinada, y el que tuve el honor de entregar al anterior, y enviar al actual Primer Lord del Almirantazgo". Respecto de la conveniencia de tener la escuadra en actividad, decía: Es "*preferible a la alternativa de permitir que la escuadra que tengo el honor de mandar enconce su nativa energía, invernando en False Bay, y quedando eventualmente paralizada, después de permanecer tan largo tiempo, como el que ha pasado en un estado de fría y defensiva inactividad.*" (Cfr.: *Popham a William Marsdem. Diadem*, Bahía de Table, 13 de abril de 1806, en *Biblioteca, cit.*, 87-90.)

guerra se tomaron en Santa Helena memorias preparatorias para igual tentativa sobre las posesiones del enemigo en el Río de la Plata, por las fuerzas de vuestro gobierno; y aunque los diferentes motivos políticos que entonces existían para la ejecución de una tal empresa, no me parece que han mirado en grado alguno, no obstante, los pueblos manufactureros en Inglaterra, por la actitud de los negocios en el Continente, han aumentado sus títulos a la energía de todos los oficiales que tienen los medios de abrir nuevos canales para el consumo de sus efectos" (1). Otros pasajes hablan sobre la facilidad del éxito en la operación proyectada para "poner en conflicto a nuestros enemigos, y abra el más ventajoso comercio a la Gran Bretaña"; "que aumentarán en cierto grado el comercio y la seguridad de la isla que gobernáis, así como será una salvaguardia adicional al comercio de la Honorable Compañía de la India Oriental" (2).

(1) Se ha de referir a la operación que se pensó hacer en 1790, a la cual alude Manuel Moreno, diciendo que fué en 1793 (MANUEL MORENO, *Colección de arengas en el foro y escritos del Doctor Dn. Mariano Moreno, abogado de Buenos Ayres, y secretario del primer gobierno en la revaluación de aquel estado*. Londres, 1836, I [único] XLVIII). Popham al gobernador de Santa Helena, R. Patton. *Diadem*, en el mar, 23 de abril de 1806. en *Biblioteca*, cit., 95.

(2) Popham al Gobernador de Santa Helena, R. Patton. Bahía de Table, 13 de abril de 1806, en *Biblioteca*, cit., 90-91. En otro oficio del gobernador a Popham, comunicándole que se había decidido a cooperar en la empresa con 100 artilleros, con dos obuses y 150 soldados de infantería de la guarnición al mando del teniente coronel Lane, teniente gobernador de la isla, su aporte en la expedición, con la condición de que el destacamento de tropas de Santa Helena, "que forma parte de esta guarnición, no sea detenido más tiempo que hasta la toma de Montevideo y Buenos Aires" (Cfr.: Patton a Popham. Santa Helena, 1 de mayo de 1806, en *Biblioteca*, cit., 103-104. En su respuesta Popham le informó que había consultado a Berresford, quien le había observado "que en el primer momento de nuestro tiempo, sería altamente imprudente separar ninguna parte de nuestros esfuerzos; pero debéis descansar en la seguridad que las tropas de las islas no serán detenidas un solo día después que puedan separarse del servicio para que han sido pedidas" (Cfr.: Popham al Gobernador de Santa Helena. *Diadem*, Santa Helena 1 de mayo de 1806, en *Biblioteca*, cit., 104-105). Como se habrá podido apreciar, en estas comunicaciones no se habla de instrucciones, pero tampoco se las niega; sólo Popham dice que creyó "oportuno" operar sobre el Río de la Plata.

Debemos señalar una circunstancia algo extraña. No obstante haberse librado el combate de Trafalgar a 21 de octubre de 1805, aun a mediados de abril del año siguiente no se tenían noticias en el Cabo y Santa Helena de dicha acción, o se aparentaba no tenerlas. No obstante, Popham en su defensa dice que tuvo noticias de ella en el mes de febrero y que cuando se apresó *La Volontaire*, el 4 de marzo de 1806, se informó del triunfo de Napoleón en Austerlitz. Posiblemente esta contradicción se deba a que Popham aprovechó para su defensa la situación que le aportaba el conocimiento ulterior de algunos sucesos y que significaban una argumentación a su favor. Indudablemente tiene que parecer extraña esta falta de comunicación de las autoridades con esta expedición. Pero la verdad es que sólo disponemos de la documentación a mano de una sola parte, es decir, de los jefes de la expedición y no sabemos qué órdenes ulteriores e informes pudieron recibir. Sin embargo, en ninguna de las comunicaciones de Popham y Baird que hemos visto publicadas, se alude a oficios y nuevas instrucciones. Cuando este último se dirige a Castlereagh, no hace ninguna referencia, apareciendo nuevamente el fantasma de Ville-neuve, quien en ese momento se encontraba prisionero en Inglaterra. Se aprecia en la documentación relativa a este asunto líneas oscuras, contradictorias; la lectura de algunas piezas sorprenden, a veces, por algunos párrafos, aunque se proceda a su lectura sin ninguna suspicacia. La forma en que Baird se expresa: "... pero la gran importancia del objeto, en un punto de vista nacional, espero que nos servirá de apoyo y nos excusará ante Su Magestad por emprender un servicio sin haber previamente recibido sus órdenes especiales. . .", hace nacer la sospecha de la existencia de órdenes generales, subordinadas a algunas especiales; de ahí la preocupación de los jefes expedicionarios sobre nuevas instrucciones o de comunicaciones a Madeira o Santa Helena, como si algunos miembros del gobierno no fueran partidarios de ulteriores operaciones y los otros esperarían un cambio de situación y trataran de convencer a todos sus colegas. El plan existía, como hemos dicho, y fué llevado a ejecución en principio con la toma del Cabo, por eso no debe resultar extraño si las operaciones ulteriores se habían planeado y pensado desarrollar mediante una ampliación de instrucciones.

Baird en su comunicación hace también referencias a las ventajas comerciales y colocación "de nuestras manufacturas nacionales que se lograría con la posesión del Río de la Plata que tanto ha estudiado y deseado disminuir el actual gobierno francés". Agregando que sería Popham el que suministraría "más detalles circunstanciados de los informes, motivos y circunstancias que han guiado nuestra resolución". Finalmente, el jefe de las fuerzas terrestres enviadas al Cabo advertía que creyó "oportuno que el general Beresford asuma el cargo de Teniente Gobernador; y le he ordenado, por lo tanto, tome tal carácter y que perciba el sueldo y emolumentos que haya disfrutado el Gobernador Español, su inmediato predecesor, hasta tanto que Su Magestad tenga a bien hacer saber su voluntad" y que, por lo tanto, con la partida de su subordinado inmediato para el Río de la Plata y el regreso del brigadier Ferguson a Inglaterra a restablecer su salud se hacía indispensable el envío de "uno o más oficiales generales para que desempeñen sus puestos" e indica el nombre de Achmuty "como un oficial calificado en todos los respectos para desempeñar el cargo de segundo jefe de esta colonia". La asociación de Achmuty y su envío posterior nos resulta algo más que casual, posiblemente era de los jefes indicados para el desarrollo del primitivo plan e iniciado en el secreto del mismo (1).

(1) ALEXANDER GILLESPIE, *Gleanings and remarks: collected during many months of residence at Buenos Ayres, and Within the upper country with a prefatory account of the Expedition from England, until the surrender of the Colony of the Cape of Good Hope, under the joint command of Popham, K.C.B. Leces, 1818 (a)*. En las instrucciones a Popham se le ordenaba de la manera más confidencial que se pusiera en comunicación con Baird (Cfr.: *Copia de las instrucciones dadas a sir Home Popham*, Londres, 29 de julio de 1805, en *Biblioteca, cit.*, 44-46). En las confiadas a este último se insistía sobre la necesidad de que no se transpirara "el objeto de

(a) La obra de Gillespie fué vertida al castellano en dos ocasiones, una en 1895, y otra en 1921. (*Revista Nacional*, Buenos Aires, 1895, XXII, 12-35, 83-134, 275-298; XXIII, 223-255; ALEJANDRO GILLESPIE, *Buenos Aires y el interior. Observaciones reunidas durante una larga residencia, 1806 y 1807, con relación preliminar de la expedición desde Inglaterra hasta la rendición del Cabo de Buena Esperanza, bajo el mando conjunto de Sir David Baird, G.C.B. y Home Popham, C.C.B.* Traducción y prólogo de Carlos A. Aldao. Biblioteca de "La Cultura Argentina". Buenos Aires, 1921.

Posiblemente lo que contribuyó más a la obscuridad de toda esta cuestión fueron las grandes precauciones que se adoptaron para ocultar el destino de la expedición al Cabo. Se disfrazaba así el objetivo del viaje del *Diadema* con una misión diplomática a Constantinopla, para lo cual se embarcaban diariamente multitud de bultos y cartas, con dicha dirección. Sólo algunos oficiales, cuenta Gillespie, descubrieron que el objetivo de la expedición era otro, por el embarque de caballos y porque en la manta de uno de ellos estaba estampado el nombre de Baird, a cuyas órdenes se encontraba un numeroso grupo de tropas que debía embarcarse en Cork.

Como se habrá podido apreciar, son demasiados los elementos reunidos para que se suponga que sólo lo que hemos informado es una conjetura. Debemos también decir que las invasiones en el Río de la Plata constituyen solamente un episodio de toda la actividad inglesa desarrollada sobre las colonias holandesas y españolas, no sólo de América y Africa, sino también de la India y Oceanía. Quizás el cambio operado en el gabinete inglés fué lo que contribuyó también a que el asunto se presentara poco claro.

JUAN CANTER.

(Continuará.)

la expedición: y para que los enemigos no sean advertidos de nuestra aproximación, se ha ordenado a las tropas de Cork se embarquen *para el Mediterráneo*. La flota de la India ha recibido orden para salir inmediatamente para la *India*; ambas flotas se harán a la vela con esos destinos ostensibles pero tienen pliegos cerrados que deben abrirse en una determinada latitud, en los que se les ordena se dirijan a la isla de Madeira para reunirse allí, en donde todas las fuerzas navales y de tierra (incluyendo los buques de la compañía) tendrán orden de ponerse bajo vuestro mando y el de sir Home Popham" (Cfr.: *Copias de instrucciones dadas a Sir David Baird, para su marcha al Cabo de Buena Esperanza*. Londres, 25 de julio de 1805, en *Biblioteca, cit.*, 46-50).

SOCIOLOGÍA DE LOS VALORES (*)

CAPITULO VI

AXIOLOGÍA SOCIOLOGICA. — JUICIOS DE VALOR Y JUICIOS DE REALIDAD. — JUICIOS DE VALOR E IDEALES. — EL IDEAL Y LA SOCIEDAD. — LA FACULTAD DE JUZGAR. — SU ÚNIDAD. — EL CARÁCTER IMPERSONAL DE LOS VALORES. — SU ORIGEN EN LA SOCIEDAD.

Durkheim ha intentado él mismo la aplicación directa de la sociología al estudio de los valores. A este objeto está dedicado su trabajo intitulado *Juicios de valor y juicios de realidad* (1).

El propio autor declara que es doble el propósito de ese ensayo: 1º demostrar cómo la sociología puede ayudar a resolver un problema filosófico; 2º disipar algunos prejuicios referentes a la sociología llamada positiva.

Cuando decimos que los cuerpos son pesados, formulamos un juicio de existencia o de realidad. Se da el nombre de juicios de valor a aquellos que tienen por finalidad decidir lo que las cosas valen en relación a un sujeto consciente, el precio que este último les adjudica. Durkheim advierte que el extender esta última denominación a todo juicio que enuncia una estimación, puede dar lugar a confusiones. Cuando alguien dice que prefiere una cosa a otra, se trata de un juicio de realidad que sólo expresa cuál es su estado de ánimo frente a ciertos objetos. Exteriorizar una preferencia equivale a señalar un hecho. Estos juicios revelan, no un valor del objeto, sino cierto estado del su-

(*) Véase el número anterior, pág. 253.

