

cente, tornasolado, de aguamarina y otras por el estilo, en el afán de dar una idea de esa aura que despide aun la modesta castañeta de nuestros bañados del Delta en la época del celo nupcial.

Alguna vez he dicho que quien haya visto un gran dorado del Paraná, recién sacado del agua, con las luces del sol naciente, si sabe mirar y ver, tiene para un rato de arrobó (lástima que pronto se ponen mortecinos los tonos de aquel encendido). Aun los peces sin escamas, los «de cuero», como dice el criollo pescador respecto de los bagres y su familia, presentan algunas especies con colores extraordinarios, como un manduví con trazos bermellón («sangre de toro») al cual D'Orbigny, el gran naturalista y viajero francés que los vió pescar en nuestras riberas, anotó como «militares», y le quedó en latín el nombre científico. ¿Quién no ha admirado, aunque sea en la canasta de un palanquero, las espléndidas marcas del gran surubí, desde un blanco mate a un negro de hollín, con todas las gamas oliváceas, en barras, trazos, pintas, rebordes que parece un tigre del río? Pues añádase el azul glauco que corre reforzando los perfiles superiores y las membranas de la aleta caudal, y que deja unos espacios en el flanco dorsal, como unos cuarteles heráldicos alineados, donde campea un lila punteado. Todo esto en profundidad de una epidermis traslúcida. Bien estuvo el sabio Agassiz que le puso a la especie el nombre latino: *coruscans*.

Cuentan de un naturalista y pintor, ya no de estos días tan agitados, que en el afán de rendir el efecto traslúcido pintó figuras de peces de las aguas paradisíacas antillanas sobre la cara interna de las valvas de grandes moluscos, pues así aprovechaba los brillos tornasolados del nácar.

Cuando la luz penetra en el mar, su composición se altera progresivamente por la absorción diferente de sus rayos. William Beebe, hace un cuarto de siglo, al descen-

der en su batisfera de acero hasta «media milla abajo», comprobó que el espectro dado por el prisma era inverso; los rayos rojos predominaban en la profundidad, y allí abundaban los peces de ese color, pues con esa luz eran casi invisibles. Por el contrario, en los abismos donde no hay luz, están numerosas especies que poseen órganos luminosos; unos son órganos emisores, no receptores, glandulares muchos de ellos, colocados en hileras, especialmente a lo largo de la línea lateral; otros, arriba o debajo de los verdaderos ojos, y los peces más abisales poseen unos farolitos o linternitas en el extremo muy alargado y flexible de un radio de las aletas: se supone que los usan como cebo para atraer presas. Beebe observó en la negrura de aquellos abismos, bajo tremendas presiones, el parpadeo de aquellas lucecitas verdes, rojas, amarillas, que desfilaban en un carnavalito incansable. Por primera vez los contemplaban ojos inteligentes.

Además del colorido, de las marcas, de las interferencias luminosas, realza su belleza el movimiento, de una gracilidad ajustada al medio flúido. Los peces de las aguas rápidas poseen perfiles hidrodinámicos. Perfiles flúidos, dirán los modernos. Pero quienes los han visto dicen que aun los peces-cofre, que son como unos bargueños con ojos y aletitas, se desplazan con gracia; como en una apología de los gordos, y por hoy no aludo a Chesterton. El desplazamiento de los peces ha sido analizado por medio de tomas cinematográficas; lo inicia un brusco balanceo de la cabeza de un lado a otro; esta acción se transmite hacia atrás, como una onda, y la aleta caudal da un coletazo de timón, así avanza; el pez ya no está allí, en esa agua (Heráclito, conforme); sigue desplazándose, con las ondulaciones del cuerpo, o se mantiene en el mismo punto, a contracorriente, pues así respira mejor: «no se bañará dos veces en el mismo río»; a cada ondulación un despliegue de hileras de brillo y, más, si es de flanco alto, como las chanchitas, los pacucitos, aun las palometas y

si las pirañas son feas, vaya por sus malas caras, pero ¡qué dorado el de sus escamas!

Las escamas del común de los peces están ordenadas en hileras simétricas, generalmente diagonales, lo cual aumenta el juego de las luces, pues la ondulación del movimiento es vertical, y así se cruzan. Las hileras pueden ser desde unas veinte hasta más de doscientas; pero en los grandes atunes, «de tamaño hasta heroico» (dijo uno que los estudió en muchos mares), y que son los peces más rápidos del mar, de cuerpo liso, las escamas son pequeñas, aglomerándose en el pecho para formar un escudo o corcelete, todo lo cual facilita su carrera; un viejo sabio norteamericano opinaba que algunos de estos atunes o bonitos o tunas, que corrían por las bahías de su país, «a lo mejor anteayer estaban en la Tierra del Fuego».

A propósito de escamas, cada una cuenta su historia «de a bordo» pero por hoy no la escucharemos para pasar a otro aspecto de su belleza: la belleza matemática, por las leyes geométricas de la simetría, que se cumplen en su alineación. Apenas si puedo detenerme en el tema, pero pido que se reflexione sobre esto: así como el cuerpo del hombre ha sido estudiado por artistas y antropólogos en sus proporciones (recuérdese la inscripción, ya sea en el cuadrado o en la circunferencia, según Leonardo de Vinci), los peces, para *definirlos científicamente*, han de ser estudiados y descriptos en sus proporciones somáticas; un tratado en la materia es incomprensible para el aficionado; véase, pues, qué maravilla cómo ahora se descubre que la expresión matemática de su simetría, sobre todo el alineamiento de su escamado, tenga la belleza de *otra* estética, no la visiva sino la intelectual pura. Resulta sumamente difícil para un naturalista entender la expresión geométrica, dada luego en una fórmula, pero la belleza de los diagramas es cautivante. Más, cuando en un trabajo de Breder vemos entre los representantes de la fauna mun-

dial, esquematizados y envueltos en líneas analíticas, nada menos que una mojarrita, *Astyanax*, por nombre científico, la que dije más arriba, cómo éramos injustos al considerarla vulgar.

Esto me desata una reclamación a los artistas, escultores, decoradores a quienes sugiero vayan a la playa cuando sacan la gran redada en el Delta del Paraná, en Chascomús, en las aguas más barrosas y allí verán salir entre los pejerreyes, bien llamados flechas de plata y otros peces escamosos con todos sus brillos, otros habitantes de los fondos limosos: las viejas del agua. ¡Qué feas que son!, exclama mucha gente. Lo dicen porque las ven color de barro, cubiertas de placas en vez de escamas, huesudas, con una boca inferior, tragadora de fango. Miren, por favor, el dibujo de sus líneas, de sus hileras de placas, el gallardete desplegado de sus aletas hirsutas, y díganme si ese trazado no es uno de los tantos escarceos del gran Artista de la Creación. Acuérdense de esas fuentes de las plazas europeas, reproducidas en tantas de las nuestras, y que fueron concebidas por los artistas del Renacimiento: miren esos tritones y su armadura, y atrévanse a decir que son feos. Pues, señor, aquí las figuras debieran ser las de nuestras viejas del agua, con sus largos cuerpos cubiertos de placas alineadas, ordenadas por tres o cinco aristas, simétricas pero no repetidas, y confluentes hacia la cola, que a veces termina en un largo látigo, y ese cuerpo con aire de animal antiquísimo es flexible, ondulante, vivo; y una lección para quien quiera ver.

EMILIANO J. MAC DONAGH.

Montevideo y la generación argentina de Mayo

En la historia universal, ha tocado en suerte a los poetas ser los intérpretes de los pueblos, asumiendo así la poesía una función social que la engrandece. Ninguna gesta heroica pareció sancionada hasta no dar con su bardo representativo. Y los aedos han sido de este modo, los primeros historiadores de la tierra. Lo fueron los remotos escribas egipcios que anotaron los antiguos himnos de Amón; lo fué el anónimo relator de la epopeya metafísica del *Gilgamesh* babilónico; lo fué Valmiki con el *Ramayana*, y Homero con la *Ilíada* y la *Odisea*; lo fué el persa Firdusi con el *Libro de los Reyes*; lo fué el oscuro cronista de la *Canción de Rolando*, y el del *Poema de Mío Cid*. Interminable sería la lista.

En nuestras tierras americanas, también la epopeya fué la primera forma de expresión, el lenguaje primigenio con que un puñado convulso de repúblicas incipientes quería, desordenadamente, dejar documentado para después el balbuceo de su pubertad cívica, todavía con el deslumbramiento de la adquisición, y quizás el asombro de ese don de libertad, en cuyo duro aprendizaje insumiríamos una larga jornada que llega hasta el presente.

He dicho otras veces, y todos lo hemos dicho; creo, y todos creemos, en un continente homogéneo del que puede estar naciendo continuamente ese espíritu inconmensurable que ambicionamos como patrimonio y denominador común de nuestros pueblos. Fué el sueño de San Martín y el de Bolívar; en ello pusieron fe Hostos y José Martí; fué la esperanza de Río Branco y de José Enrique Rodó. Pero no hay en la realidad, conjunto más caótico que el

de nuestra América entrañable. Disparidad geográfica, política, social, étnica. La turbulencia de la Cordillera, hacia el oeste, parece absorber y monopolizar la abrupta geometría de sus picachos; al centro, la planicie sin arrugas de la Pampa; más allá, playas indecisas cuyos bordes se aventuran en el mar sin transición alguna; al lado, acantilados sorprendidos; la traición de la selva inmóvil y acechante; el peligro de lo desconocido; un nudo de ríos peligrosos y alucinantes, entre los cuales la pesadilla bravía del Amazonas no tiene rivales; una fauna múltiple y una flora acechante; lo suave y lo ríspido; todos los contrastes; en el fondo, un orbe no explorado aún. Y los blancos que descienden de españoles, insensiblemente posesionados del viejo prestigio linajudo, instaurando castas sociales; y los indios oscuros y problemáticos; y los mestizos de toda mezcla; y los inmigrantes que no sabemos hasta dónde se asimilan al suelo nuevo o son en él una célula aislada. ¡Y hablamos todavía de unidad americana!

Sí. Obstinados y contradictorios, hablamos, y debemos hablar, de la unidad americana. Tanta diversidad y controversia va fusionándose gradualmente, desde la hora lejana en que los criollos insurrectos sintieron casi unánimemente, el imperativo de la libertad.