(1) Comunicación presentada al Congreso Internacional de Filosofía de Bolonia del 3 de julio de 1911, y publicada en la *Révue de Métaphysique et de Morale*, julio 1911. Está incluida en el volumen *Sociologie et philosophie*, editado por Bouglé.

jeto. Por otra parte, ellos son *incomunicables*, individuales. En cambio, cuando afirmo que tal individuo tiene un gran valor moral o que tal obra tiene un gran valor estético, que una cosa vale tanto, atribuyo impersonalmente a los objetos, a los seres en cuestión un carácter que no depende de mí que soy quien los juzgo. La carencia de sensibilidad estética, no excluye la posibilidad de afirmar el valor artístico de una obra. En estos últimos casos los juicios no son ya de tipo meramente individual como ocurre con los juicios de preferencia, de predilección. Suponemos que corresponden a una realidad acerca de la cual cabe el acuerdo. Las realidades a que se refieren esos juicios, constituyen los valores; los juicios de valor se aplican siempre a esas realidades.

Durkheim plantea en los siguientes términos la paradoja inherente a los juicios de valor. Todo valor supone la apreciación de un sujeto "en relación definida con una sensibilidad determinada", puesto que lo que tiene valor es deseable y todo deseo es un estado interior. Pero al mismo tiempo adjudicamos a los valores la misma objetividad que a las cosas. Por tanto, nos hallamos frente a esta situación contradictoria: un estado de sentimiento que aparece como independiente del sujeto que lo experimenta. Durkheim se ocupa rápidamente de las dos soluciones opuestas que se ha dado antes de él a este problema.

Se ha negado toda diferencia entre los juicios de valor y los de realidad. Para ello se sostiene que el valor ha de ser algo constitutivo de la cosa a la cual es atribuido. El juicio de valor expresa el modo en que ese carácter actúa, sobre el sujeto que juzga. *En suma, el valor de una cosa sería simplemente la comprobación de los efectos que ella produce en razón de sus propiedades intrínsecas.*

Mas cabe preguntar: ¿cuál es el sujeto en cuya relación el valor de las cosas es y debe ser estimado? Señala nuestro autor las dificultades que implica el admitir que sea el sujeto individual. La diversidad de las sensibilidades individuales sería un obstáculo insalvable. Se podría decir que hay un tipo medio de individuos y que el valor de las cosas depende de su efecto objetivo sobre el individuo medio. Menciona Durkheim algunas objeciones a esta defensa y concluye sosteniendo que las reacciones del individuo medio siguen siendo siempre reacciones

individuales. Con ello queda anulada la objetividad de los valores.

Se ha procurado eludir estas dificultades reemplazando al individuo por la sociedad. El valor sería siempre intrínseco a la cosa y la estimación sería objetiva por el solo hecho de su carácter colectivo. El individuo obraría sometido a una valoración que le es impuesta por la sociedad. Juzgaría de acuerdo a una escala de valores que él personalmente no ha creado. La sociedad, la opinión pública con su autoridad moral ejercería una acción coercitiva sobre sus miembros imponiéndoles su modo de estimación. Durkheim descubre las incongruencias de esta teoría sociológica del valor similares a las de la teoría psicológica, individualista. Por de pronto, no se logra explicar las diversas clases de valores, morales, estéticos, económicos; las tentativas de reducirlos unos a otros han fracasado. De tener todos ellos un origen común en la sociedad no se justificaría la específica variedad de acción de esos valores sobre nosotros. Más aún, si todos los valores fuesen valores sociales sería menester alterar completamente su tabla; correspondería suprimir o negar los valores de lujo, entre ellos los artísticos y los especulativos, si se tomara como criterio la utilidad social. La diversidad de tipos de valor y la imposibilidad de reducirlos a un criterio social utilitario son las dos objeciones factibles a la teoría sociológica tal como la acabamos de bosquejar de acuerdo con la exposición de Durkheim.

Comprobamos, pues, de acuerdo con nuestro autor, que ni la teoría psicológica de los valores primeramente enunciada ni la teoría sociológica a que venimos de referirnos son aceptables.

Ambas suponen que el valor está en las cosas, en su naturaleza propia. Durkheim señala a su vez que en gran cantidad de ejemplos esto no ocurre; casos abundan, en efecto, de aguda disparidad entre el objeto y el valor que se le atribuye. Esto último importa admitir que, si el valor no está en las cosas, su fuente se encuentra fuera de la experiencia. Habría en el hombre una facultad especial capaz de sobrepasar la experiencia, esto es, una capacidad de concebir y de juzgar ideales. Deberíase admitir, en consecuencia, la existencia de dos modos distintos de pensar; el uno de pensar lo real, el otro, lo ideal. Las cosas serían valorizadas de acuerdo a lo ideal pensado por esta

última facultad, pensado o sentido. Los juicios de valor serían esencialmente distintos de los juicios de realidad. Explicaríase que el valor fuese en alguna medida independiente de las cosas, y, al mismo tiempo, nada de sorprendente ofrecería la alta jerarquía ocupada por los valores de lujo. Por ser los valores expresión de lo ideal, no pueden ser los intereses de la realidad criterio para medirlos.

Esta tesis ofrece también algunas dificultades.

Si es verdad que explica los valores atribuidos a los objetos en función de los valores ideales que el hombre concibe, deja en cambio sin explicar estos últimos. Por otra parte, en cuanto a la relación de los valores con lo real, habría que establecer de dónde proviene el medio y la necesidad de sobrepasar lo real, y de agregar al sensible otro mundo. Durkheim admite que a esta última objeción responde en alguna medida satisfactoria la hipótesis teológica. Se supone — dice Durkheim — que el mundo de los ideales es real, objetivo, de una paradójica experiencia superexperiencial, de la cual depende la nuestra, la empírica. Lo ideal sería la fuente misma de nuestro ser. Mas esta tesis suscita de su parte nuevas objeciones. Lo ideal resulta según ella inmovilizado; en contradicción con la infinita variabilidad de los valores. En efecto, lo ideal muda con los distintos grupos humanos y esas variaciones no son producto de la ceguera del hombre, sino que “están fundadas en la naturaleza de las cosas”. La tesis teológica de los valores nos obligaría a aceptar que Dios se modifica en el espacio y en el tiempo. Corolario inconcebible, puesto que implica que el propio Dios — afirmación absurda — se ha de tomar la tarea de realizar un ideal superior a él.

Excluidas las anteriores explicaciones, la individual, la sociológica tal como fué expuesta y la teológica, ensaya Durkheim su propia doctrina. Lo ideal se manifiesta en la naturaleza; ha de depender, pues, de causas naturales. Para que sea algo más que lo posible concebido por los espíritus, es menester que sea querido, y por consiguiente que exprese una fuerza capaz de mover nuestras voluntades. Corresponde, por ello, establecer en qué consiste esa fuerza. Hay casos en que es posible medirla. Así, dice Durkheim, todo grupo humano tiene en cada momento de su historia un sentimiento de respeto de intensidad

determinada por la dignidad humana. Ese sentimiento, variable según las épocas y los pueblos, es lo más efectivo en la realidad moral de las sociedades contemporáneas. De dicha intensidad cambiante depende que sean más o menos frecuentes los atentados contra las personas.

Por otra parte, la tentativa de interpretar los valores por factores trascendentes está condenada al fracaso. Hay un orden de valores, dice Durkheim, que de ningún modo puede ser desglosado de la experiencia sin perder toda significación: el de los valores económicos. Kant hasta llega a negarles carácter de valores, verdadera denominación que sólo reserva a las cosas morales. Nuestro autor censura esta exclusión, hecha por Kant. Los distintos valores son para el sociólogo francés especies de un género único. Considera que la teoría del valor ha de procurar su unificación. Por todo ello, una teoría del valor, además de postular un cierto número de ideales, debe precisar de dónde esos ideales proceden, cómo se vinculan a la experiencia sobrepasándola y en qué consiste su objetividad. Su variación estrecha con los grupos humanos, obliga a admitir que tienen un origen colectivo. Ciertamente, la teoría sociológica, tal como fué referida en un comienzo por el propio Durkheim, es insuficiente, porque se trataba de una teoría que desconoce la naturaleza real de la sociedad. Se la concebía como un organismo que pretende tan sólo preservarse de las fuerzas destructivas, y no se advirtió que es un foco de vida moral interna, poderosa y original. Cuando las conciencias individuales obran activamente las unas sobre las otras, surge de su síntesis una vida psíquica de género nuevo. Se trata de una vida de intensidad particular. El hombre se encuentra como dominado por fuerzas que no reconoce como suyas, y hasta le parece que el medio en que se halla sumergido está todo él saturado de fuerzas de ese género. La vida le resulta más intensa y colectivamente distinta. El individuo se despoja de sus intereses propios, su conducta se orienta fuera de sí mismo. Esas fuerzas no se dejan canalizar hacia fines estrechamente determinados. Ellas tienden a expandirse por el simple deseo de expandirse; potencia que tiene desde la furia destructiva hasta la locura heroica. Se trata de una actividad que, por rica, es de lujo. La vida así lograda a favor de la cooperación de las conciencias, se opone a la que desen-

volvemos cotidianamente, como lo superior a lo inferior, lo ideal a la realidad. Durkheim sostiene que los períodos creadores e innovadores son aquellos en que los hombres, por circunstancias distintas, han tendido a aproximarse más íntimamente: en que las reuniones, las asambleas, el trato continuado, los cambios de ideas, se producen. En esas circunstancias se han forjado los grandes ideales de la civilización. Es el caso de la crisis cristiana, es el caso de la Reforma, del Renacimiento, de las revoluciones. Más aún, hay momentos en que las fuerzas procedentes de la sociedad dominan totalmente el campo de la conciencia individual y entonces tiende lo ideal a unificarse con lo real. Los hombres creen que se aproxima el tiempo en que el ideal se hará efectivo. Tal ilusión no tarda en desvanecerse. La vida recobra su normalidad. Queda tan sólo el recuerdo, prestigioso sin duda, de los momentos de crisis, pero que ya no se confunde con la realidad. Aparece, por consiguiente, la oposición entre lo ideal y lo real; queda un conjunto de ideas de lo primero frente a las sensaciones, a las percepciones de la experiencia directa.

Para mantener el recuerdo de aquellos trances de crisis creadora, para nutrir las concepciones ideales, sirven las fiestas, las reuniones públicas, laicas o religiosas, las representaciones dramáticas, las manifestaciones artísticas; en síntesis, todo aquello que es capaz de aproximar los hombres y hacerlos convivir en una misma atmósfera intelectual y moral. Se trata — según Durkheim — de reviviscencias parciales del fervor de las épocas creadoras. Por último, llega un momento en que el ideal recobra su frescura primitiva y así se repite el proceso. De lo dicho infiere Durkheim que el hombre concibe ideales porque es un ser social. Es la sociedad la que le obliga a elevarse por encima de sí mismo, y le suministra los medios necesarios para ello. Más aún, la sociedad no puede constituirse sin crear lo ideal. Diríase que los ideales son los puntos culminantes, cohesivos, del desarrollo de la vida social. Durkheim insiste en que la sociedad es algo más que un cuerpo organizado. *En ese cuerpo hay un alma: el conjunto de los ideales colectivos.* Estos ideales no son simples representaciones intelectuales, ante las cuales el hombre pueda mantener una actitud impávida. Los ideales son motores; con ellos actúan fuerzas reales, esto es,

las fuerzas colectivas; fuerzas morales de existencia eficiente. El ideal mismo es una fuerza de ese género y cabe estudiarlo como toda otra fuerza.

Durkheim insiste en que los elementos de que está hecha la idealidad están tomados de lo real, pero que están conformados de una manera nueva. Una vez más nos dice que lo combinado se caracteriza por su notoria diversidad de los elementos simples que lo constituyen. El individuo por sí sólo jamás hubiera creado ideales, ni tendría dioses. El ideal es algo más que un futuro al cual se aspira. El ideal tiene su realidad; se le concibe impersonal, por encima de las entidades particulares que mueve. Si fuera individual, ¿de dónde procedería su impersonalidad? Se podría decir que ella deriva de la impersonalidad de la razón humana. Pero esto equivale a hacer retroceder el problema sin resolverlo.

Durkheim considera que su teoría recién expuesta permite explicar los juicios de valor sin confundirlos con los juicios de realidad, y sin necesidad, tampoco, de relacionarlos con ninguna facultad misteriosa capaz de poner al hombre en vinculación con un mundo trascendente. El valor de las cosas proviene de su relación con diferentes aspectos de lo ideal. Lo ideal a su vez está en la naturaleza y es de la naturaleza. Pero, por otra parte, el valor de las cosas puede ser independiente de sus propiedades. *Los ideales colectivos* — dice Durkheim — *sólo pueden constituirse y tomar conciencia de sí mismos a condición de fijarse en cosas que puedan ser vistas por todos, comprendidas por todos, representadas en todos los espíritus: dibujos, figuras, emblemas de toda suerte, fórmulas escritas o habladas, seres animados o inanimados.* Suele ocurrir que por alguno de sus atributos esos objetos tengan una cierta afinidad con lo ideal; que atraigan, en consecuencia, lo ideal. En tales casos son caracteres intrínsecos de la cosa la aparente causa generatriz del valor. Mas, el ideal también puede incorporarse a cualquier cosa vulgar. Objetos distintos pueden resultar teniendo el mismo valor porque simbolicen un mismo ideal. Esto da lugar a que los hombres prescindan de las diferencias entre los objetos. El pensamiento colectivo metamorfosea lo que toca.

Nuestro autor encara, por último, el problema de la relación

entre los juicios de valor y los juicios de realidad. No hay entre unos y otros diferencias de naturaleza. El juicio de valor establece la conexión de una cosa con un ideal, dados ambos, aunque el ideal en forma particular. También relaciona, pues, dos términos del mismo modo que el juicio de realidad. Más todavía, si se afirmara, para señalar un distingo entre unos y otros, que los juicios de valor ponen en juego ideales, cabría replicar que los conceptos son igualmente construcciones del espíritu, ideales. En su constitución interviene el lenguaje, de creación colectiva. Sostiene, por tanto, Durkheim que los elementos del juicio son siempre los mismos. No es cuestión de intentar la reducción de una clase de juicios a la otra. Son similares porque son producto de una misma facultad. No hay un modo de pensar y de juzgar las existencias y otro para los valores; hay una única capacidad de juzgar. Reconoce, sin embargo, el sociólogo que los ideales no son los mismos en el juicio de existencia y en el de valor. Si bien es cierto que todo juicio pone en acción ideales, los juicios son de especie diferente. En unos casos el papel de los ideales consiste en expresar realidades a las cuales se aplican, las expresan tales como son. En otros casos su función es la de transfigurar las realidades; esto sucede en los juicios de valor. En resumen: en los juicios de existencia el ideal es símbolo de la cosa; en el juicio de valor, la cosa es símbolo del ideal. También cabría decir que los juicios de existencia son analíticos y los juicios de valor sintéticos, puesto que agregan un elemento nuevo a las cosas que por tal modo resultan enriquecidas con lo ideal. Ciertamente, este nuevo elemento es también real, pero distinto de las propiedades del objeto mismo. Cambiando el ideal, muda el valor de una cosa y aun puede perderlo del todo.

La facultad de juzgar, manteniendo su unidad, funciona en dos formas diversas. Durkheim señala lo injusto del ataque a la sociología positiva acusada de pretendido fetichismo empirista, de una presunta indiferencia sistemática frente al ideal. Sostiene que los principales fenómenos sociales, religión, moral, economía, estética, son sistemas de valores y, por ello, ideales; el ideal es incorporado al dominio de la sociología. Sólo que la sociología no formula ideales sino que los estudia. La sociología ve en la facultad de crear ideales una fuerza, un

objeto de investigación que trata de analizar y explicar. La sociología pretende hacer volver lo ideal a la naturaleza, sin por ello quitarle sus rasgos distintivos. Todo esto es posible porque la sociedad misma proviene de la naturaleza y la domina. Las fuerzas naturales desembocan efectivamente en ella para dar nacimiento a un producto que la colma de riqueza, de complejidad y de potencia. *En una palabra, ella es la naturaleza llevada al más alto punto de su desarrollo que concentra sus energías para sobrepasarse en cierto modo a sí misma.*

Podríase sintetizar la doctrina de Durkheim diciendo que el juicio de valor tiene por función relacionar las cosas con los ideales. Estos últimos son producto de la vida colectiva. La función de juzgar es única, sólo que los juicios de valor, en vez de analizar los atributos intrínsecos de los objetos, establecen su relación con los ideales surgidos en momentos de fervor colectivo. Como se ve, Durkheim sostiene aquí una tesis semejante a la de su teoría del conocimiento: sociologismo que se opone al empirismo individualista y al racionalismo.

CAPÍTULO VII

LOS VALORES MORALES. — SU NATURALEZA SOCIAL. — EL “BIEN” Y EL “DEBER”. — LO MORAL Y LO SAGRADO. — INMANENCIA Y TRASCENDENCIA DE LA MORAL. — UTILITARISMO Y RACIONALISMO, SU CONCILIACIÓN SOCIOLOGICA.

El juicio de valor — acabamos de comprobarlo en el capítulo precedente — consiste para Durkheim en la relación entre un objeto y un ideal. El ideal surge de la vida colectiva, es su expresión. Es impersonal. Su objetividad procede de ahí. Juicios de valor y juicios de realidad se verifican por obra de una común capacidad de juzgar. El pensamiento procede de análoga manera en unos y otros. Mas a pesar de esta identidad genérica destácanse diferencias específicas entre los juicios de valor y los de realidad. El ideal que es uno de los términos de todo juicio de valor tiene virtud motora: obra sobre el querer de los individuos porque expresa el espíritu de la sociedad. Para ser eficaz el ideal ha de encarnarse en objetos, en seres, que sean perceptibles o representables por todos los individuos. Psicológicamente, el juicio de valor implica un proceso en el que el individuo señala o estima la conexión entre el ideal de la sociedad, o uno de sus aspectos, con el objeto que lo corporiza.

Ya hemos estudiado en el capítulo V la tesis de Durkheim sobre el carácter social del valor sagrado, su teoría sociológica de la religión. Emparentado con esta última teoría se encuentra su ensayo sobre la moral. En ésta es donde más se revela el carácter dinámico de los ideales; su expresión concreta la constituyen aquí *actos* y no *objetos*. Su dominio abarca la conducta, y su agente, en apariencia al menos, es el individuo; exclusivo

juez y ejecutor de sus propias acciones. Por ello ha de ser interesante el examen de la ética sociológica de Durkheim.

En primer término determina Durkheim el hecho moral (1). Cabe estudiarlo subjetivamente y objetivamente. Nuestro autor adopta el segundo método. Las reglas morales se caracterizan porque están dotadas de autoridad. El *deber* es, por tanto, una característica de lo moral. A este resultado, que coincide con Kant, se llega por un procedimiento empírico. Pero mientras para Kant el deber agota lo moral, no ocurre lo propio en la teoría de nuestro autor. La moral para serlo debe ser deseable, de una suerte de deseabilidad que lleva implícito el deber. El *bien* y la *obligación* son los dos elementos que integran todo lo que calificamos de moral. Estos dos rasgos, aparentemente contradictorios, se hacen inteligibles cuando se observa la analogía entre lo moral y lo sagrado. Lo sagrado, en efecto, inspira nuestra solidaridad y nuestro respeto. Se nos presenta como rigurosamente inviolable y le ofrendamos, al propio tiempo, nuestra simpatía. El ser sagrado es querido y temido. Lo moral se impone por su autoridad e inspira, simultáneamente, nuestro deseo. Históricamente se halla la demostración de este parentesco entre lo moral y lo sagrado. En la actualidad, en la moral contemporánea, la *persona* es algo inviolable que inspira el mayor respeto y, a la vez, "el bien por excelencia es la comunión con el prójimo".

Señalados los rasgos de lo moral, corresponde explicarlos. Ningún acto aplicado al individuo que lo efectúa nos merece la calificación de moral. Lo propio ha de ocurrir lógicamente con los actos que se refieren a nuestros semejantes. De esto infiere Durkheim que *si hay moral* ella ha de tener por objetivo el grupo formado por una pluralidad de individuos. La sociedad constituye un sujeto cualitativamente distinto de la suma de las personas que la integran. La sociedad es un *bien* para los individuos que participan en ella, y, al propio tiempo, posee autoridad moral para imponer carácter obligatorio a los preceptos de conducta.

La moral de Durkheim parte del postulado de la afirmación de la vida en sociedad. Supone también que no obstante su ca-

(1) E. DURKHEIM, *Sociologie et philosophie*, ed. Alcan, 1924, pág. 49.

rácter social, la moral no ha de identificarse con la opinión. Es posible que la consciencia que de sí misma tiene la sociedad no coincida con la realidad subyacente. Con lo que Durkheim presume salvar la legitimidad del juicio ético individual.

En la Axiología de Durkheim el juicio de valor era sintético a diferencia del de realidad, analítico. Esto lo comprobamos también en particular en su teoría ética. El lazo entre el acto y su significado para la moral (sanción), es, en efecto, sintético. La moral de Spencer, en especial su aplicación educacional, es analítica; procura derivar la sanción de los actos mismos. Durkheim señala el error de la tesis spenceriana. La sanción moral, aprobatoria o desaprobatoria de los actos, no surge de su propia naturaleza. Es un elemento que se agrega e incorpora a los actos; puede estar implícito en ellos. Pero siempre procede de una fuente única, la sociedad. Deseo y deber, el eudemonismo y su contrario, coexisten indisolubles en lo moral. El utilitarismo es teoría incompleta porque prescinde de la obligación; la ética kantiana es igualmente deficiente porque no toma en cuenta el deseo, el *bien*, y sólo se funda en el *deber*.

Bien y *deber* no son ciertamente las únicas características de lo moral. Pero son sí dos características permanentes. Coexisten siempre aunque en proporción variada, en los individuos y en las diversas sociedades. En la moral "esencialmente religiosa" es la idea del "soberano bien" la que predomina. La coincidencia del *bien* y el *deber* en lo moral excluye toda prioridad lógica en favor de uno u otro. Psicológicamente se trata de dos resortes de acción solidaria en el mecanismo de la conducta moral. Ambos se explican por la sociedad. Esta ha de poseer atributos, calidades, de que carecen los individuos que la integran. Ni yo, ni mis semejantes bastamos para determinar la índole moral de un acto. En la experiencia la única realidad que puede servir de fuente moral es la sociedad. Los actos *morales* respecto de los individuos lo son por modo indirecto con relación a la sociedad. "Kant postula a Dios, dice Durkheim, porque sin esta hipótesis la moral es ininteligible." Y agrega: "nosotros postulamos una sociedad específicamente distinta de los individuos, porque de otro modo la moral

queda sin objeto, el deber sin punto de referencia" (1). La divinidad puede desempeñar el mismo papel que la sociedad en la explicación de lo moral. Es menester optar entre Dios y la sociedad. Sin ésta o aquél la moral carece de sentido. Durkheim de su parte no tiene por qué expresar su preferencia en uno u otro sentido. Dios y la sociedad se equivalen para él. Su obra sobre *Las formas elementales de la vida religiosa*, de la que ya nos hemos ocupado, prueba precisamente que la divinidad es la sociedad transfigurada y pensada simbólicamente.