Si observamos las fechas que señalan el advenimiento de los grupos humanos de nuestro continente a la independencia política, adviértese un fenómeno curioso: la simultaneidad. Una simultaneidad que se registra, dentro de un margen de décadas, con pocas excepciones. Y es el caso de reflexionar acerca de ello, y preguntarnos si la necesidad de emancipación afloró, repentina y aislada, a un mismo tiempo, como una coincidencia; o si fué como un incendio que se propagó vertiginosamente en el corazón de los hombres. Si se piensa en las dificultades de comunicación de aquellos años, cuando aún hoy el conocimiento mutuo y exacto tanto deja que desear; si añadi-

mos a eso las turbulencias internas de cada pueblo; si podemos por un momento ubicarnos en la encrucijada histórica de un puñado de naciones que desde el Caribe al Estrecho de Magallanes sintió que las cadenas de la dependencia con la metrópoli europea comenzaban a llagarle el flanco, acaso comprendamos que no muy adelantado el s. XIX debió de existir un fermento común de liberación que en todo sitio de América y aproximadamente al unísono, determinó la hora de la rebeldía colectiva.

Para el Virreinato del Río de la Plata fué golpe de muerte el pronunciamiento revolucionario del 25 de Mayo de 1810. Por un singular designio histórico, de ese momento derivarán para la ciudad de Montevideo circunstancias especiales que enaltecerán su clima espiritual.

La revolución de Mayo, con todo lo que tuvo de afirmativo, fué, como toda revolución, un movimiento urgido por la necesidad de revisar y reconstruir, la misma palabra lo predica: revolución, evolución nueva y en marcha; lo contrario, fuera involución, regreso al caos y la barbarie. La primera posición fué la de los patricios de aquel instante decisivo; la segunda, la que encarnó Rosas pocos lustros después.

«Nuestra vida, la de la Patria, empieza en Mayo», sostenía Echeverría. Mayo tomó cuerpo de alegoría; se convirtió en un símbolo y una consigna. Era el ideal en pie, el eco de aquel día 25 prolongado en la voz de los patriotas como un santo y seña; era la concreción de aquel nebuloso ensueño de mayoría de edad, proclamado un día de lluvia desde los balcones del Cabildo, como una ironía para la tutela colonial que éste representaba. Era la continuidad invisible de los principios que predicara Mariano Moreno en su *Doctrina democrática* y su *Representación de los hacendados*, acento precursor que recogido por Monteagudo se propaló por otros ámbitos del continente. Mayo siguió resonando como una divisa, año tras año, en el agitado lapso que se abrió en 1810; fué la fecha a la

cual los perseguidos políticos rindieron culto ferviente en suelos extranjeros; fué una de las palabras sacras en que se sustenta el *Dogma socialista*; fué el grito de desafío contra Rosas; y es el mismo lábaro que alzaron virilmente los argentinos que padecieron la amarga dictadura contemporánea. De tal modo, Mayo ha sido y seguirá siendo un juramento renovado de libertad.

De 1810 a 1820, fugaces gobiernos patrios se suceden, hasta desembocar en la anarquía y el caudillismo que prepararon el advenimiento de la autocracia rosista desde 1829 hasta Caseros. ¿Que se equivocaron los estadistas de la primera hora? No es fácil culparlos, pues, sin antecedentes, sin preparación casi, tocóles a ellos elaborar la experiencia a sus expensas. En la Patria en construcción, mucho hubo que destruir para edificar de nuevo.

La renuncia y el posterior alejamiento del país, por parte de Rivadavia, luego de su breve presidencia, empujó hacia la Banda Oriental, en 1827, al primer contingente de emigración, en cuya vanguardia intelectual figuraban Juan Cruz y Florencio Varela, Valentín Alsina, Paz, Lavalle, Agüero. La muerte de Juan Cruz Varela, el cantor de Ituzaingó, dejó en manos de Florencio, en exclusividad, un magisterio estético que seguía fielmente los cánones clásicos. Juan Cruz Varela había tenido esa notoriedad que dan juntamente el ejercicio decoroso de una aptitud literaria y la dignidad ciudadana. Su musa fué la habitual de entonces: la Patria, el amor, la guerra. Más estatura tiene su hermano Florencio, hombre eminente cuya enérgica campaña periodística, desde *El Comercio del Plata*, le acarrearía el asesinato político. Tipo consumado de gentilhombre, «heredero del blasón intelectual de la grande época unitaria», como dice Rodó, está en el umbral de dos modalidades: ni clásico a la usanza del s. XVIII, ni romántico. Su actitud le granjeó el aprecio de quienes le conocían ideas distintas, y la joven generación que llegó más tarde le tuvo, si no adhesión,

ese respeto que se profesa a los maestros sinceros de enseñanzas con las que se discrepa.

Mientras el grupo de 1827 desarrollaba en Montevideo una actividad estimable en las letras y el periodismo, una nueva promoción vivía en Buenos Aires las alternativas del gobierno de Rosas, que en su comienzo pareció «providencial» y convenció a algunos jóvenes que, como Alberdi, Cané y Rivera Indarte, comenzaron haciéndole concesiones al rosismo, aunque pronto supieron a qué atenerse. No se equivocó en cambio el estudiante Florencio Balcarce, cuya muerte prematura intensificó su aureola de talento, y en quien acaso se lloró más la frustrada esperanza que la realidad exigua de los poemas que dejara.

Si bien tema de tanta amplitud obliga a convertir en esquema muchos puntos y a omitir muchos nombres, no puede faltar el de Diego Alcorta, el suave y probo catedrático de ideología desde 1828, cuya noble influencia infiltróse en los alumnos que desfilaron por la Universidad. Sus lecciones tenían un contenido moral que contribuyó grandemente a tonificar los ideales de aquel núcleo de adolescentes. «Somos sus ideas en acción; somos la reproducción multiplicada de su virtud patricia, de su conciencia humanitaria, de su pensamiento filosófico» —dice José Mármol por boca de un personaje de su *Amalia*—. Y añade: «Nuestros amigos que están hoy con Lavalle, que han desechado el guante blanco para tomar la espada, son el doctor Alcorta. Frías es el doctor Alcorta en el ejército; Alberdi, Gutiérrez, Irigoyen, son el doctor Alcorta en la prensa de Montevideo». Así reverenciaban su ejemplo los discípulos.

¿Qué hacía la juventud, mientras el déspota montaba en la sombra el tinglado sangriento? Discutía ideas, cosa peligrosa para los tiranos: un pueblo que piensa no es un esclavo fácil. Las reuniones del Salón Literario que fundó en su negocio Marcos Sastre, librero erudito, des-

pertaron pronto los recelos de las autoridades, que desconfiaban del fermento de rebeldía que pudiera anidarse en aquellos literatos noveles. Eran contertulios, entre otros, Vicente Fidel López, José Mármol; Echeverría, que había traído de Europa un buen bagaje de conceptos nuevos, comenzaba a divulgarlos entre ellos. No les valió de nada la figura patricia de don Vicente López y Planes, el autor del Himno. La suspicacia de Rosas olfateó el peligro; y el Salón Literario hubo de disolverse. Pero aquellos muchachos que rodeaban a Echeverría y que encubiertamente habían inaugurado una reacción crítica en política, al amparo de las letras, sin encasillarse como federales ni unitarios, fundan secretamente la Asociación de Mayo, presidida por Esteban Echeverría, sin ver claro aún en sus alcances, pero teniendo por programa la destrucción de la tiranía y el triunfo de la democracia. Integraban la Asociación de Mayo, Alberdi, Vicente López, Gutiérrez, Cané, el uruguayo Juan Carlos Gómez, Benjamín Villafañe, Albarracín, Mitre, Tejedor, Alvarez, Arana, Félix Frías, Irigoyen, Lafuente, Mármol, Quiroga Rosas, J. Rodríguez Peña, Rivera Indarte, Somellera, Thompson, Wright, Ferreira, Domínguez, Bermúdez, y otros. Los asociados habían pedido a Echeverría que redactara un programa de acción; éste leyó el 23 de junio de 1837, las *Palabras simbólicas* cuyo desarrollo más amplio constituyó el *Dogma socialista*; éste se publica por vez primera en el último número de *El iniciador* de Montevideo, adonde lo llevara Alberdi.

La ardorosa propaganda de los adeptos gana afiliados, amplía el círculo, cunde por provincias. Y, claro está, irrita los nervios del gobernante. Su policía comienza a hostigar a los conspiradores. Presionados por las circunstancias, los débiles abandonan la causa y desaparecen; algunos, como Alberdi, emigran; otros, como Echeverría y Frías, persisten en la lucha y optan por quedarse en

Buenos Aires. Pero la hora de la desbandada ha sonado. Ésta se cumple en varias direcciones.

El núcleo más valioso, al menos por la cantidad y el apasionamiento proselitista, es el que atravesando el río se instala en Montevideo.

Hacia Chile —donde ya residían ancianos ilustres como Rodríguez Peña y Las Heras— emigra en 1839 el joven Domingo Faustino Sarmiento, mostrando la iracundia belicosa de su temperamento, su genial indisciplina, su garras de polemista y su vigor para el periodismo, y escribiendo *Requerdos de Provincia*, *Argirópolis*, la *Educación Popular*, y, principalmente, el valioso testimonio histórico de su *Facundo*. Fraterniza con él Vicente López, que arriba en 1840, dedicándose a la enseñanza, como Juan María Gutiérrez, llegado en 1844, igual que Alberdi; venían ambos de Montevideo; también de allí llega en 1847 Bartolomé Mitre. Su actividad se distribuyó, como la de todos los emigrados de ese tiempo, entre el periodismo, la enseñanza y la política.

Hacia Bolivia, alrededor de 1829, se encaminan Gorriti, el General Arenales, el Dr. Bustamante. En 1840 llegan nuevos proscriptos, entre ellos los que condujeron el cadáver de Lavalle, muerto en Jujuy cuando se dirigía también al país del altiplano; Villafañe, los hermanos Frías, Paunero, Facundo de Zuviría, Pedro Echagüe.