La sociedad es "el fin eminente de toda actividad moral". Ella es inmanente a las personas y al propio tiempo constituye "para las conciencias individuales un objetivo trascendente". Desborda al individuo y está en todos los individuos integrantes de un grupo. Su potencia no es de orden físico; es material y moral. Es la creadora de la civilización. "A medida que avanzamos en la historia más deviene la civilización humana una cosa enorme y compleja"; "más, por consiguiente, desborda las conciencias individuales, más siente el individuo a la sociedad como trascendente en relación a él" (2). Cierto es que cada uno de los miembros de una tribu australiana lleva en sí la totalidad de su civilización tribal, mientras que cada uno de nosotros sólo integra una pequeña parte de nuestra actual civilización. Pero somos siempre integrantes de esa civilización; llevamos en nosotros alguna parte de ella. Sin la sociedad, el individuo carecería del lenguaje, que es creación colectiva, y su consiguiente dependencia de las fuerzas físicas le aproximaría a la bestia. Caben las teorías en favor de la libertad del individuo, pero ninguna de ellas puede desconocer que esa libertad sólo es factible en y por la sociedad. La afección por la sociedad es, en consecuencia, afección por algo que nos sobrepasa y que a la vez está en nosotros mismos. De todo ello se infiere por qué la sociedad es un *bien* y una *auto-ridad* moral.

El atributo característico de toda autoridad moral es el de

(1) E. DURKHEIM, *Sociologie et philosophie*, pág. 74.

(2) E. DURKHEIM, *Sociologie et philosophie*, pág. 78.

imponer respeto, y la sociedad posee todo lo necesario "para comunicar a ciertas reglas de conducta este mismo carácter imperativo, distintivo de la obligación moral". Durkheim afirma que en sus investigaciones jamás encontró una sola regla moral que no fuese producto de factores sociales. Los hechos y su teoría coinciden, así lo declara el propio Durkheim. A su juicio, "la historia ha establecido que, salvo los casos anormales, cada sociedad tiene, en general, la moral que le corresponde; que toda otra no solamente no sería posible, sino que sería mortal para la sociedad que la practicara" (1). La moral individual no escapa a esta ley; ella es social. Lo que nos prescribe es la realización del tipo ideal del hombre tal como lo concibe la sociedad a que pertenecemos. Cada sociedad concibe el ideal "a su imagen". "El ideal del romano o el ideal del ateniense estaban estrechamente en relación con la organización propia de cada una de estas ciudades."

La sociedad nos manda porque es exterior a nosotros, y nos identificamos con ella por nuestra simpatía porque no es inmanente. Deber y bien, los dos rasgos esenciales de lo moral, resultan aspectos ambos de una misma realidad: la sociedad. Los objetos y los actos no tienen valor por sí mismos; esto reza, así lo dice Durkheim, también para lo económico. Las cosas sólo tienen valor en relación a estados de conciencia. La índole sagrada propia de los valores morales significa que éstos son incomensurablemente superiores a los otros valores. Los sentimientos que inspiran tienen el prestigio que deriva del hecho de que sean la repercusión que en nuestras conciencias halla la sensibilidad colectiva, de que sean en nosotros "el eco de la gran voz de la colectividad". Las cosas y los actos a que se refieren estos sentimientos adquieren de rechazo el mismo prestigio. Es la sociedad la que consagra los valores; inclusive el culto del individuo humano es obra social. El hombre de por sí, personalmente, sólo tiene valor cuando la sociedad se lo confiere. Esta moral sociológica puede parecer estrecha, si se considera a la sociedad como un mero agregado atómico de individuos. No lo es, en cambio, si se atiende a la realidad social. La colectividad es, en efecto, un conjunto de ideas, entre las

(1) E. DURKHEIM, *Sociologie et philosophie*, pág. 81.

que ocupa el primer puesto el ideal moral. La opinión pública puede no adaptarse a esa realidad moral que es la sociedad. Puede no sentir los ideales que ella encierra. El individuo, en tales condiciones, al rebelarse contra la opinión, responde acaso mejor que ella a la realidad de la sociedad, de los ideales sociales.

Esta es la teoría ética que Durkheim expuso en la Sociedad Francesa de Filosofía. Le fueron hechas algunas objeciones a las que respondió con visible éxito. La tesis de Durkheim acerca de la moral es análoga a la que ya estudiamos en su teoría del conocimiento. Su ética es una conciliación del utilitarismo y el apriorismo kantiano; es una síntesis de la teoría del deseo del *bien* y del *deber*. Su gnoseología era también una síntesis de empirismo y racionalismo. En ambos casos es la sociedad la fuente de lo que excede la inmediata experiencia del individuo; del *deber* y del *bien* en un caso; en el otro, de las *categorías*.

CAPITULO VIII

LOS VALORES ESTÉTICOS. — SU NATURALEZA SOCIAL. — LALO. — TOLSTOY. — PLEJANOV. — LUNATCHARSKY. — SUS TEORÍAS. — LOS VALORES ECONÓMICOS. — CONTRADICCIONES DE DURKHEIM.

En los escritos de Durkheim se hallan algunas alusiones al carácter social de las artes. La afirmación de nuestro autor acerca del vínculo de estas últimas con la religión y su tesis sobre la naturaleza colectiva de los cultos religiosos, contienen el núcleo de una estética sociológica. Ello resulta evidente si se recuerda que para el sociólogo la religión abarca todos los gérmenes de la civilización, de sus valores diversos. Durkheim no ha estudiado, sin embargo, en particular, el arte desde el punto de vista de la teoría sociológica, como lo ha hecho con la moral.

En la selección de textos de los *Elementos de sociología* de Bouglé y Raffault se encuentran agrupados bajo el título común *Des origines et des fonctions sociales de l'art* (1), varios extractos de obras distintas cuyo examen resulta útil en el estudio de la sociología de los valores. Según G. Lanson es imposible desconocer que toda obra literaria tiene carácter social. A esta condición general, dice, no escapa la propia poesía lírica. Nadie escribe para sí. Los lectores, actuales o futuros, están implícitos en la creación literaria. "Lo que un sociólogo ha dicho de los salmos, que el *yo* del poeta hebraico es un *yo*

(1) *Eléments de sociologie (textes choisis et ordonnés par C. Bouglé et J. Raffault)*, ed. Alcan, 1926.

colectivo, puede decirse de casi todo el arte lírico. El lector realiza su alma en el canto del poeta". Según H. Ouvré, el país y la ciudad se expresan en las artes. A. y M. Croiset señalan en su *Histoire de la littérature grecque* el papel nacional y religioso del teatro antiguo. Mme. de Staël se esfuerza "en explicar por las relaciones de la nobleza con la reyecía francesa el tono característico de la literatura de Corte" y la influencia que ella ejerció en Francia (*De la littérature dans ses rapports avec les institutions sociales*). E. Grone afirma en *Les débuts de l'art* que "la importancia social del arte ha aumentado de más en más".

Las anteriores apreciaciones incluídas en la mencionada selección de textos de Bouglé y Raffault distan mucho de constituir una orgánica teoría sociológica de los valores artísticos.

Charles Lalo bosqueja en *L'art et la vie sociale*, una estética sociológica. De antiguo data, a su juicio, el estudio del arte desde el punto de vista de sus condiciones y consecuencias sociales. Deficiente fué, sin embargo, siempre esa estética sociológica. Con Platón y Aristóteles, ella fué moral y política. Física y fisiológica con los teorizadores del medio y el clima, como Dubos en el siglo XVIII. Comte y Proudhon redujeron el arte a las diversas funciones "anestésicas" de la sociedad, los oficios, la ciencia y el gobierno; prescindieron ambos de los caracteres específicos de la institución social del arte provista de relativa autonomía. Taine realizó, con su teoría del arte, una síntesis de elementos fisiológicos y psicológicos como la *raza*, sociológicos como el *momento*, y otros más complejos como el *medio*. La estética sociológica de Guyau, Tarde y Wundt es una aplicación de datos de la naturaleza psicológica individual a la vida colectiva. Sociólogos contemporáneos han efectuados ensayos monográficos parciales.

Consciente del valor limitado del estudio del arte a través de las condiciones sociales anestésicas, procura Lalo destacar de los ensayos particulares algunas conclusiones generales. "El programa total de una estética sociológica, dice, comporta, pues, tres objetos esenciales: primero las condiciones sociales anestésicas del arte; luego sus condiciones sociales estéticas; por último la reacciones recíprocas de los hechos estéticos sobre los hechos anestésicos." Lalo efectúa ese estudio desde el análisis

de la influencia del trabajo sobre el arte hasta la investigación de las relaciones entre la experiencia religiosa y la conciencia estética. Considera Lalo que las condiciones anestéticas intervienen en la actividad estética. Son condiciones necesarias pero no suficientes, porque el arte tiene naturaleza específica. La propiedad más característica que el arte introduce en la vida estética es la *socialización del juego* o la *disciplina del lujo*. En ello consiste la novedosa síntesis creadora de las artes. El arte adquiere con frecuencia el aspecto de una reacción frente a las circunstancias anestéticas de la vida. Lo condicionado se presenta aparentemente en divergencia con sus condiciones. Junto al arte *conforme* con sus condiciones anestéticas se halla el arte *opuesto* a esas mismas condiciones.

Circunstancias variadas determinan la importancia de los factores sociales anestéticos sobre el arte. En ciertos períodos actúan unos más que otros; las más de las veces simultáneamente.

Una estética sociológica, sostiene Lalo, no renuncia a juzgar, a pesar valores, a definir un ideal. Sus juicios no son arbitrarios. "Su tarea propia es la de establecer en qué condiciones sociales tal *ideal* artístico es un hecho que se impone a las conciencias individuales de un grupo y de un tiempo dados. . . "La estética sociológica llega a juicios de valor cuyo punto de partida son hechos colectivos de indiscutible objetividad". Es relativista porque no postula un ideal único para todas las sociedades y todas las épocas. Es científica y, por tanto, no constituye "el manifiesto polémico de una escuela o la fórmula de una utopía personal".

L'arte et la vie sociale de Lalo constituye, sin duda, una interesante tentativa de teoría sociológica de los valores artísticos. No nos consta que Lalo esté directamente vinculado a la escuela de Durkheim, pero es evidente que su obra contiene un cuerpo de doctrina más coherente que las ideas dispersas en los trozos seleccionados por Bouglé y Raffault.

Sociológica, aunque de manera imprecisa, es la teoría del Arte de León Tolstoy. Para el escritor ruso, "el arte es uno de los medios de comunicación entre los hombres". A su juicio, el arte no es un juego, ni una producción de objetos agradables, ni un placer; "es un medio de fraternidad entre los hom-

bres que les une en un mismo sentimiento, y, por lo tanto, es indispensable para la vida de la humanidad y para su progreso en el camino de la dicha". El arte impregna y actúa en la vida toda y no se reduce a lo que se designa como "arte" en sentido restringido, del mismo modo que la palabra "no obra solamente sobre nosotros en los discursos y los libros, sino también en las conversaciones familiares". . .