Pero sería en Montevideo donde iba a alcanzar la proscripción su mejor escenario, culminando allí una temperatura espiritual que confiere a aquella hora relieves especialísimos. Allí se congrega el núcleo más valioso; allí estaban los unitarios del tiempo de Rivadavia; allí fueron los jóvenes de la Asociación de Mayo. Un aliento heroico los identifica. Colaboran activamente en la prensa junto a los uruguayos; y no es exigua cosa que de todo esto y desde entonces naciera un arraigado sentimiento de fraternidad. Hermanados con los fugitivos, Andrés Lamas, Melchor Pacheco o Juan Carlos Gómez toman como propia

la causa argentina. Casi todos son jóvenes; los más son poetas. Diarios y panfletos mantienen vivo el fuego rebelde. Valiosa fué la renovación ideológica que tuvo por vocero al periódico de Andrés Lamas y Miguel Cané, *El Iniciador*, de 1838-39; propaganda que Lamas continúa en *El Nacional*, de 1838 a 1846. También fué una tribuna vehemente *El Comercio del Plata*, desde 1845 a 1857, el diario de Varela; cuando éste muere en 1848, lo dirige hasta el 51, Valentín Alsina. Hubo muchas otras hojas que, aunque efímeras, atestiguan una actividad que no desmaya y una sostenida fe revolucionaria. Sólo hubo, en cambio, una publicación adicta a la tiranía: *El Defensor de la Independencia Americana*, órgano oficial del General Oribe.

Y mientras en el extranjero, sea en tierra oriental, en Chile o en Bolivia, los argentinos lanzan anatemas y versos, proclamas, doctrinas y libros, el movimiento intelectual en la patria se amustia, porque sólo quedan las plumas serviles, como la del napolitano Pedro de Ángelis, más culpable porque tenía ilustración y talento. Es un fenómeno explicable que la dictadura promueva, fuera de sus fronteras, la expansión literaria y el florecer ideológico, mientras el pensamiento se asfixia y calla en la propia tierra. Subraya Ricardo Rojas esta circunstancia, destacando el contraste, en un cuarto de siglo, de la «tiranía sin letras», frente al espectáculo intenso de «las gloriosas letras de la expatriación liberal». En todo caso, nunca tiranía alguna produjo —sin propósito, naturalmente— mejores frutos que los de esta época. He aquí a Rosas resultando, sin quererlo, el causante de la hora más noble de las letras argentinas. Lamentablemente las experiencias últimas no arrojan un balance similar; tal vez estamos demasiado cerca para juzgar nuestra propia época. Pero cuando llegue el momento de las revisiones, se comprobará que no queda ni ese saldo consolador, acaso porque los exilados atendieron exclusivamente la labor

política, acaso porque los poemas han perdido eficacia como arma de combate y ya los tiranos no tiemblan ante los poetas. Error profundo, desestimar el verso, porque los tiranos pasan y la poesía permanece.

¡La hora más noble de las letras argentinas!... Reitero el juicio. Los escritores de la emigración antirrosista proporcionan a la literatura de su patria, históricamente, un máximo clima cívico y poético, un ápice inigualado, tal vez más que por el acervo literario que legaron, por su actitud humana y su ejemplo moral.

El ideario de Esteban Echeverría fructificaba en aquella juventud que puso su acento en los valores sentimentales de la conducta. Echeverría fué un hombre de letras antes que un hombre de acción, aunque no eludió el fusil cuando hizo falta. Como Frías, había quedado en la Patria, para avivar la chispa de la resistencia. Pero seriamente comprometido al producirse la campaña del Sur, en la que no tuvo Lavalle buena estrella, salió del país, entró por Colonia, y al fin llegó a Montevideo, la ciudad donde iba a morir. Echeverría, superando la crisis de su adolescencia descarriada, volvióse disciplinado y estudioso, y halló en Europa un ambiente fecundo de ideas nuevas, que abonaron su natural talento. En ese soplo renovador había iniciado a los jóvenes del Salón Literario; y ésa fué la antorcha secreta de la Asociación de Mayo. En Montevideo crece la órbita de su doctrina, y encabeza en política la tendencia liberal, mientras en literatura es el paladín del romanticismo americano, un romanticismo de raíces francesas, que no desvió en nada su sentido de la realidad, mostrándose muchas veces más cerca del naturalismo que de la escuela que le reconocía por su abanderado. Él puso los cimientos democráticos del futuro, creando un cuerpo de doctrina sobre el cual iba a edificarse el porvenir de la organización nacional. En el *Dogma socialista* late ese imperecedero aliento de las obras imprescindibles donde las gene-

raciones sucesivas deberán buscar renovadamente el fundamento de su conciencia cívica. «Hombre símbolo, generador de una estirpe», le llama con justicia Ricardo Rojas.

Pero el propagandista de tan elevado ideario, era además un poeta, si no dotado de la grandeza del genio, al menos rico de noble inspiración, y más significativo ante la posteridad por su influencia que por su producción lírica. Despertó inquietudes, guió vocaciones, alentó, estimuló, fué revelador de una sensibilidad distinta. Tocó desempeñar el papel ilustre de los orientadores, ese ademán de iniciación que parece patrimonio del sacerdocio. Junto al *Dogma socialista*, breviario de militancia, y a *El matadero*, cruda novela de corte naturalista. *Los consuelos*, *Elvira*, *La guitarra*, *La cautiva*, evidencian su labor de poeta. «Sus versos deben ser leídos en las horas de descreimiento y olvido de la emoción argentina» —anota Alfredo L. Palacios en su libro insustituible sobre la vida, obra y época del «albacea del pensamiento de Mayo». Habla Palacios del romanticismo de Echeverría como de una actitud vital; y señala la curiosa circunstancia, en tal romántico, de «la gran autonomía, el realismo idealista de su espíritu». En verdad cuando exclama —aunque el verso sea deplorable—:

Prepárate a la acción: la vida es ella

o cuando apostrofa:

¡Miserio lidiador el que se abate!

no parece darnos, por cierto, el programa de un romántico. Tal programa podría cifrarse en dos pivotes esenciales: Libertad y Belleza.

El anunciador de su evangelio laico fué Juan Bautista Alberdi, el discípulo que recogió la palabra democrática del maestro y dió al mensaje un contenido orgánico, estructurando las *Bases*, alegato de filosofía política en

donde resulta extraño e injusto no ver citado alguna vez a Echeverría. Las *Bases* representan su obra duradera, pues en su espíritu jurídico se inspiró la Constitución. Algo menor que Echeverría, menos soñador, más pragmático, menos preocupado por el estilo literario, más atento a su pasión cívica, fué, se ha dicho, «el constructor». Usaba su pluma como arma de combate, explotando su fácil vena satírica, muy semejante a la de Larra, y resultó uno de los colaboradores más notables de *El Iniciador*. Llevó hasta el Pacífico la propaganda doctrinaria, pues salió de Montevideo al arreciar el sitio. Su fervor político fué denodado y sincero, pero faltó a su temperamento ese fulgor de lirismo que confiere a Echeverría su seducción perdurable. En cuanto a la obra docente del autor del *Dogma*, afirma Rojas que «como inquietador de almas y renovador de la poesía americana, solamente la de Rubén Darío, medio siglo después, podría comparársele».

Tuvo Echeverría un extraño don profético, una iluminación que también se hallará en Mármol, y que no fué ajena al joven Balcarce; videncia que escapa a mera postura literaria para volverse algo más hondo cuando se examina la predicción cotejándola con la biografía. Del desacuerdo tumultuoso entre su fe patriótica y la nostalgia del exilio, resulta ese acento desgarrado, doliente, que no se equivocará en el vaticinio; formula alguna vez este deseo:

*...que no viese el hombre
sobre lápida ninguna
jamás escrito mi nombre...*

En otra oportunidad reclama silencio para su recuerdo, y pide morir en soledad:

*Silencio, nada más, y no gemido,
Lágrimas o suspiros yo demandando,
En el instante lastimero cuando
Descienda helado a la mansión de olvido.*

*Dormir sin ser al mundo tributario,
Quiero en la noche tenebrosa y fría,
Sin que nadie interrumpa su alegría;
Morir como he vivido, solitario.
Tú, numen de infelices, Dios de olvido
Que a la nada presides misterioso,
Encubre con sus alas silencioso
El sepulcro de un ser desconocido.*

Si pensamos en el fin de Echeverría y la desaparición de sus restos físicos, nos estremece el acento premonitorio. Hasta ahora, no se ha hallado rastro alguno de su tumba en algún cementerio nuestro. Y ninguna lápida hay con su nombre, como pedía. El protagonista de la aventura romántica murió desesperanzado, descreído, y sin llegar a ver la aurora de Caseros.

Pero su legatario ideológico, atravesando el tiempo; el que ha dado conciencia jurídica a su mensaje; aquel a quien podemos reconocer en la América actual como continuador espiritual de Echeverría, es Alfredo L. Palacios, un romántico de nueva especie que simboliza en el continente, por su gallardía cívica, ejemplo de juventudes, y por su claro talento, paradigma de estadistas contemporáneos. Pertenece a un linaje que no abunda: el prócer moderno.

He dicho ya que *Mayo* fué rápidamente una tradición y un símbolo para los patriotas. Cada aniversario renovaba festejos y versos. De especial trascendencia fué el de 1841, pues el Jefe de Policía de Montevideo, tal vez influído por Alberdi, promovió un certamen poético del que salieron vencedores Juan María Gutiérrez, Luis L. Domínguez y José Mármol. Integraban el Jurado, Francisco Araúcho, Florencio Varela, Cándido Juanicó, Manuel Herrera y Obes y Juan A. Gelly. En el informe que redactó Varela, se insinúa una defensa del clasicismo que él propugnaba, frente al movimiento romántico que cun-

día. Reseña las composiciones laureadas, y fundamenta la votación. No está de más transcribir un pasaje de ese informe, porque sintetiza el clima primero en que se movió la poesía, y parece estar escrito desde un ángulo visual ubicado muchas generaciones después:

«Alumbró la llama de la Libertad; alzóse el pueblo de la condición de colono a la de soberano; y en el gran sacudimiento nació también la poesía nacional, hermana gemela de la Independencia. Su carácter no podía ser otro que el de la época en que nacía. La inteligencia y los brazos del pueblo nuevo no tenían otra ocupación que meditar empresas de guerra, ganar batallas y reparar los descalabros de las derrotas. Análoga debía ser la entonación de las liras americanas. Cantos de guerra, himnos de victoria, lamentos de dolor iracundo sobre la tumba del guerrero caído bajo la enseña del sol, maldiciones contra sus verdugos; esto y nada más podía pedirse a los que tenían fuego en la mente, patriotismo en el corazón. Y éste, y ningún otro, es el acerado temple de los materiales que forman el honrosísimo monumento de nuestra primera poesía nacional». Sigue analizando Varela sagazmente la rápida evolución de una lírica que tenía tan breve existencia, y que matizada de reflexiones filosóficas, reflejaba luego «esa melancolía que imprime en el ánimo el espectáculo, continuado casi, de las guerras civiles y del hondo infortunio de la Patria».