Entre los griegos y entre los hebreos el valor del arte se medía por su relación con el religioso ideal de vida de unos y otros. Lo mismo sucedió entre los romanos, los chinos, los egipcios y los indios, y así también, dice Tolstoy, entre los primeros cristianos. La Iglesia con su paganismo se alejó de la doctrina de Jesucristo e impuso una nueva estimación de las obras artísticas. Creó un arte conforme con el estado de la sociedad de sus adeptos. Este era *verdadero* a pesar de que derivaba de una perversión de la doctrina de Jesús. Y lo era porque los artistas se inspiraban en los mismos sentimientos que la masa del pueblo y porque "respondía a la concepción religiosa de los hombres, entre los cuales nació".

Cuando las clases nobles y ricas de la sociedad europea comenzaron a dudar de la verdad eclesiástica, cuando comenzaron a estimar la sabiduría de los autores clásicos, los espíritus se hallaron como en el vacío. Algunos humildes retornaron entonces al cristianismo primitivo; los poderosos, descreídos de la Iglesia paganizada, convirtieron, de acuerdo con su nueva manera de comprender la vida, en criterio artístico el placer o la belleza, términos equivalentes para Tolstoy.

El autor de *¿Qué es el arte?* describe las lacras del arte moderno y de las modernas teorías estéticas. Lo que tenía sentido para los griegos, dejaba de tenerlo para la humanidad post-renacentista que imitaba las formas helénicas. El arte se hizo sensual al imponerse como función exclusiva el placer de la belleza. Dejó de expresar el sentimiento unánime de las masas para convertirse en deleite de escogidos. El arte de las *clases superiores* nunca fué arte de una nación entera. El pueblo nada siente ni comprende de las obras artísticas destinadas a mitigar el hastío de hombres sin fe y entregados al lujo. El arte se ha hecho obscuro y afectado. Artificioso y falso, denuncia la falta de fe de quienes lo crean y celebran, la ausencia de sentido re-

ligioso. Para el escritor ruso el arte sin religión, arte que busca el placer, es mezquino, limitado. Cree que sólo en las concepciones religiosas, indicadoras de nuevas relaciones entre el hombre y lo que le rodea, puede fundarse un arte creador, fecundo. "El objeto del arte, dice Tolstoy, es hacer comprender cosas que en forma de un argumento intelectual no serían asequibles". El criterio del arte verdadero es el *contagio artístico*; sólo es obra de arte la que despierta en nosotros la alegría de sentirnos en comunión con el autor y con los demás hombres que junto con nosotros leen, miran o escuchan la obra en cuestión. El arte de las clases superiores ha determinado la aparición de la crítica fundada en caracteres exteriores; el arte universal tiene un criterio interno definido: la conciencia religiosa. Es ella la que en una época dada efectúa la valoración de los sentimientos. Así lo dice Tolstoy. Esta su afirmación permite articular con cierta legitimidad su concepción del arte con la teoría sociológica de los valores que nos ocupa.

"La conciencia religiosa, sostiene en efecto el propio Tolstoy, es a la sociedad lo que la corriente a un río. Si el río corre, es que hay corriente que le hace correr. Y si la sociedad vive, es que existe una conciencia religiosa, que determina la corriente que siguen todos los hombres de esa sociedad".

Distintas sociedades crearon y sintieron el arte de acuerdo con su particular conciencia religiosa. Nuestro tiempo tiene también su conciencia religiosa; ella consiste en el reconocimiento de que la dicha permanente reside en la fraternidad de todos los hombres. Por tanto, sólo será arte verdadero el que responda a esa conciencia religiosa.

Conciencia religiosa, sociedad y contagio artístico son hechos íntimamente enlazados en la teoría de Tolstoy. El arte es un instrumento de la vida social y al pervertirse deja sin realizar la función que le incumbe.

El grado de importancia y utilidad de esa función está determinado por la conciencia religiosa de la sociedad. Nace, así, el arte de la conciencia religiosa propia de la sociedad, y en la nuestra consiste su tarea en "destruir el reinado de la violencia y de las vejaciones".

La vinculación establecida por Tolstoy entre el arte y la conciencia religiosa, de suyo social; la interpretación del arte

de distintas sociedades en función del sentido de la vida propio de ellas aproximan la estética de nuestro autor a la sociología de los valores de Durkheim. El acento místico y la subordinación de todos los valores a la moral, la individualizan. Respecto de la psicología de la creación artística ella encierra el postulado de que la auténtica función del arte trasciende al individuo que lo produce; esa función es social. De su parte, el verdadero goce estético consiste en una emoción de comunidad afectiva.

En *El arte y la vida social* estudia Jorge Plejanov el problema de la relación entre ambos y expone algunas ideas que consideramos oportuno mencionar aquí. Ese problema ha recibido dos soluciones opuestas. Según una de ellas, "el arte debe contribuir al desarrollo de la conciencia humana, al mejoramiento del orden social". La otra, en cambio, afirma que el arte es en sí mismo un fin. Considera el teorizador del socialismo ruso que el acertado planteamiento de ese problema reclama el análisis de los hechos no desde el punto de vista de lo que debieran ser, sino desde el punto de vista de lo que son y han sido. Corresponde investigar en primer término en qué condiciones sociales aparece entre los artistas y entre el público interesado en el arte la inclinación hacia el "arte por el arte". Resuelta dicha primera cuestión, será fácil abordar esta otra: ¿Cuáles son las condiciones sociales que contribuyen a adjudicar a las obras artísticas el significado de "juicios sobre los fenómenos de la vida"?

Ocúpase Plejanov de la obra del poeta ruso Puschkin y concluye en que la tendencia hacia el "arte por el arte" surge allí "donde existe discrepancia entre los artistas y el medio que los rodea". Fúndase para ello en detalles de la vida del poeta. Entre los románticos franceses, particularmente en Teófilo Gautier, encuentra Plejanov ejemplos que ratifican su afirmación. En cierto momento, "los románticos procuraban expresar su desacuerdo con la mesura y puntualidad burguesas, no solamente en sus obras artísticas, sino hasta en su aspecto". Generalmente, dice Plejanov, en la preocupación de las gentes por adquirir una u otra apariencia se reflejan siempre las relaciones sociales de su época. Los parnasianos y los primeros realistas franceses (Goncourt, Flaubert y otros) desdeñaban también

la sociedad burguesa. No escribían para el gran público. Creían en el "arte por el arte". En algunos casos ese desacuerdo se acompaña del deseo de los artistas de un cambio en la sociedad.

Luis David y sus amigos, a fines del siglo XVII, estaban también en desacuerdo con el orden social reinante, pero ese desacuerdo se completaba en ellos con la simpatía por la nueva sociedad que germinaba en la que ya estaba caduca. En circunstancias como esta última surge la llamada concepción utilitaria del arte, la que atribuye a las obras artísticas el significado de "juicios" sobre la vida. Lo ocurrido con algunos artistas durante la agitación social del 48 sirve a Plejanov para corroborar la otra de su tesis: esa concepción utilitaria del arte, "surge y se fortalece allí donde existe la simpatía mutua y la comprensión entre una considerable parte de la sociedad y los hombres que se interesan más o menos activamente por la obra artística". Advierte Plejanov que la teoría utilitaria del arte lo mismo se amolda al criterio conservador que al revolucionario. Ella requiere una condición: "vivo y activo interés hacia un determinado orden social o ideal colectivo".

Junto con Tolstoy considera el escritor socialista que sólo es capaz de servir de inspiración artística "aquello que contribuye al mutuo acercamiento entre los hombres". La distribución de la sociedad en clases separadas por intereses opuestos repercute sobre la creación y la valoración artísticas. Señala Plejanov ejemplos probatorios de su afirmación. La decadencia del orden capitalista refluye sobre el arte contemporáneo. La teoría del "arte por el arte" resulta inadmisibles para los artistas burgueses defensores de un estado social en peligro, y, desde luego, no satisface a quienes esperan y desean la revolución social.

Si se prescinde de algunas reflexiones de índole filosófica muy discutibles que no podemos analizar aquí, nos queda como conclusión del ensayo de Plejanov la de que las circunstancias sociales condicionan la concepción del arte, la creación y la estimación artísticas. La literatura y la pintura, así lo pretende Plejanov, lo demuestran. Su argumentación es con frecuencia contradictoria. El cubismo es para Plejanov a ratos manifestación de la tendencia al "arte por el arte". Por mo-

mentos sería consecuencia de una teoría filosófica extraña a esa tendencia y no vinculada con ningún orden social. Si se acepta las premisas filosóficas en que nuestro autor funda su crítica al cubismo, queda invalidada su propia teoría de la correspondencia entre lo artístico y lo social. El mismo titubea un poco acerca de dicha teoría. A propósito de la actitud de los artistas contemporáneos frente a la actual agitación revolucionaria se expresa en términos que denotan su vacilación. Dice, en efecto: "Pero en todo caso se puede afirmar que cualquier artista de positivo talento podría aumentar en grado sumo la fuerza de sus obras de arte si se compenetrara con las grandes ideas emancipadoras de nuestro tiempo. Para esto se precisa únicamente que estas ideas penetren en su espíritu y que las interpreten a través de su temperamento de artistas" (1).

El ensayo de Plejanov trae como *epílogo* una réplica a ciertas objeciones que le hizo Anatole Lunatcharsky (2). En su defensa Plejanov acusa a su crítico de padecer del subjetivismo extremado de los ideólogos burgueses, incluso los cubistas. El, de su parte, sostiene la existencia de una "medida objetiva" en materia de arte. Ella consiste en la relación de la ejecución con su intento, de la obra con su "idea".

*
* *
*

Hemos referido la teoría de los valores de Durkheim, después de habernos ocupado de su concepción sociológica de lo sagrado, de la religión. Expusimos su moral y varios ensayos de estética sociológica que guardan alguna afinidad con la obra de nuestro autor. Corresponde ahora juzgar la validez de la tesis durkheimiana en materia de axiología.

(1) JORGE PLEJANOV, *El arte y la vida social*, pág. 134.

(2) Bajo el título de *Socialismo y arte* circula un conjunto de ensayos de Lunatcharsky de los cuales resulta difícil inferir una teoría estética. Tampoco es más concreto en la materia Jean Jaurés. La afirmación de que la renovación social traerá consigo una renovación en las artes es la única digna de mención en el presente caso. Esto no impide admirar la belleza de los tres discursos sobre arte incluidos en las *pages choisies* editadas por F. Rieder.

Recordemos a este propósito ciertas apreciaciones incluídas en el ensayo de Durkheim sobre *Juicios de valor y juicios de realidad*. Al efectuar el examen de la doctrina teológica del valor advierte que ella incurre en el error de eliminar los valores "que no podrían ser separados de la experiencia sin perder toda significación: son los valores económicos". Censura a Kant el haber excluído lo económico del campo de los valores, y agrega: "Ciertamente, hay tipos diferentes de valores, pero son especies de un mismo género". Todos corresponden a una estimación de las cosas hecha desde puntos de vista diferentes. Sostiene Durkheim que en la generalidad y la unidad de la noción de valor está el "progreso que en los tiempos recientes ha hecho la teoría del valor". Durkheim afirma que los diversos tipos de valores constituyen especies distintas de un género único. Explica el género en función de lo ideal que es engendrado por la sociedad, pero deja sin explicar su diversificación específica. Su interesante ensayo no nos descifra por qué hay valores estéticos, por qué hay valores morales, religiosos, que se presentan distintos entre sí en el ámbito de nuestra conciencia. Durkheim no nos indica cuáles son los varios procesos anímicos que por influjo de la sociedad se operan en la mente del individuo en los diversos juicios de valoración, estética, religiosa, moral y económica.

Kant ha realizado una *crítica* de la razón pura a fin de poner en evidencia las condiciones y los límites del juicio de existencia; en su *crítica* de la razón práctica nos reveló la estructura del juicio ético; en su *crítica del juicio* puso de manifiesto la índole de la apreciación estética. Durkheim, de su parte, afirma la unidad primaria de estas tres ramas de nuestra capacidad de juzgar. Forma con las últimas dos un género aparte en el que incluye los juicios de valor religiosos y económicos. No explica, lo dijimos ya, cómo y porqué se despliega este género en especies diversas. Y ésta no es su única deficiencia. Después de refutar la doctrina teológica del valor en el aludido ensayo en virtud de que ella está fundada en algo ajeno a la experiencia, Durkheim señala el carácter experiencial de los valores económicos y concluye con este razonamiento: "Y bien, si todas las clases de valores están emparentadas, y si algunas de entre ellas se hallan tan estrecha-

mente unidas a nuestra vida empírica, las otras no podrían ser independientes de ella" (1). Los juicios de valor económico aparecen, pues, como un argumento importante en la determinación de la teoría unitaria del valor expuesta por Durkheim en su comunicación de 6 de abril de 1911 al Congreso internacional de filosofía de Bolonia. Sin embargo, en su libro sobre *Las formas elementales de la vida religiosa* y en la misma página en que afirma que "se puede, entonces decir, en resumen, que casi todas las grandes instituciones sociales han nacido de la religión", advierte en una nota: "Una sola forma de la actividad social no ha sido aún expresamente vinculada a la religión: es la actividad económica. En todo caso, las técnicas que derivan de la magia tienen, por eso mismo, orígenes indirectamente religiosos. Además, el valor económico es una suerte de poder, de eficacia, y conocemos los orígenes religiosos de la idea de poder. La riqueza puede conferir el *mana*; es, entonces, porque lo tiene. Por ahí se entrevé que la idea de valor económico y la de valor religioso no han de carecer de relaciones entre sí. Mas, la cuestión de saber cuál es la naturaleza de estas relaciones, aún no ha sido estudiada" (2). La única vinculación, a que se refiere Durkheim, entre los valores económicos y los valores religiosos — el carácter social de lo sagrado es la idea generatriz de toda su tesis — es la que media entre las técnicas y la magia. Una vez más se contradice nuestro autor. Ya hemos visto en el capítulo V que al definir la religión, al comprobar su carácter social, Durkheim la distinguía radicalmente de la magia. Posteriormente, en esa misma obra, invocó cuando le era necesario en su argumentación, la analogía entre las fuerzas religiosas y las mágicas. Ahora nuevamente verificamos una contradicción suya. O era arbitraria su definición de lo sagrado, diverso de lo mágico, o es infundada la presunta relación indirecta entre los valores económicos y los religiosos.

En la ya mencionada selección de textos sociológicos de Bouglé y Raffault están incluidas las manifestaciones hechas por

(1) E. DURKHEIM, *Sociologie et philosophie*, pág. 132.

(2) E. DURKHEIM, *Les formes élémentaires de la vie religieuse*, página 598.

Durkheim en una discusión de la *Société d'économie politique* y reproducidas en el *Journal des économistes* de abril de 1908.

Señala allí Durkheim que los valores jurídicos, morales, religiosos y estéticos son ideales. Las ciencias que los estudian tratan de ideas. Las riquezas, objeto de la economía, son cosas "en apariencia esencialmente objetivas, independientes, al parecer, de la opinión". Se pregunta: "¿qué relación puede haber entre dos clases de hechos heterogéneos?" La primer respuesta que cabe es la de que las realidades exteriores, objetivas, que estudia el economista sirven de base a todas las otras. Esta es la tesis del materialismo económico. Nuestro autor, a su turno, considera que es posible abordar los valores económicos desde otro punto de vista. También ellos son cosas *de opinión*. La moral, la religión y el arte, sociales todos tres, repercuten sobre la economía. La expresión de Durkheim a este propósito es, por cierto, reticente. Los hechos económicos son "en una medida que no trata de determinar" asunto de opinión.

Concluye Durkheim reconociendo la primacía de la economía política sobre las otras ciencias sociales, primacía que comenzó por negar. Y hasta señala cuál es la "manera indirecta en que los hechos económicos actúan sobre las ideas morales" (1). Nueva incongruencia de Durkheim. Al procurar explicar la índole de lo moral establecía la conexión entre lo ético y lo sagrado. Al determinar la naturaleza social de la religión repudiaba el origen económico de las concepciones religiosas de los primitivos australianos. Niega Durkheim influjo de lo económico sobre lo religioso y la reconoce sobre las ideas morales cuya especificación funda en la analogía con lo sagrado.

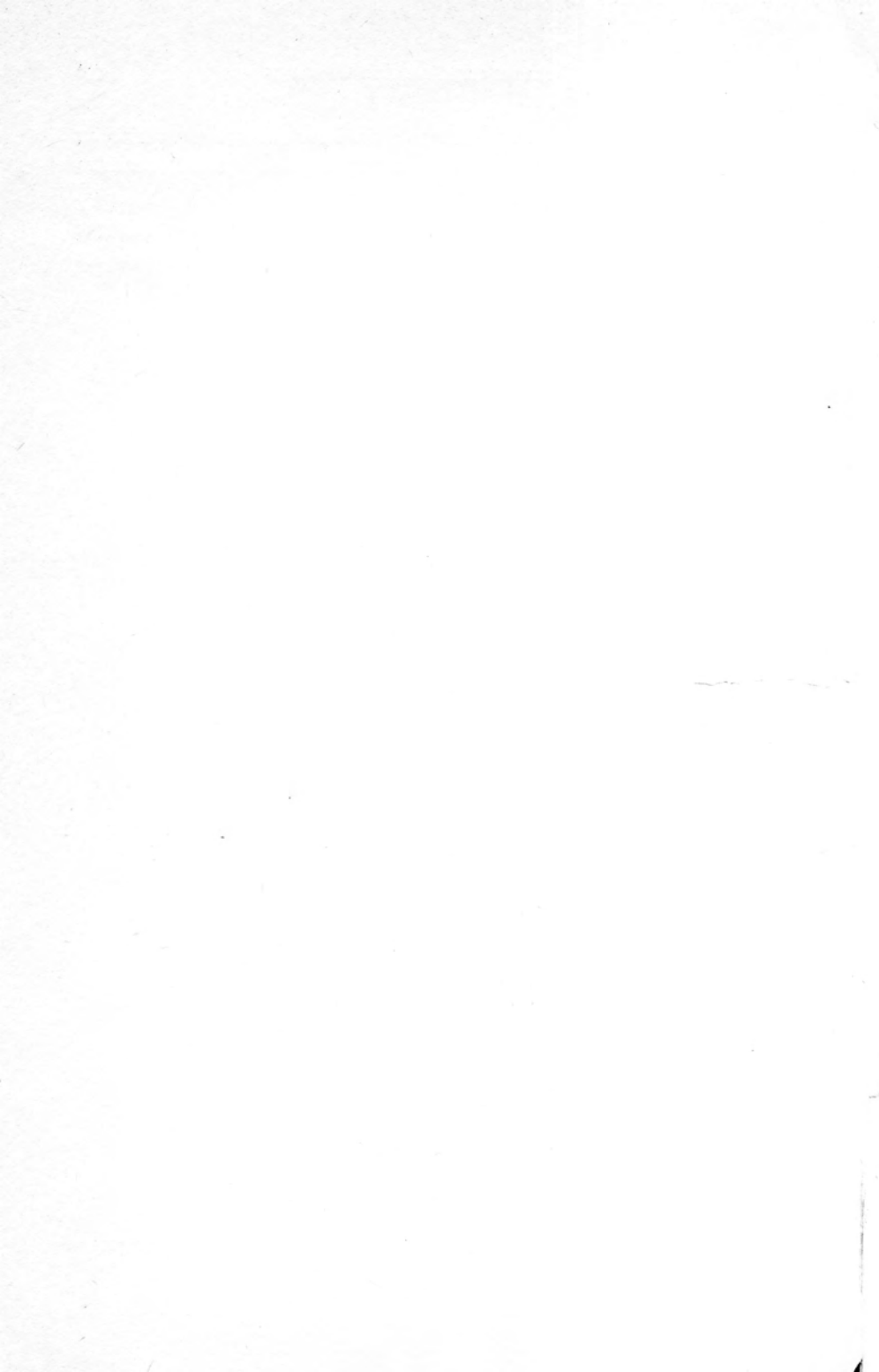
Agreguemos una última incoherencia de Durkheim. Con afirmar que lo económico es cosa de opinión pretendía incluir los valores económicos en su axiología sociológica, conforme lo vimos anteriormente. El mismo reconoce, sin embargo, al hablar de la ética que la opinión puede no traducir la moral que conviene a la sociedad en un momento dado. "Sócrates, reproducimos esta cita de Durkheim, expresaba más fielmente que sus jueces la moral que convenía a la sociedad de su tiempo".

(1) BOUGLÉ y RAFFAULT, *Eléments de sociologie*, pág. 363.

El mismo censura a quienes colocan las nociones esenciales de la moral en el mismo rango que "las nociones fundamentales de las técnicas económicas".

De lo dicho cabe inferir que Durkheim no logra fundamentar su teoría unitaria del valor. Su intento esforzado ofrece las deficiencias que acabamos de indicar.

LEÓN DUJOVNE.



CRONICA

AUDICIÓN DEL CUARTETO "PRO ARTE".

Tres clases de intérpretes puede haber en música: el sin alma, el que interpreta el alma del autor y el que presta a la interpretación su propia alma.

Los intermediarios de la primera clase son indiscutiblemente malos: la producción resulta fría, sin vida, pero quién sabe si son los peores; porque los pertenecientes a las dos últimas divisiones son peligrosos: entre el que interpreta el alma del autor y el que interpreta con su propia alma, es difícil señalar la supremacía.

¿A qué categoría de intérpretes pertenecen Naum Kranz, el ingeniero Jorge Dobranich, Hugo Ettlinger y Eduardo Newbery, primer violín, segundo violín, viola y violoncelo, que constituyen el "Cuarteto Pro-Arte", de reciente formación, que invitados por nuestro Centro de Estudiantes deleitaron con una magnífica audición al numeroso concurso que con atención sostenida los escuchó en la tarde del sábado último de septiembre?

Los cuatro ejecutantes diéronme la impresión de una rara y perfecta combinación de los dos últimos tipos: porque interpretan el alma del autor, casi como una prolongación del autor mismo; pero prestan también a esa interpretación su propia alma, y de esa dualidad perfecta, clara, precisa, surge un encanto maravilloso, una armonía tan pura, tan completa, que subyugan y dominan *sin* esfuerzo a su auditorio.

Contenía el programa, como primer número, el cuarteto en Re Menor (opus 76, Nº 2) de Haydn.

Son 77 los cuartetos de Francisco José Haydn, publicados generalmente por series de a seis o de a tres, considerando cada serie como una sola obra. Al escucharlos podemos decir que

Haydn representa en la historia de la música uno de sus aspectos más amables, patriarcales y sinceros. Y estas cualidades están caracterizadas en el compositor por su delicadísima sensibilidad, y lo convierten en uno de los autores que han dado a la música un algo tan substancialmente espiritual, en el más bello sentido de la palabra, que su obra es un verdadero deleite. Así, su nombre puede colocarse dignamente al lado del gran Mozart, el supremo maestro del exquisito refinamiento musical.

En el cuarteto en Re Menor, un cierto dejo de tristeza y sentimentalismo parece unirse y alternar con el alegre *humour*, con la franca alegría que tanto caracteriza las obras de Haydn. La ejecución fué perfecta, no sólo por la fusión del sonido, que reveló una afinidad selectiva en todos y cada uno de los cuatro ejecutantes, sino por la admirable comprensión del espíritu de la obra. Pudo así destacarse todo el hondo significado del "allegro", mientras que en el "minuetto", la técnica y la seguridad en el manejo del arco, que caracterizó la labor del primer violín, Naum Kranz, fueron premiadas con generales aplausos.