El concurso tuvo gran repercusión en la sociedad montevideana, y el acto de la entrega de premios, que se efectuó en la Casa de Comedias, revistió carácter de apoteosis. De todo esto hizo crónica Alberdi en el proemio del volumen que recogió el veredicto y los poemas triunfadores. Cien años más tarde, la reimpresión textual que decretó la Comisión Municipal de Cultura de Montevideo, está precedida de una cabal reseña histórica escrita por el académico uruguayo, Prof. José Pereira Rodríguez, que es conveniente consultar, para palpar mejor lo que

significó aquel día en que tres poetas argentinos impusieron la gloria recién nacida de sus nombres en «La nueva Troya», mientras en la bahía se verificaba un combate naval; todo un símbolo de la época. Vale la pena subrayar las palabras con que acogió su premio Juan María Gutiérrez: «que en la República Oriental del Uruguay han echado raíces la civilización y el amor a la libertad». Palabras que hoy conservan intacta su vigencia.

De los premiados, indudablemente fué Mármol el poeta por excelencia, Gutiérrez el más armónico por el conjunto de su vida, y Domínguez el de personalidad más discreta, asociándose siempre su nombre al difundido poema que comienza: *Cada comarca en la tierra tiene un rasgo prominente...* etc.

En Juan María Gutiérrez, la generación de los proscriptos resume las excelencias patricias, el bello heroísmo, la gravedad sensata, el equilibrio y la mesura. Varón armonioso, desde la mocedad reflexiva hasta la ancianidad patriarcal, Gutiérrez encarna un largo apostolado; en el coro juvenil de la emigración, ya había impuesto un precoz magisterio, por el ademán digno y conciliador de su prestigio ético. Tuvo inteligencia clara, cultura sólida, y su formación literaria le permitió intuir que en él, la poesía no era un chispazo sobrenatural, sino el meritorio oficio de quien tenía buen gusto y sensibilidad, pero no más. Tal vez por ello, prefirió ser, con humildad no exenta de grandeza, el primer historiador de las letras argentinas, el biógrafo de sus contemporáneos, realizando una rica labor de compilación bibliográfica y publicando colecciones de libros y documentos de significación nacional, como la edición de obras completas de Echeverría. «Maestro de gusto ático y fino», le dice Rodó. Fué justiciero, generoso, y cumplíase en el viejo Rector de la Universidad, la difícil *sofrosine* que aconsejaban los griegos. Investigó, exhumó, recopiló; compensó con su culto americanista, su obstinada negación a la obra civiliza-

dora de España; «fué —escribe Rodó— el estudioso desinteresado, en una generación de combatientes y tribunos; fué, en ella, el que se mantuvo fiel, hasta morir, al sueño literario, concebido antes de la juventud, inmune entre los afanes de la edad madura, y acariciado todavía con el amor de la vejez». Y sostiene aún más el gran uruguayo: «Lícito es afirmar que una gran parte de la energía intelectual que se vincula a la gloria de esa época, ha vivido sólo por él en el recuerdo de las generaciones posteriores». La elevación constante de su pensamiento se transparenta en su obra; en su poema «A la juventud argentina», escrito en Chile bajo el júbilo flamante de Caseros, hace este inventario sincero y confesional:

*Jamás cuando en las horas del desvelo
canté en mi juventud, jamás vibraron
las cuerdas de mi lira
con odio ni rencor, ni se mancharon
con torpe elogio o con falaz mentira.
He visto a muchos hombres
cual nuevos Luciferes encendidos
desde la cumbre de la gloria al cieno,
y al volar de la fama oscuros nombres
llenaron mis oídos;
pero jamás mi corazón llenaron.
Diómelo Dios para sentir lo bueno,
diómelo Dios para admirar lo grande...*

Representante genuino de la inspiración romántica, movido por un huracán que se exacerbó en la execración del despotismo, José Mármol es el poeta puro y más alto de la célebre hora. Numen arremolinado de pasiones, en el drama —y basta con citar *El poeta* y *El cruzado*—: en la novela —y basta con citar *Amalia*—; en la lírica —y basta con citar *El peregrino*—, puso al desnudo su vocación indiscutible. Su individualismo confiere a su obra

una categoría estética que todavía guarda fulgores intactos, contrastando con la mayor parte de una producción que, pese a sus nobles intenciones, aparece desmayada y envejecida; poética que generalmente vistió guerrera militar y blandió lanzas, mostrando hoy sus ropajes anticuados.

En José Mármol la poesía fué imperiosa, fluyente, signada por el amor a la libertad, pero sin permanecer ajena al registro de los amores humanos. Era estudiante universitario, cuando la policía de Rosas lo engrilló en un calabozo; y si el cautiverio no fué largo ni padeció martirio, su imaginación calenturienta cargó las tintas sobre el agravio, y no lo olvidó jamás. En 1840 estaba en Montevideo, viviendo de su labor de periodista; emigra al Brasil al iniciarse el sitio. Y su obra se resiente de esa nostalgia de los andariegos, rezumando añoranza, desgarramiento, incertidumbre. Y siempre, el apóstrofe, el denuesto, la predicción sombría al tirano:

ni el polvo de tus huesos la América tendrá!

«Es éste el poeta de la maldición», decía Sarmiento. «Toda nuestra generación hallará en él su historia y toda ella bendecirá a su autor», comentaba Juan María Gutiérrez aludiendo a *El peregrino*; «Si ha habido en la poesía civil de América un bardo de la democracia, ése es José Mármol», anota Ricardo Rojas.

¿Cómo concibe Mármol la misión poética? Esencialmente, como un postulado de libertad en arte, porque el arte «no es otra cosa que la misma vida». Y puntualiza:

*Es tu misión la inspiración que sientas,
tu arte es tu vida; tu sistema, tu alma
altiva o mansa, con ardor o calma,
y tus preceptos los que ponga Dios.*

Fiel catecúmeno de la nueva corriente estética, en sus arrebatos líricos el sueño ocupa lugar eminente, y le transfigura la realidad:

*Y olvidaré soñando lo que despierto miro
y miraré durmiendo lo que despierto no...
Yo vivo solamente cuando febril deliro
que los terrenos lazos mi corazón rompió...*

Para los uruguayos no puede dejar de ser conmovedora y simpática la vehemencia con que canta a su ciudad; es el cantor de Montevideo, y muchas veces entonará sus loas:

*Tierra del Plata do pisó extranjera
toda la patria de la opuesta orilla...
Eres, tierra oriental, la historia viva
del llanto y los pesares
de esas generaciones arrancadas
de los patricios lares.*

Dijérase que a través de Mármol todos los expatriados expresan su gratitud por la hospitalidad recibida. Del mismo modo que Mármol parece compendiar las angustias y nostalgias de todos, en su poema *El peregrino*, que evoca las vicisitudes del desterrado. Es la común historia, la de todos; cada uno halla su propio drama en aquellos versos flúidos y tersos, apasionados y elegíacos. La erguida juventud del poeta se alza como el símbolo de aquella hora, como emanación del sentimiento colectivo, que atesora el recuerdo de Mayo como talismán y divisa:

*Gozaos en la tumba, héroes de Mayo,
el árbol que plantasteis dará fruto.
cuando asome en Oriente el primer rayo
y huya la noche con su triste luto.
¡Oh! ese tiempo vendrá. Semeja, ¡oh Plata!
los temporales de mi tiempo yerto...
mi voz con tus bramidos arrebató...
¡Adelante, bajel; vamos al puerto!*

El poema termina, pues, con una concesión a la esperanza. Un hondo sentimiento de patria lo ilumina siempre, y de ello da fe esta estrofa:

*Argentino y traidor no alumbra el día
y tus proscritos por doquier errantes
sin hogar y sin pan y peregrinos
son desgraciados, sí, pero argentinos.*

En hombre tal, el ímpetu lírico adquiere contornos premonitorios —esa videncia a que aludí en Echeverría—, y con viril firmeza ubica desde ahora al déspota ante la posteridad, ese «después que acusa o que defiende».

*Ese después fatal a que te reta
sobre el cadáver de la patria mía
en mi voz inspirada de poeta,
la voz tremenda del que alumbra el día.*

Busquemos nuevamente la predicción exacta:

*Mas pasarán los tiempos, y al olvido
no pasará, Caseros, tu memoria...
entre estas nubes de mi patria, puras
como las glorias de su edad primera,
hay un aire que corre,
hay un sol que las parte en su carrera,
y ese sol o esa brisa
dirían de algún modo al extranjero:
aquí nos dió la libertad Urquiza;
murió aquí el despotismo, ¡éste es Caseros!*

Cuando después de esa célebre batalla, van regresando a la patria los ausentes, en casi todos se cumple el mismo proceso: La actuación política o el magisterio o la cátedra o la diplomacia, los van apartando de aquel cultivo literario que en la expatriación dió la tónica de toda una época. Acaso únicamente Juan María Gutiérrez siguió

siendo hasta el fin, el prototipo del hombre de letras en el Río de la Plata. Los demás aventaron por otros rumbos el numen de la primera hora. Si bien algunos, como Alberdi, no iban a definir acabadamente su personalidad sino después de Caseros. Como Mitre, que en rigor era apenas un mozuelo durante el exilio, si bien con su temprana inteligencia se destacó junto a los colegas mayores que fundaron el Instituto Histórico del Uruguay; pero su gloriosa carrera de estadista, militar y polígrafo comenzaría más tarde.

Saldo fecundo arroja, pues, la proscripción argentina de la generación nutrida en el ideal de Mayo. En las premisas del romanticismo entran por igual el amor al pasado, el culto de la historia, el sentimiento de la naturaleza, la vocación de la libertad. Los jóvenes de aquella hora no tenían otro pasado ni otra historia que la que empezaba en Mayo, pues más atrás, estaba el régimen colonial, frente al cual Mayo fué, precisamente, la negación y la ruptura. Y el escenario del exilio completó los elementos de aquella fórmula sentimental. «Singular destino el de nuestro país», comenta Alfredo L. Palacios. «Sus hombres esenciales, los que podrían ser calificados como fundadores de la Patria, los evangelistas de la argentinidad, murieron todos en el destierro: San Martín, Moreno, Rivadavia, Echeverría y Alberdi». Curiosa circunstancia en verdad, cuyo alcance entra en el misterio de los designios históricos.