Una pequeña miniatura fué el "Intermezzo" de Iwanoff, con que se inició la segunda parte. Escuchado con particular deleite, cada uno de los cuartetistas realizó una labor de orfebre, obteniendo el merecido triunfo, como lo testificó la aprobación general, que exteriorizóse en repetidas palmas.

En el "Minuetto" de Mozart y en la deliciosa "Canzonetta" de Mendelssohn, pudimos destacar las condiciones personales de los ejecutantes. Naum Kranz, de musicalidad perfecta, es el alma del "Cuarteto Pro-Arte"; parece transmitirle todos sus bríos, todo su entusiasmo. En una honda emoción de arte, sabe comunicar a sus compañeros y al público el fuego sagrado que parece consumirle en este apostolado por el bien y la belleza. El ingeniero Jorge Dobranich da la impresión de ser dueño de un exquisito buen gusto y de poseer una refinada cultura musical. El cuidado y la sobriedad en sus interpretaciones revelan las cualidades señaladas. Igual elogio puede hacerse del profesor Ettlinger, que sabe obtener sonoridades magníficas de su viola, cuya técnica domina cual consumado maestro.

Eduardo Newbery, más que una juvenil promesa, es ya una bella realidad. El violoncelo es su confidente íntimo, y sabe encontrar la ternura del acento y el dominio del matiz, que en tan noble y magnífico instrumento tienen trascendental importancia.

Ojalá los cuatro caballeros que han constituido "El cuarteto Pro-Arte" continúen en tan noble apostolado, sin decaimientos ni tristezas, para bien de la alta cultura universitaria.

La audición terminó con el "Andante del primer cuarteto" de Alejandro Borodine.

La música de Borodine, médico a los veinte años, profesor de química en 1862 y músico y compositor, por sobre todo, responde en su forma colorista y pintoresca a la obra de reflejar al fatalismo melancólico de la triste y errabunda alma eslava, mediante lo dulcemente conmovedor de su melodía.

El público premió la versión que el "Cuarteto Pro-Arte" ofreció de las páginas de Borodine, con una verdadera ovación, en que se sintetizó el agradecimiento a los ejecutantes y el agrado con que la labor realizada por el Centro de Estudiantes y su comisión directiva, se valoraba en su verdadera y meritoria trascendencia.—*Jorge Cabral.*

CICLO DE CONFERENCIAS DE ARDUINO COLASANTI.

En ocasión de iniciar su ciclo de conferencias en la Facultad de Filosofía y Letras, el profesor Arduino Colasanti fué puesto en posesión de la cátedra por el decano del establecimiento. De la personalidad y obra del ilustre huésped se ocupó el doctor Jorge Cabral en el discurso de presentación que transcribimos:

"No había resonado aún en este paraninfo de la Facultad de Filosofía y Letras la palabra de un embajador de aquella tierra que, por derecho propio, es la señora del arte. Aquí habían enseñado los grandes maestros franceses, españoles y alemanes, pero jamás nadie había dicho lo que Italia representa y significa en la historia del patrimonio artístico del mundo.

Gracias al Instituto Argentino de Cultura Itálica, ocupa hoy Arduino Colasanti la tribuna de nuestra casa, para decirnos cuál es el pensamiento de la Italia contemporánea en sus excavaciones maravillosas; cuál el momento actual de las nuevas tendencias artísticas, lo que no le impedirá tampoco hablarnos de sus pintores predilectos o del Canova.

De todos los conferencistas e historiadores del arte que han ocupado esta tribuna, Arduino Colasanti es el hombre dinámico por excelencia, el que representa la obra constructiva más clara y definida, realizada por la Italia de hoy en una constante ascensión y perfeccionamiento.

Nombrado Director General de Antigüedades y Bellas Artes Italianas, por más de un decenio se consagró por entero y con extraordinaria eficacia al cumplimiento de los deberes que tan alto cargo significaba, y no ha habido en su obra preferencia para la antigüedad clásica, para el medio evo o para la edad moderna. Este ha sido uno de sus grandes méritos. Las excavaciones como los monumentos; los templos griegos como las iglesias; las artes plásticas como el teatro o la música; las tentativas de los modernistas que se proyectan en el porvenir, todos, sin excepción, han tenido en Arduino Colasanti el ecuaníme y comprensivo custodio, el animador vígi-

lante y oportuno, que unía a la viva simpatía de su personalidad la profunda convicción de su palabra y de su alta probidad intelectual y científica.

Bastaría citar la transformación completa que la Galleria degli Uffizi sufrió bajo su dirección. En Cumas dirige las excavaciones que ponen de nuevo en contacto con la vida al famoso Antro de la Sibila. En Siracusa y en Selimonte, termina el estudio de aquellos magníficos templos. En Herculano, del que hoy va a hablarnos, se reanudan, después del abandono de muchos años, las famosas excavaciones y se consiguen los primeros resultados, tan importantes para la curiosidad del mundo. Roma, mater, nos descubre una vez más las huellas de su grandeza con la casa de Augusto sobre el Palatino, los teatros de Benevento, Rimini, Ferento, el puerto fluvial de Aquileya y, por último, mediante la exploración de Sarsina, revélanse monumentos de primordial importancia; más aún: los únicos en Italia. En el campo del arte medieval, castillos, iglesias, palacios y villas monumentales, desde un extremo al otro de Italia, han recibido refacciones y restauraciones radicales, importantísimas por su significado y por lo magistral del arte que representan.

Del Castillo del Buon Consiglio en Trento, hasta el degli Scaligeri y delle Caminate; desde las soberbias Certose de Pavia y de Padula y de Capri hasta los Duomos de Orvieto y de Caserta y de Conversano y de Bari; desde los monumentos dantescos de Ravena, en el centenario de Dante, a los asisianos en el centenario franciscano; desde los templos solemnes de Aquileya y de San Vitale en Ravena a los de San Lorenzo y de San Ciriaco en Nápoles y en Ancona; del Palacio Ducal de Mantova al de Pésaro, desde la Cá d'Oro hasta el Palacio Farnese de Gradoli, o al Estense de Tivoli, cuyos maravillosos jardines recibieron tales cuidados que permiten tan sólo ahora gozar de su extraordinaria belleza, no hay monumento que forme parte de la soberbia corona de gloria de la cual se ciñe Italia que no haya tenido asistencia, cuidado y previsión, bajo la vigilante influencia de Arduino Colasanti.

No es eso todo, puesto que se consolidaron, ordenaron y abrieron nuevos museos y nuevas colecciones, antiguas y modernas; en Boloña, donde está creando el Museo Stale, el que, rico en material de aquellas felices excavaciones, es ornato nuevo de esa insigne ciudad; en Cagliari, donde las colecciones han sido completadas; en Roma, donde los museos de las Termas y el de Villa Giulia se amplían y se hacen cada vez más dignos de la ciudad; en Milán, donde la insigne Pinacoteca de Brera ha recibido incremento y orden dignos del gusto y del saber italianos; en Nápoles, donde puede decirse se hizo otro tanto de aquella Galería Farnese; en Florencia, donde en el Palacio Pitti se ha instalado el nuevo museo "degli argenti"; y de esa manera en Trento, en Venecia, en Caserta, en Trápani, en Nápoles, se han creado nuevas colecciones de arte moderno.

Este balance demuestra que Arduino Colasanti, al dejar la Dirección General para ocupar la cátedra de profesor de Historia del Arte en la Universidad de Roma, ha buscado volver al sendero de la alta especulación

intelectual, a la cual había debido substraerse para consagrarse con poderoso dinamismo a la obra enumerada.

Lo espera, pues, la producción crítica en la cual ya se había destacado con su volumen sobre Gentile da Fabriano, en el cual estudia los caracteres internacionales de la pintura italiana en los primeros años del Quattrocento, o en su amplia monografía, en que por primera vez Jacopo y Lorenzo Salimbeni da San Severino son estudiados con particular minuciosidad.

Y si estos dos libros bastaron para consagrar la personalidad didáctica de nuestro huésped, su estudio sobre el arte bizantino en Italia, en el cual aborda el problema de los orígenes con soluciones que resuelven tan arduo problema; sus monografías *Volte e soffitti italiane*, *Casa e palazzi barocchi di Roma*; su estudio sobre *Le fontane di Roma*; su crítica sobre la obra de Armando Spadini, sus evocaciones de esas joyas del Medio Evo italiano que son Loreto y Gubbio, lo destacan y colocan su nombre al nivel de los grandes maestros de la historia del arte italiana.

Creador del *Bollettino d'Arte del Ministero della Pubblica Istruzione*, sus estudios allí publicados podrían formar varios volúmenes. De ellos, el público de Buenos Aires ha tenido la primicia, porque muchos fueron publicados en las columnas de ese exponente de nuestra alta cultura periodística que es *La Prensa*.

Ojalá que su presencia en esta casa despierte en los que pueden hacerlo el interés por esta clase de estudios y por su difusión en la clase popular, mediante el apoyo que merece el gabinete de Historia del Arte que funciona en la Facultad y que tiene a disposición de cuantos lo soliciten 20.000 dispositivos para proyecciones luminosas, en los que desgraciadamente falta mucho de la obra de los grandes maestros italianos.

Ilustre profesor: ocupad esta cátedra que por derecho propio os corresponde, con la seguridad de que vuestras enseñanzas serán recibidas por un auditorio que sabe amar y comprender todo lo que vuestra patria representa y significa en el acervo artístico y cultural de la humanidad".

WALDO FRANK

A fin de hacer justificable la omisión que importa silenciar en este número la actuación de Waldo Frank en la Facultad de Filosofía y Letras, anunciamos a los lectores nuestro propósito de cumplir, en el próximo, con el deber que ha sabido imponernos el escritor y el conferencista.

BIBLIOGRAFIA

Camino de Violetas, poesías por ENRIQUE P. MARONI. (Buenos Aires, 1929).

Sospechamos que este *Camino de Violetas* es el primer libro de poesías que publica Enrique P. Maroni, sospecha originada, primero, por su calidad ínfima (claro está que podría ser un primer libro y bueno); segundo, por esas diez líneas que hacen como de prólogo, en intento de señalar el espíritu del volumen (el autor cándidamente cree que lo tiene) y que son un modelo de cursilería; y tercero, por la inclusión de esa su fotografía — fútil vanidad — que antecede a las líneas de marras. (El señor Maroni aparenta ser un hombre respetable: la calvicie y los lentes de carey que gasta, contribuyen notablemente a dar esa impresión).

Rojas Paz olvidóse de consignar en *Las enfermedades del libro argentino* a estos rimadores fáciles, amantes ardorosos del ripio, que creen hacer poesía porque miden escrupulosamente — con los dedos — las sílabas de las palabras y riman unos cuantos gerundios y otros tantos diminutivos.

Es rara la composición (descomposición habría que decir) en la que no se lea:

Tengo un ansia loca
de besarte en la boca,

o sino, algo así como:

Que me miren siempre tus bellos ojos
y que me besen
tus labios rojos
como guindas,
Señora linda de mis antojos!

Lo alarmante es que los Maronis abundan y aumentan — en progresión geométrica — de manera aterradora.

Es tiempo de que se organice un "Tribunal Pro Poesía", encargado de permitir o prohibir la publicación de libros de tal carácter. De haberlo, no hubiera aparecido este *Camino de Violetas*, su autor podría haber dedicado el tiempo que empleó en cometerlo, en menesteres útiles para sí y para sus semejantes y nosotros no hubiésemos tenido ocasión de culparlo del mal rato que nos hizo pasar. Pero el Tribunal no existe y el libro se ha publicado.