La proscripción devolvió maduros a aquellos muchos fogosos e inexpertos; los poetas se hicieron cronistas de los acontecimientos, y la historia desplazó a la poesía. Quedó de aquel momento un caudal copioso de archivos, epistolarios, memorias de campañas militares. Al lado de los nombres mayores, epígonos diligentes y minuciosos documentan una actividad incomparable.

Por encima de todo resplandece la hora henchida de dignidad moral, en que un puñado de hombres nuevos se lanzó al azar de la expatriación para elaborar en la dignidad el ideario argentino, con un criterio romántico de la política. Formados en el crisol de una época revuelta y sobresaltada, no podían ser serenos ni dar frutos apacibles; no eran tiempos propicios para estudios metódicos sino para la improvisación genial o el acierto esporádico. El triple grito de *Libertad* del himno patrio fué como aquel grito antiguo de *Deus vult* que lanzó a la aventura de las Cruzadas. Literatura nacida al rescoldo de las conspiraciones y la metralla, caldeada en el tumulto pasional de espíritus enfervorizados por un anhelo de democracia militante, combatió la arbitrariedad con la pólvora y el pensamiento. Nació de ahí un verbo nuevo, chamuscado en la crepitación de la batalla, que habló a los hombres de América el idioma avasallante de la emancipación definitiva. Los prohombres de la generación de Mayo tenían un ideal, estaban perseguidos, y la aureola del exilio los ennoblecía. El «mal del siglo» estaba en ellos, aunque la palabra «romanticismo» no se hubiera inventado hasta el día de hoy. Su ejemplo civil perdura envuelto en el prestigio de la leyenda, y buena parte de la misma tiene sus raíces en Montevideo, que por razones de vecindad geográfica y anchura de espíritu, ha sido siempre buen refugio para los infortunados. Los hijos de la generación de Mayo tenían la fe ardiente de los visionarios, el ímpetu de la utopía, y el desinterés entusiasta con que sólo a la hora de la juventud se embellece la vida.

Sobre mi mesa, desde que tengo memoria, vigila mi trabajo una hermosa medalla acuñada por iniciativa de la Academia de la Historia Argentina, con motivo de la repatriación de los restos del General Las Heras. Está hecha con el metal del cañón «Asopo», un cañón de la guerra de la Independencia. Sobre un fondo de cimas, un

cóndor de alas desplegadas lleva en alto el escudo nacional. Y tres veces la palabra Libertad reemplaza con ventajas a un arco de laureles victoriosos. Siempre la tengo ante mí como una bella advertencia; es la misma alegoría imperecedera que encarnan los próceres de la generación de Mayo: fué necesario sublimar con la dignidad del vuelo, los viejos bronce de la guerra.

DORA ISELLA RUSSELL.

Consideraciones sobre la biografía

En nuestra época, la historia de la humanidad se escribe más con el auxilio de fuentes escritas y gráficas que con el acopio de las meramente orales. La clasificación, comparación y análisis de ellas son materia privativa de la Heurística, ciencia auxiliar de la Historia. Por otra parte, no hay historiadores modernos ni filósofos de la historia en el amplio sentido del término, que desechen la importancia del individuo en el suceder de los hechos y acontecimientos humanos.

Desde este punto de vista los estudios biográficos, las biografías de determinadas personalidades de valer excepcional, ocupan un papel trascendente en las investigaciones históricas. Si en un tiempo dominaba la historiografía sociológicamente orientada por la doctrina de Gumpłowicz —como cuando dice, por ejemplo, que «el hombre de Estado más poderoso es sólo un artífice ciego de la invisible, pero omnipotente mano, de su grupo social»—, ahora se escribe la Historia teniendo en consideración las influencias, siempre poderosas, del medio social, pero sin disminuir en nada la parte que en ellas corresponde a no pocas personalidades eminentes, que señalan un rumbo o alcanzan una meta ya en el dominio de la política, de la filosofía, de la ciencia, de la literatura, de las artes plásticas o de la música.

Así no estaba errado Thomas Carlyle cuando afirmaba que la Historia es equiparable a la «quintaesencia de innumerables biografías». Porque la Historia en sí, no es más que la suma de las acciones y de las obras de un vasto número de individualidades señeras, que alcanzaron a dar expresión y sentido a los más diversos acontecimientos

humanos producidos en todas las latitudes del planeta. No en vano Wilhelm Bauer, catedrático de la Universidad de Viena, formulaba esta proposición que resulta concluyente: «Bórrense los nombres de Homero, César, Goethe, de la Historia de la Humanidad. ¿Se quiere creer que sus obras se habrían llegado a producir por otros, aproximadamente en la misma época y en cualquier otro lugar?» (*Introducción al Estudio de la Historia*, 1944).

De esta guisa, la biografía no sólo asciende al rango de ciencia auxiliar de la Historia. Además de fuente documental, es arte y función creadora, con dominios propios, con dilatadas perspectivas. De ahí la responsabilidad intelectual, la honestidad en la descripción y la sutileza crítica que es preciso exigir en quienes acometen la compleja tarea de escribirla.

La biografía —como realización plena de las exigencias actuales— no ha de consistir meramente en amontonar, en forma desaprensiva, toda la relación de los actos visibles o revelados del personaje descripto. La vida de un hombre eminente —del que deja hitos luminosos en la historia— no debe medirse por el farragoso tumulto de los hechos comunes en que le cupo intervenir y que, a la postre, le emparentan con la vulgaridad de sus contemporáneos. Las individualidades cimeras deben ser juzgadas por ciertos actos típicos, esenciales y constantes que forman la armadura íntima de su personalidad. A las grandes vidas hay que juzgarlas por el conjunto armónico o desconcertante que ofrecen las manifestaciones de su carácter: su secreto radica en la unidad total del ser, que, en cada caso, es complejo e indivisible.

Comete error el biógrafo que escribe una «vida», encontrando eminencia y virtuosidad nada comunes donde sólo hay humanidad algo más que imperfecta. No por haber ganado los lauros de la consagración pública o traspuesto los umbrales de la inmortalidad, la existencia de un hombre superior estará libre de errores, de defectos y defi-

ciencias, a imagen y semejanza de un semidiós mitológico. Igual un estadista que un músico, un poeta que un orador.

Es inaceptable que de una sola plumada, y por sólo mediar la simpatía del biógrafo por el personaje elegido, sea falsificada la verdad histórica de una vida; que, con el mayor desparpajo, se transforme a los hombres en héroes, a las figuras con alguna chispa de luz en su existencia, en prohombres y genios. Y es que la biografía no se limitará a pesar las cosas puramente objetivas —como en la balanza del rey Midas— sino que, al modo de un fino acero toledano, penetrará en la carne misma, llegando al fondo, a la intimidad del ser. Con razón escribió André Maurois en *Aspectos de la biografía*: «Platón quería que un alma humana fuera siempre descuartizada por dos caballos: el uno blanco y el otro negro, que la llevaran el uno hacia lo alto y el otro hacia lo bajo de su naturaleza. La humanidad durante algunos siglos estuvo forzada a olvidar la existencia del corcel negro. Nuestro tiempo niega, acaso demasiado ligeramente, al caballo blanco, pero el buen biógrafo me parece ser aquel que sabe ver al blanco y al negro, y que demuestra cómo un hombre, que tiene que guiar a esta pareja difícil, puede lograrlo bien o mal».

Todos estos secretos de la técnica biográfica —selección de los rasgos dominantes de un carácter, medida de sus valores intrínsecos, sopesamiento de los factores de *medio* y *tiempo* en el acontecer vital— parecen haber sido comprendidos a fondo por tres de los que, no en vano, los llamaríamos los más eminentes biógrafos contemporáneos: André Maurois, Stefan Zweig y Emil Ludwig. Estos tres escritores —cada uno con su estilo propio, con su técnica particular— revélanse en sus narraciones históricas, en sus retratos psicológicos y, sobre todo, en sus biografías, como profundos conocedores del alma de los hombres y la naturaleza de los hechos sociales.

En efecto; nada resume con tanta fidelidad la múltiple estructura de los sentimientos humanos como esos incom-

parables retratos trazados por la alquitarada pluma —rica en substancia y en matices conceptuales— del notable escritor francés, en quien no sólo había un agudo psicólogo sino también, y de modo excepcional, un consumado artista. Zweig fué un sutil retratista del carácter humano, un buceador de almas para quien no existían secretos y, desde luego, un genial acuarelista, observador y crítico de hechos y acontecimientos que marcan puntos culminantes, definitivos en la historia de un pueblo o de una época. Y, en cuanto a Ludwig, es en esto último un vigoroso narrador, de posibilidades nada comunes, en el que se combinan, en cordial simbiosis, la erudición historiográfica, un vasto conocimiento de la cultura humana, a más del arte muy personal en la presentación y el enfoque de grandiosos e impresionantes escenarios donde desfilan pueblos y épocas enteras con la vívida expresión de sus acciones multitudinarias, de sus ideas dominantes y sus contradictorios sentimientos. Su libro sobre *El Mediterráneo* y, más que todo, *El Nilo, biografía de un río*, bastarían para señalarlo como a uno de los más geniales biógrafos contemporáneos en la materia. Tocante a Zweig, quien haya leído sus *Momentos estelares de la humanidad*, colección de sucesos de dramática intensidad, no borrará de su mente el ritmo acelerado de los postreros instantes de la vida amorosa de Goethe, soportando todo el peso de su gigante espíritu, hipersensibilizado en las tensas estrofas de *La balada de Marienbad*; o la tragedia íntima de Grouchy, Mariscal de campo de Napoleón, que no pudo llegar a tiempo para dar el remate salvador en la batalla de Waterloo. Y es que en la biografía, como en el género de la ficción, no puede estar ausente y se precisa en grado sumo, el arte de describir, sin que ello suponga que haya de darse curso libre a la inventiva en desmedro de la verdad histórica de los hechos.

Ciertos biógrafos afectos a la crítica doctrinal de religiones y filosofías, degustaron el tema cautivante de las

vidas apostólicas, como Renán que dió nuevo perfil a la imagen de Cristo; otros, más novelistas que biógrafos, expertos descriptores de personajes, de acontecimientos y de épocas, preferían sacrificar los detalles inoperantes para salvar la unidad, la amenidad o la profundidad del tema. Stendhal manteníase prudencialmente alejado del tráfago de los sucesos de su tiempo, y escribía serenamente, sin apasionamientos, con la impronta de su genio en cada capítulo, para dejar una obra duradera, resistente a la crítica de la posteridad. Dickens, en cambio, se hacía subyugar por los hechos del día, amoldándose —muy ufano— a los gustos literarios de su época. Balzac se solazaba con sus descripciones; vivía, gozaba y sufría con los héroes, los bandidos o los desamparados de su propia creación.

Escritores modernos, más a tono con la nueva técnica biográfica, seleccionan sus personajes por los signos dominantes y llamativos de su carácter, sin tener en cuenta los factores de tiempo y de distancia. Algunos se deleitan con figuras heroicas de la antigüedad y el Medioevo: la vida de Alejandro el Grande, de Martel, de Carlo Magno, de Gengis Khan, el feroz; otros, como Ludwig, que intentan el redescubrimiento de notables personalidades, presentando nuevos y sugerentes aspectos de su intimidad o de su actuación pública: grandes músicos, poetas, novelistas, políticos y aventureros: Weber, Goethe, Balzac, Maquiavelo, Lenin, Stanley. Hay en las apreciaciones de Ludwig un señalado esfuerzo de aproximación a la realidad de los hechos; cierto sentido de mesura en el concepto y, también, el afán ostensible de profundizar en la búsqueda de esos mutables y contradictorios caracteres psicológicos. Echa mano de copiosa documentación, como en las biografías de *Bismark* y de *Goethe*, que se extienden en nutridas páginas —reveladoras de investigación tesonera—, siguiendo, hito tras hito y a veces con abuso de referencias históricas inadecuadas, el ritmo ascendente y

descendente en las vidas del creador de Fausto y del fundador de la unidad alemana. Pero en éstas, como en otras de sus producciones biográficas, sin exceptuar a un *Bolívar* desnaturalizado en sus verdaderas tonalidades de espíritu múltiple y fecundo, muchas veces el dato erudito y el detalle formal recargan de densidad el tema, restando la dramaticidad y el interés que, por su propio carácter de personalidades excepcionales, son atributo indispensable de esas vidas paradigmáticas y luminosas.

Eso no ocurre en las biografías de Stefan Zweig. Perspicaz analista de la psicología humana, de antemano se coloca en la situación de expectativa del lector. No quiere recargarle con razonamientos complejos, con teoremas intrincados sobre ciertos pasajes nebulosos en la trayectoria del personaje elegido. Prefiere suavizar el tema, impregnarle de humanidad, de interés y emoción sin falsificaciones; mostrar, en suma, tanto como sea posible, el drama, el *pathos* de una personalidad, manteniendo alerta y vigilante la atención del lector y permitiendo el libre juego de sus sentimientos respecto a cada acotación o comentario. Pinceladas magistrales de su pluma describen con inusitado calor no pocos motivos atrayentes en la vida de sus héroes, infundiendo en el lector una suerte de disposición anímica de solidaridad con sus andanzas, con sus alegrías y desventuras. Así, al tomar el libro, se lo lee apasionadamente; los episodios, descriptos en sucesión cinematográfica, se adueñan por entero del espíritu; se vive —si cabe el término— la vida misma del héroe.

Entre las biografías contemporáneas, nada hay tan sugestivo y desconcertante como *Fouché*, de Zweig. Realización estupenda por el plan de conjunto, la armonía de la trama, la hondura en el análisis psicológico y el vigor del estilo, ocupa un puesto excepcional entre las producciones de su género. El escritor comienza por declarar que se ocupará de un personaje que siempre fué visto, aun por autores de reconocido mérito, como un sujeto desprecia-

ble, tanto por sus acciones en el orden privado como por su infidelidad en la política. Zweig descubre, en cambio, lo que muchos no pudieron ver: ese traidor de nacimiento, miserable, intrigante, de naturaleza escurridiza de reptil, tráfuga profesional, alma baja de esbirro, abyecto, amoral, era, además de todo eso, un singularísimo carácter, cuyo estudio se presta a la descripción biográfica. En efecto; Fouché —policía, dignatario y en apariencia actor de segunda fila en la agitada política francesa de 1789 adelante— llama la atención por su idiosincrasia cambiante y tornadiza o, mejor aún, «por su falta absoluta de carácter».

Nadie, ni aun a la vista de nuevos documentos históricos, penetró tan hondo en la vida de ese personaje maquiavélico que, con mirada de águila, dirigió toda la política de Francia, desde los azarosos días precursores de la Revolución liberal del 79 hasta el 18 Brumario y la caída de Bonaparte; desde el gran drama desarrollado el 9 Thermidor, que dió el poder al triunvirato Tallien, Barrás y Fouché, hasta la restauración de los Luises. Malabarista del cálculo y de la intriga, que planeaba sus golpes políticos en la oscuridad, a Fouché jamás se le hizo la debida justicia. Balzac esbozó, sin embargo, los perfiles de ese carácter problemático, divergiendo substancialmente de la opinión de sus contemporáneos: «Su genio peculiar —decía—, que causaba a Napoleón una especie de miedo, no se manifestaba de golpe. Inició su personalidad futura en momentos de crisis. Este hombre carapálida, educado bajo una disciplina conventual, que conocía todos los secretos del partido de la Montaña, al que perteneció primero, lo mismo que los del partido realista, al que ingresó finalmente, que había estudiado despacio y sigilosamente a los hombres, las cosas y las prácticas de la escena política, adueñóse del espíritu de Bonaparte, dándole consejos útiles. Ni sus colegas de entonces ni los de antes podían imaginar el volumen de su genio».

Maquiavelo, con algunos siglos de anticipación, legó a los gobernantes el máximo tratado que se haya escrito sobre la técnica política: *El Príncipe* o *De Principatibus*, sin contar otro lúcido trabajo complementario, su famoso *Discurso sobre las Décadas de Tito Livio*. Fué el primero en revelar la independencia de todo sentido moral en la política: su amoralidad. Asignó al arte del gobierno una función práctica encaminada al cumplimiento de determinados fines —la conservación del poder, por encima de toda traba moral, humanitaria o religiosa—. Habló de la «perversidad ingénita de la condición humana», dando en seguida las reglas que precisa el gobernante para el desempeño de su elevada misión. Esa misión —según él— está por encima de los afectos, de los escrúpulos y conveniencias pasajeros. Por lo demás, el espíritu del príncipe «ha de estar dispuesto a tomar el giro que los vientos y las variaciones de la fortuna exijan de él (.....), a no apartarse del bien, mientras pueda, pero también a saber entrar en el mal, cuando no queda otro recurso» (Cap. XVIII). Ludwig trazó en un breve y luminoso ensayo, contenido en *Genio y carácter*, los perfiles esenciales de Maquiavelo, contraponiéndolo en su frío genio político con Savonarola, el iluminado monje florentino removedor de multitudes. Ortega y Gasset esbozó, con esculpida prosa, el retrato más próximo a la verdad del carácter de Mirabeau, otro político de recursos excepcionales lindantes con el maquiavelismo, aunque por otro estilo. Maurice Paleologue, en *Romanticismo y diplomacia*, hizo una descripción acertada, inamovible, de las problemáticas personalidades de Talleyrand, el obispo renegado y Gran Chambelán de Napoleón; de Metternich, el poderoso ministro de Relaciones Exteriores austríaco, creador de la Santa Alianza. Estas naturalezas maquiavélicas, no obstante las finas aristas de sus caracteres, se empequeñecen ante el genio político de Fouché, prototipo del transfuga y del arribista profesional. Zweig columbró los entretelo-

nes de esa vida problemática, descubriendo el juego de tan «experto nadador con la corriente». Este hombre delgado, de apariencia insignificante, poseía una habilidad, un don singular para la consecución de sus objetivos políticos: «en todas las situaciones de su vida, déjase abierta la retirada, la posibilidad de variación y cambio. A la Iglesia se da temporalmente; lo mismo que más tarde al Consulado, al imperio o al reino. Ni siquiera con Dios se compromete a ser fiel para siempre». Una personalidad tan discutida, requería un biógrafo con mirada profunda e inquisitiva. Zweig escribió otras notables biografías, pero la de Fouché es un retrato magistral.

Algunos de los libros del escritor austríaco contienen ensayos dedicados al estudio de tres o más personajes en cada volumen: novelistas, poetas, pensadores, hombres esclarecidos por la superioridad de su carácter, la persistencia en sus ideales, su amor a la libertad, a la ciencia, a la justicia y, en fin, por su temperamento romántico o su espíritu de aventura. Otros son biografías completas de personalidades de diverso rango y condición, en que las características individuales —genio, cultura, rasgos dominantes del espíritu— se definen y acentúan siguiendo un plan expositivo, una modalidad en la crítica de actividades y ambientes y una técnica literaria nada comunes. Entre los libros de ensayos podrían mencionarse: *Tres maestros: Dickens, Balzac, Dostoiewski* (1919), *La lucha contra el Demonio* (1925), *Tres poetas de su vida* (1928) y *La cura por el espíritu* (1931). El afán por la síntesis, la pasión de condensar en pocas páginas todo el relato de una existencia, era modalidad muy frecuente en los ensayos zweigianos. En *Mondo di ieri* —edición italiana— alude a la inmensa satisfacción que encontraba en cortar pasajes enteros de sus manuscritos, sin consideración alguna a las largas vigiliás de labor empleadas en ellos. En las páginas de estos ensayos adquieren renovada existencia y plasticidad, selectas personalidades del campo inte-

lectual, artístico y aun de la vida mundana de otros tiempos. Dostoiewski, lacerante y con prestigios de «eternidad y lejanía», alterna con nombres no menos interesantes, como Dickens, Balzac, Stendhal, Tolstoi, que abren surcos en la literatura o en el pensamiento, o con un Casanova risueño, príncipe de la aventura, descrito con sutileza y buen humor. Para cada estudio emplea una modalidad técnica adecuada, un tono particular ajustado al tema, aunque recurriendo, casi siempre, a la comparación del personaje elegido con otros afines o contradictorios. Así en el ensayo sobre Hölderlin recuerda a una estirpe de poetas jóvenes, de alta sensibilidad lírica, a quienes el destino pierde inesperada y prematuramente: André Chenier, ese «joven Apolo de Francia, con quien renace una nueva Grecia»; John Keats, «heraldo del universo», detenido de pronto en su trayectoria de éxitos literarios; Lord Byron, que al modo de un mitológico Aquiles «enciende la hoguera (de su verbo rutilante) sobre las playas del Mar Meridional»; Kliet, que se fractura el cráneo en un acceso de desesperación. Y Leopardi y Pushkin y Shelley, geniales por sus virtudes canoras, pero atormentados por el signo irreparable de una vida dolorosa. Y hasta Schubert y Bellini, triunfadores en la música de su tiempo, también hermanos espirituales de Hölderlin, todos mueren jóvenes, sumidos en la desesperanza, la frustración y la tragedia.