Es realmente conmovedor el ingenuo optimismo del señor Maroni, cuando llama "poesía" a lo que escribe y cuando confiesa candorosamente el intenso amor que siente por sus versos.

Para que el lector se dé idea, aunque pálida, de la factura del libro que comentamos, vaya la siguiente cuarteta con que termina la composición "Dudas", en la que el poeta, no, perdón, el señor Maroni, se pregunta cómo será "ella":

Conteste, diga, responda,
no sea así tan hereje,
no haga mi duda tan honda.
¿Quiere que la ame o la deje?

Otras veces, la falta de sentido es tan evidente, como por ejemplo, en "Traicionera", que recuerda mucho a la letra del tango "Entrá nomás...": la mala mujer que ha traicionado a su hombre.

Aunque te siga atendiendo
has perdido mi confianza,
hasta la última esperanza
en mi corazón murió;
y si alguna vez te beso
porque el recuerdo me obliga,
será en tu frente amiga,
pero por quererte... no!

¿Frente amiga? ¿En qué quedamos? Y en este caso no es la rima la que le exige esa calificación amistosa, puesto que "frente enemiga" hubiera igualmente rimado y estaría más en consonancia este adjetivo con la acción traidora de la mujer.

Se nos puede aducir que todo primer libro no debe juzgarse con severidad, y en efecto, pensamos lo mismo, pero eso cuando en medio de las faltas de que adolece, se entrevé algún acierto, cuando se trata de deficiencias formales, que con el tiempo y la constancia, es de esperar se corrijan, o cuando el autor está en edad de cumplir con sus obligaciones militares; pero en el caso del señor Maroni no hay nada de esto, su fotografía nos denuncia que ha pasado, hace años ya, la época de

las travesuras, y si nada hay que merezca aislarse de la pobreza e insulsez que caracterizan su libro, nada se puede esperar de él, en el terreno de la poesía, que en mala hora se le ocurrió profanar.

Tenemos entendido que el señor Maroni es autor de sainetes y de epidérmicas revistas, como diría Bonet; se nos ocurre que algunas "poesías" de su *Camino de Violetas* se pueden aprovechar en la confección de cuadros de ese último género. Por ejemplo, la titulada "Canción Bohemia": el escenario podría representar una calle de los suburbios, de noche: un viejo paredón en el fondo, el irremediable farol y un actor que — pálido, melenudo — recitase con hondo patetismo (y hasta si se quiere, acompañado con guitarra):

Yo me siento muy humilde, yo me siento muy bohemio,
un bohemio a mi manera, raro, triste, visionario;
para todos mis ensueños no ambiciono nunca un premio,
no merece ningún premio mi vivir estrafalario (1).

Y estoy seguro que seguirían a esto, espontáneos aplausos. Aplausos espontáneos de la siempre generosa "clac".—L. Ostrov.

Signos y Símbolos, de EDUARDO R. VACCARO. (Editorial J. Samet).

Signos y Símbolos, primer libro de Eduardo R. Vaccaro, lo señala a la crítica como un poeta de positivos méritos. No tiene, solamente, carácter de revelación, sino que adiciona a ello la hermosa diadema de lírico consagrado. Parecerá extraño afirmar que un primer balbuceo de las musas signifique ya un triunfo consagratorio. Eduardo R. Vaccaro da la pauta de esa posibilidad, revistiendo sus imágenes con un justísimo y acertado ropaje lírico.

Busca, en la poesía, el anestésico para su excitación nerviosa, el refugio que amaine sus violencias de espíritu inquieto, el descanso a sus horas de febril tarea y de ásperas luchas hacia un anhelo superior.

Nada de apoyarse en el báculo de un dogma consagrado como hábil recurso de ganar prestigio, fácilmente, en las compactas filas del mundo poético. El corselete impuesto por

(1) ¿A qué premio se referirá? ¿Al Municipal?

normas, que pecan a menudo de arcaicas, no reza con el espíritu rebelde de este poeta nuevo:

¡Con las manos de bronce de algún moderno estilo
 exprimiendo las uvas beber el nuevo vino!
 ¡Romper la vieja copa desafiando al destino!

Inundar las llanuras del arte con el Nilo
 de una música nueva, jamás nunca escuchada
 que lo llenara todo de vibración sagrada.

En sus descripciones, la emotividad transforma por completo la monotonía de las cosas tantas veces contadas. La placa fotográfica del paraje descrito, cobra un matiz estético original, con la combinación justísima de colores arrancados a su paleta de lírico innovador. Una calle cortada, huérfana en medio de la metrópoli, perdida entre los ruidos del incesante tráfico, atrae al poeta y pone en juego su estro de exquisita sensibilidad:

Calle de San Ireneo
 de las dos paredes viejas
 cansada de ver las mismas
 calles por iguales rejas.

Revoques que muestran huesos
 y pulpa de la pared,
 ladrillos que se desangran
 o que se mueren de sed.

Piedras que saben historia,
 cielo de cinta azulada
 y una geométrica luna
 como si fuera encargada.

Hiedras, pinos, sombras, frailes,
 añeja puerta española,
 calles para amores, duelos,
 y balazos de pistola.

El suburbio, material constante de observación poética, cobra a través de la pluma de nuestro joven autor, un matiz nuevo e inusitado. Marca con tal acierto la intensidad de sus combinaciones musicales, reflejo de anhelo y de angustia, de amor y de fe, que su canción parece dulce melopea adormilando suavemente los sentidos. La presencia de un bar, "plantado a orillas de la ciudad que duerme", hácele pulsar la lira para dirigir sus cánticos a los toscos parroquianos que añoran entre el humo de sus pipas y el ensueño de la efervescencia alcohólica, la aldea tranquila, simétrica, de paredes blancas y tejados rojos, hundida tras el lejano horizonte.

Y en su alma de poeta sensible, saturada de bondad nazarena, surge con impetuosidad de llama votiva, la idea de en-

contrar entre el enjambre abigarrado de ramerías que entonan lascivas canciones, el cuerpo redimible de una nueva María Magdalena.

Silencio, tristeza, amor, rebeldía, inquietud, son los signos y símbolos de este libro coloreado de sencilla emoción. La rebeldía que el poeta exalta en "Inquietud"; el afán de no privarse de una sola de las suaves caricias terrenales, aun a costa de perder un estado de gloria en las celestes regiones divinas; el anhelo de amar violentamente, bebiendo los placeres ante el altar perfumado de Afrodita, tórnase en "Letanía" en una dulce aspiración de mejoramiento espiritual y amor a Dios y a la vida:

quiero la fe ciega, Señor, en el cielo.

Quiero ser humilde como un campesino
que sabe que todo es humano y divino;

que desdeña dudas y filosofías,
panes que prepara Luzbel estos días,

para los que presos de algún espejismo
se juegan el alma por un silogismo.

Y así todo el libro: poesía pura... amor a la Verdad... pasión de poeta...

El verso está modelado con notable desembarazo, y el sentimiento invade el alma del lector con la misma celeridad del círculo, que producido por una gota de agua al caer en el estanque, se expande rápidamente sobre la diáfana lámina de cristal.—*Santiago J. Pastorino.*

Uno... dos... tres... Cuentos, por CARLOS ALBERTO SILVA.

La nueva sensibilidad, como fenómeno psicológico, podrá ser más o menos repudiada por el moralista, que cree ver en sus consecuencias éticas algún peligro para el orden consagrado de las relaciones humanas. Y acaso aquél tenga razón; pero deberá reconocer que sí tal hecho existe y no es mera ilusión, el triunfo será en definitiva de lo nuevo, en proporción al grado de realidad que circule por sus arterias, sin que en ello influya lo que la fantasía locamente forzada pueda agregar de desconcertante, porque siendo esto último labor de pura imaginación excitada es de suyo estéril y transitoria.

En lo que a literatura se refiere, puede decirse otro tanto. Por lo pronto, ya es dado ver a representantes de escuelas entroncadas en la vieja cultura, que se asoman aunque recelosamente a este nuevo mundo de sensaciones e imágenes, a veces

inverosímiles, que exhiben las nuevas generaciones de escritores; y no son pocos los que ven con simpatía estas exteriorizaciones de vidas nuevas según nuevas fórmulas de comunicación literaria, con las justas reservas que suscitan necesariamente la virulencia y la extravagancia con que se anuncia la extrema izquierda de la escuela.

Y en verdad se debe confesar que el arte literario está recibiendo un aporte valioso de esta briosa generación, debido al acendrado gusto por las finezas sensitivas y las consiguientes sutilezas de la imaginación, y esa arrogancia individualista que a veces no se puede tomar en serio:

Es una tarde hecha
para, etc.
soñar con Laura Laplante
y poner moños al recuerdo,

pero que en muchas ocasiones acierta y nos brinda imágenes preñadas de vida, y tan comunicativas que parecen insustituibles:

Al penetrar Alejandro al dormitorio, encontró a su mujer sentada en el lecho, con los brazos en jarra y *dos signos de interrogación en las órbitas*.

Mas, el tiempo dirá hasta qué punto es posible dislocar impunemente lo real y lo ideal, y unir los contrarios so pretexto de crear nuevas conexiones sensitivas o de afirmar la existencia de insospechados géneros de sensaciones específicas.

El libro *Uno, dos, tres*, de donde hemos tomado la precedente transcripción en prosa, nos salva de los recelos que pudiéramos tener acerca de su autor por saberlo militante en las vanguardias literarias. Es una reunión de cuentos que desde las primeras páginas revela a un prosista ágil, bien posesionado de la expresión, conocedor y respetuoso de la gramática.

En estas doscientas páginas abunda el epíteto inesperado y pintoresco y la gracia del símil ingenioso, hallado muchas veces entre las cosas más familiares y modestas pero artísticamente metamorfoseadas por la oportunidad y el lugar en que el autor las introduce.

El estilo es nervioso, la cláusula breve, fugaz, muchas veces sin verbos, y en ocasiones no hace más que apuntar la idea como si el autor sintiera urgencia por tocar el fin de la aventura. Las páginas trasuntan tal displicencia, tal desapego hacia los personajes — hombres y mujeres — que pasan por ellas, que el todo deja la impresión de cosas creadas sin esfuerzo o sentidas muy a flor de piel.

Los asuntos tratados por el señor Silva tienen, casi sin excepción, un denominador común: el adulterio de la mujer,

complicado alguna vez con el adulterio del marido. El título del libro, el inocente *Uno, dos, tres..*, denuncia el contenido.

Dentro del escepticismo sensualista en que viven casi todos los tipos de esta obra, no pocas veces se siente la satisfacción de dar con diálogos ligeros, desenfadados y chispeantes, que definen con trazos seguros e ingeniosos el cinismo de los personajes; pero echamos de menos cualquier impresión de naturaleza, siempre olvidada por el artista, pues si bien nos traslada al océano en "El perfil de camafeo", nada importa el mar ante esas piruetas que frente a la dama bañista realiza el conquistador despechado, "con la misma indiferencia de un elefante de circo".

En general, los cuentos del señor Silva son divertidos. Alguno grotesco, debido acaso a una terminación desacertada, como "Deslealtad"; otros crueles, como "Ladrones" y "Una venganza florentina"; y los hay palmariamente artificiosos, como "Coincidencia".

Como impresión final, afirmamos que el señor Silva habría realizado un libro equilibrado artísticamente, si lo convencional del plan premeditado le hubiera permitido tratar otros aspectos de la vida, donde acaso mejor ubicado para la observación directa y la introspección, habría obtenido argumentos y detalles dignos, por su calor de vida intensamente observada, de presentarse bajo las valiosas cualidades de estilo que hacen el mayor mérito de la obra comentada.—L. M.