Las biografías completas, que constituyen volúmenes separados, fueron el género mayor y acaso el predilecto en la actividad intelectual de Stefan Zweig. Aparte de *Verlaine*, su primera biografía escrita a los veinte años, y del poeta belga *Emile Verhaeren* (1910), la producción de Zweig se realiza ininterrumpidamente desde su juventud hasta su muerte. Sus motivos preferidos son figuras históricas prominentes o personalidades discutidas del pasado; pero también escribe biografías de contemporáneos suyos, así la de Romain Rolland, ese guía espiritual de

«una época perdida» —la guerra del 14—; de Toscanini, el genial director de orquesta; de Sigmond Freud, fundador del psicoanálisis, que revoluciona la terapéutica de las psicosis por el estudio del proceso onírico y la fría investigación del todavía ignorado mundo del sexo. En el retrato de Freud, además de sobrio en el estilo, muéstrase cauto en las apreciaciones críticas del sistema psicoanalítico. No se parcializa con el nuevo dogma. No acepta sus conclusiones como definitivas. En ningún momento concede a la *libido* la inexorable influencia sobre la conducta individual que le asignan Freud y sus epígonos.

En esta misma serie de biografías, orgánicas por su plan de conjunto, deben citarse también las dedicadas a tres mujeres notables: *Marceline Desbordes-Valmore*, *María Antonieta* y *María Stuardo*. La primera es una acotación de hondo sentido psicológico sobre la agitada existencia de Marceline, la gran poetisa francesa que hizo sus primeras armas literarias en las Indias Occidentales; la segunda, una humanizada narración de la vida de la reina mártir y la tercera, la historia de las vicisitudes de la reina María de Escocia, sacrificada por la ambición política y las intrigas de Isabel la Protestante. Todavía dos hombres de aventura, dos genuinos precursores de la Edad Moderna, sirven de tema a la inquietud zweigiana para producir dos obras biográficas relevantes: *Magallanes* y *Américo Vespucio*. Pero donde se revela con mayor nitidez la verdadera dimensión espiritual de Zweig es, sin duda, en la biografía de *Erasmus de Rotterdam*; de Erasmo, el «uomo universale» del bajo Renacimiento; de ese maestro de maestros, contemporáneo de Melanchton y Tomás Moro, que superando todas las *utopías* de su tiempo, enseñó y practicó el humanismo, como supremo ideal de la especie, en una época oscurecida por las limitaciones culturales, los arraigados prejuicios y el ardor bélico de príncipes y papas. Lo mismo al comentar el *Elogio de la locura*, ese valiente y genial panfleto, que al señalar la importan-

cia de *Querela Pacis*, en que subraya la frase de Erasmo: «El mundo es una patria común» (pág. 100).

Paladín de todas las ideas de armonía, de las ideas que unen y jamás distancian, Erasmo fué partidario de la eliminación de toda violencia entre los pueblos y entre los individuos; contrario a toda forma de coacción espiritual y de conciencia, porque para el hombre de ideas humanísticas las diferencias y luchas internacionales provienen de «la escasa comprensión» y de «la escasa cultura». Superar en lo posible estas deficiencias, «acentuar cada vez más lo que una y reuna», adoptando «un cristianismo universal, un amor a la humanidad, abnegado, complaciente y humilde» es la misión —decía— del europeo del futuro. Semejante programa de postulados erasmistas no podía ser ajeno a un hombre que, como Zweig, había acariciado el ideal de la paz, aun en las horas de furor bélico de las multitudes; a un espíritu superior convencido de la misión supernacional de la inteligencia; a una conciencia libre, opuesta a las dictaduras, a los extremismos inconducentes y a todo sistema de violencia dirigido en menoscabo de la personalidad humana.

ARTURO VILELA.

ESTUDIOS Y TRADUCCIONES

SOBRE LOS CONCEPTOS DE TONALIDAD Y ATONALIDAD

Tonalidad. — Al iniciar el estudio de los fundamentos de la música contemporánea, lo mejor quizá sería comenzar por los problemas de la tonalidad. La pregunta se suscita inevitablemente: ¿cuál es la posición de la música contemporánea con respecto a la tonalidad? El observador crítico comprende, sin embargo, que implica muchas dificultades dar una respuesta satisfactoria. Ante todo deberíamos determinar qué se entiende por tonalidad y cómo se manifiesta ella en la música contemporánea. La tonalidad es, pues, el principal problema que presenta el estudio de la música contemporánea.

El concepto de tonalidad fué tratado primero por Fétis (1784-1871) ¹, en su *Traité de l'harmonie* (1844). En substancia, la tonalidad significa las relaciones internas mutuas de tonos y armonías sobre la base de una determinada sensación: la de la nota fija llamada tónica. Así ha sido entendida la tonalidad en la música occidental durante los últimos doscientos o trescientos años. Así, la música organizada según un sistema de tonos mayor y menor es tonal, de acuerdo al sentido general y tradicional de la palabra. Pero este término ha sido también usado en un sentido más amplio, y debe agregarse que Fétis ya lo hace así (*Ibidem*, p. 452). Emplea conceptos como, por ejemplo, orden unitónico, orden transitorio, orden pluritónico y orden omnitónico. Vincent d'Indy escribe por su parte ²: «La tonalidad puede ser definida: el conjunto de los fenómenos musicales que el entendimiento humano puede apreciar mediante la comparación directa con un fenómeno constante — la tónica — tomado como término invariable de comparación». También él opina que la idea de tonalidad es extremadamente sutil debido a su carácter subjetivo. Puede ser diferente según sea la educación musical del sujeto o su grado de comprensión ³.

1. Riemann, Hugo. *Geschichte der Musiktheorie*. Leipzig, 1898, p. 451.

2. Ferchault, Guy. *Introduction à l'esthétique de la mélodie*, p. 25.

3. V. artículo *Tonality* en *The International Cyclopaedia of Music and Musicians*. Fourth Edition. Londres, 1946, p. 1904.

W. S. Rockstro dice (*Ibidem* Mode, p. 1157): "La tonalidad puede ser definida como el carácter musical perteneciente a un modo o a una melodía derivado de la relación mutua entre las notas empleadas". La explicación es muy amplia. Podríamos también decir: La tonalidad es un cierto principio de organización concerniente a las relaciones entre las notas. Y aun se ha llegado a afirmar que la tonalidad puede ocasionalmente no ser más que el ritmo. Cierta música de pueblos salvajes, en la cual la unidad de organización es puramente rítmica, ha sido citada a veces. Pero en este caso hay una cuestión de "contradictio in adjecto" en la cual la tonalidad presupone tonos rítmicos, no ruidos. La concepción de una **microtonalidad** señala cuartos de tono y aun intervalos más pequeños. Podemos con razón suponer que dentro de sus límites rigen las mismas leyes que en la tonalidad propiamente dicha.

Si concebimos la tonalidad como ha sido definida arriba y si sostenemos el concepto de que toda genuina obra de arte tiene su propia disciplina, deberemos también admitir que toda verdadera música es forzosamente tonal. Es muy explicable que Schoenberg prefiriera el concepto de **pantonalidad** al de **atonalidad** en relación con su propio idioma musical. El término **atonalidad** fué usado primero indudablemente en un sentido despectivo, como lo ha señalado Alban Berg.

Pero la mencionada idea de atonalidad se ha vuelto corriente durante las recientes décadas. ¿Qué se entiende por ella? Nos podemos considerar conformes con la definición general que dice que en la música atonal no existe la relación de los tonos y acordes que entran en ella con una tónica central, es decir, una nota fija tomada como punto de referencia.

La tonalidad en nuestra música occidental puede llamarse armónica, puesto que percibimos en ella tensiones armónicas, las cuales son producidas por las funciones recíprocas de la tónica, la dominante y la subdominante. Por otra parte podemos hablar de tonalidad melódica refiriéndola, por ejemplo, a la música primitiva y oriental. Muchos pueblos primitivos han practicado música de partitura múltiple, heterofonía, polifonía y, a veces, también homofonía. Su concepción musical es, sin embargo, decisivamente melódica, como fué la de los griegos y la de nuestros antepasados en la Edad Media. Por otra parte, nos resulta fácil oír un fondo armónico (una armonía latente) en una determinada melodía "tonal". Sin duda también nosotros oímos el canto llano de modo diferente a como lo oían los hombres de hace miles de años. Tratamos de buscar

en toda melodía el tono mayor y el tono menor, y de hecho, lo encontramos en la mayoría de los casos. Así, pues, la tonalidad difiere según las circunstancias históricas y geográficas.

Atonalidad. — El término "atonalidad" se usó primero evidentemente en sentido despectivo. Las composiciones de muchos autores de este siglo han sido calificadas como atonales (no tonales). Cuando se han experimentado dificultades para captar la tonalidad al aproximarse a ciertas composiciones, la palabra "atonalidad" ha estado disponible para expresar la confusión tonal. En realidad podríamos ganar sin el empleo de esta palabra, pues la expresión "atonal" solamente puede significar algo que no corresponde a la naturaleza del tono, como lo ha expresado muy bien Schoenberg. Pero como la palabra "atonalidad" está en boga, es ello una razón para considerarla más atentamente. Entenderemos por atonalidad, en el presente estudio, cualquier principio atinente a las relaciones entre notas musicales, en el cual la unidad tonal deriva de factores que no son un "centro tonal". En consecuencia, en la música atonal propiamente dicha son evitadas todas las progresiones melódicas y armónicas que pudieran sugerir una sensación de "tónica". Si definimos la atonalidad de este modo, observaremos que existe mucha música que es designada como atonal aunque en realidad es tonal.

El pensamiento musical de este siglo ha introducido ciertamente algo nuevo en la teoría de la música: la **ley de los doce tonos** (*twelve-tone law*), expresión que fué usada ya por Josef Matthías Hauer. La tonalidad "libre", la politonilidad, etcétera, son, propiamente hablando, productos finales de un desarrollo que ha durado mucho tiempo; pero la "ley de los doce tonos" pertenece en verdad a este siglo. Esta ley significa que el "campo", es decir, el cuerpo de doce tonos parece inducir al compositor en el empleo de los diferentes tonos de la escala cromática, de tal modo que éstos serían sucesivamente usados en una progresión melódica o armónica. Por lo que se refiere a la armonía, se ha empleado la expresión "complementary harmony" (armonía complementaria) (Theodor W. Adorno) para significar que los acordes sucesivos se complementan unos a otros con el fin de abrazar el campo armónico completo de doce tonos. Se ha dicho que la armonía de doce tonos en cuartas, es el acorde fundamental de la "atonalidad" (A. Cassella).

Varios compositores comenzaron a darse cuenta de esta idea de los doce tonos aproximadamente al mismo tiempo. Notables ejemplos son los de Jef Golyscheff, Josef Matthias Hauer y Arnold Schoenberg.

Golyscheff usa libremente el complejo de doce tonos (como dice el mismo: "Zwoelftondauerkomplex"), por ejemplo cuando uno de tales complejos ha sido empleado como material para la melodía o la armonía, el autor continúa con otro, etcétera. Entre tonos e intervalos de diferentes complejos no es necesario que haya una relación "predeterminada".

Hauer ha proyectado en su sistema grupos de doce de los llamados "tropos", que son diferentes combinaciones de las notas de la escala cromática. Cada grupo ha sido dividido en dos mitades. Estos tropos llegan a ser el material básico de la composición. Son, pues, "melosposibilidades" (Melosmöglichkeiten) y se puede decir que la función que cumplen es la misma que la de la escala.

En una composición pueden emplearse mucho tropos. En su *Fantasia Romántica*, Op. 37, Hauer hace uso de seis tropos.

Para el criterio contemporáneo el estilo de Hauer no es, propiamente hablando, atonal — como dice Adolfo Salazar —; no es "ni tonal ni atonal", expresión que debería ser completada con un signo de interrogación. Los tropos en sí mismos son realmente tonales, como puede concluirse por su estructura (con progresión acompasada dominante y saltos generalmente pequeños). A pesar de que las consonancias y las disonancias son para Hauer de igual valor, su sistema, como tal, no llega a la atonalidad. Y lo mismo puede decirse de Golyscheff con relación a su "Zwoelftondauerkomplexe". En general, el material de tonos ha sido dado, pero no han sido dadas instrucciones precisas sobre cómo debe usarse. Uno puede también emplear los complejos de doce tonos de un modo completamente tonal. Ambos sistemas han sido considerados, sin embargo, atonales lo cual debe ser atribuido al hecho de que hace unos treinta o cuarenta años las fronteras entre "tonalidad" y "atonalidad" eran diferentes de lo que lo son hoy: la música "extraña" era calificada de atonal más fácilmente que en nuestros días.

Por otra parte, en la técnica de los doce tonos de Schoenberg, tenemos un sistema muy consistente, que aspira a conducir a algo nuevo. Schoenberg no emplea las "construcciones en escala" de doce tonos como hace Hauer (los tropos de Hauer

podrían de hecho llamarse así) ni tampoco usa libremente los tonos de un complejo cromático de tonos, como hace Golyscheff. La base de la composición es en Schoenberg, una línea de doce tonos, donde cada tono tiene su lugar fijado exactamente. En otras palabras, la serie de los tonos es relativa, y ello con independencia de su registro. Además, las relaciones entre las diferentes notas permanece constante, en cierto sentido, durante el curso de una misma composición; en el fondo está la idea de que el auditor sería capaz de reconocer el complejo de doce tonos allí donde aparece, por lo menos subconscientemente. Esto significa que las íntimas relaciones de todas las otras formas de las series están determinadas por el sistema básico. Estas otras formas son, como se sabe, la inversión, el sistema retrógrado y la inversión retrógrada; dicho en pocas palabras, el sistema básico y sus formas reflejas (mirror forms). El mismo Schoenberg ha expresado este tema del siguiente modo: "Así como nuestra mente reconoce siempre, por ejemplo, un cuchillo, una botella o un reloj, con independencia de su posición, y puede representarse cualquiera de esos objetos en la imaginación con una posición cualquiera posible, del mismo modo la mente de un creador musical puede operar subconscientemente con una serie de tonos, con independencia de la dirección que ellos tienen, del mismo modo como un espejo puede mostrar las relaciones mutuas, tonos que siguen teniendo una determinada cantidad". Dice además Schoenberg que "el empleo de estas formas reflejas (mirror forms) corresponde al principio de la **percepción unitaria y absoluta del espacio musical**" ⁴. Este principio, que se manifiesta en la serie de doce tonos, esta idea unificante establece así una nueva "tonalidad". Pero al mismo tiempo todo cuanto la vieja tonalidad sugiera, debe ser suprimido. Por ejemplo, las octavas y las variaciones de octava no deben usarse; los acordes comunes, incluidas las tétradas comunes y las repeticiones de tonos, deben ser evitados debido a las implicaciones tonales que emanan de tales acordes. En general debe desterrarse todo lo que pueda conducir al peligro de interpretar alguno de los tonos como una tónica. Cada uno de los tonos debe ser de igual importancia. Como los tonos de una serie pueden cambiar su registro, los intervalos entre

4. Schoenberg, Arnold, *Style and Idea*, New York, 1950, pp. 118-119.

los diferentes tonos, no tienen, por así decirlo, un valor de relación constante entre sí. El complejo de doce tonos, en consecuencia, nace principalmente de las diferentes "tonalidades" (se emplea aquí "tonalidad" en el sentido de la palabra alemana "Tonigkeit", fenómeno que junto con la "brillantez" constituyen psicológicamente los dos principales componentes del diapason). En otras palabras, las diferentes ubicaciones de los tonos en una serie dada dentro del campo de los doce tonos, determinan principalmente el complejo. La relación de los lugares sucesivos de los tonos (o "tonalidad" en el sentido de "Tonigkeit") es en verdad de mayor importancia que la relación de los intervalos sucesivos. Schoenberg, empleó la palabra "pantonal" para designar esta nueva tonalidad, significando así la relación de todos los tonos aisladamente uno con otro. Este sistema de relación dentro de los límites de una serie de doce tonos es la "unidad tonal".

La armonía, en el sentido propio del término, no interviene en la tonalidad de Schoenberg. La serie tonal y sus formas reflejas (mirror forms) determinan tanto la melodía como la armonía. En consecuencia esta "tonalidad" es en principio una tonalidad melódica. En el mismo sentido la música atonal de múltiples partes de Schoenberg es esencialmente más polifónica que homofónica. Se ha dicho⁵ que en la técnica de los doce tonos ha desaparecido la diferencia entre "melodía" y "acompañamiento"; pero tal afirmación no se puede seguir considerando verdadera. La ley psicológica de "la figura y el fondo"⁶ es también válida en esta clase de música, y es un hecho que no necesita más demostración.

Hemos examinado, así, las leyes fundamentales de la técnica de los doce tonos y al mismo tiempo las leyes fundamentales de la "atonalidad".

EINO ROIIHA.

On the Theory and Technique of Contemporary Music.
Helsinki, 1956.

Traducción de Manuel B. Trías.

5. Erpf, Hermann. *Von Wesen der neuen Musik*, Stuttgart, 1949, p. 102.

6. Se refiere el autor a la ley sentada por la escuela psicológica de la Gestalt. En otro lugar de su obra dice: "Como ocurre para la percepción visual, podemos hablar también de figura y fondo en relación con la percepción auditiva. Se puede definir la figura como aquella parte de una partitura musical que atrae nuestra principal atención, en un sentido horizontal. Así, generalmente significamos con el término figura la línea temática y con el de fondo las armonías subyacentes. Pero en la música polifónica se dan líneas que corresponden a la figura y líneas que corresponden al fondo", p. 14. — (N. del T.).

EL SENTIMIENTO DEL INFINITO EN LA POESÍA LEOPARDIANA

La poesía de Leopardi es una poesía desnuda: una poesía verdaderamente aristocrática, la más aristocrática de la edad moderna. Poesía del espíritu que se cumple en la música, la cual es por excelencia la palabra del Infinito. Leopardi tiene la profunda musicalidad de Petrarca. Sus versos más bellos son una pintura extenuada o sublimada en una onda de armonía. Poseen una resonancia en la que repercuten desmesuradas lontananzas, y que en lontananzas desmesuradas se pierde:

Viene il vento recando il suon dell'ore
da la torre del borgo...

(Viene el viento trayendo el son de las horas
desde la torre del pueblo...).

Il tacito infinito andar del tempo...

(El callado, infinito andar del tiempo...).

Spesso quand'io ti miro

Star così muta in sul deserto piano

Che, in suo giro lontano, al ciel confina...

(A menudo, cuando yo te miro

Permanecer tan callada sobre el llano desierto

Que, en su contorno lejano, confina con el cielo...).

Sus versos son la voz del silencio: murmullo de viento, que pasa sobre el desierto y sobre las ruinas. Las mejores poesías de Leopardi no soportan, no digo la declamación, pero ni siquiera la recitación: es necesario confiarlas a nuestro corazón, más que decirlas a nuestros oídos. Intimidad y libertad musical, que explican ciertas predilecciones métricas. Gustaba a Leopardi ese endecasílabo suelto, calmo, que en su riqueza de movimiento, de período, de ritmo, secunda la variada y mudable ebriedad del canto; le gustaba esa estrofa libre, en la que se había ejercitado ya el último pindarismo retórico, y que se convierte con él en una fluída corriente de sonos elegíacos, donde la rima florece aquí y allá, por sí misma, rara y púdica, y, en medio del verso, da una imagen del eco, que expande más lejos y disuelve en la inmensidad el canto que pasa. No inventó metros, y sintió, como todos los poetas verdaderos, que los metros tienen raíz.

ces mucho más profundas que una moda literaria; pero no soportó ninguna construcción. Es significativo que —salvo en algunas imitaciones y ejercitaciones de la juventud— Leopardi no haya escrito nunca un soneto, aun cuando la simplicidad y la fugacidad de su fantasma hubieran podido ganar relieve y vigor precisamente a causa de las leyes restrictivas de ese nunca muerto "breve y amplísimo carmen".

El sentimiento del Infinito es como el presupuesto de la elegía leopardiana, la materia de la cual recibe su fisonomía: como el canto del ruiseñor la obtiene del silencio del bosque, y el aspecto de las pirámides de la tétrica vastedad del horizonte. De cuando en cuando ese sentimiento aflora, deviene objeto de canto por sí mismo; y entonces se tienen las líricas, o los fragmentos de lírica, en donde Leopardi es más propia y profundamente él; surge el poeta soberano de las soledades, de lo vano y de la nada, traducciones sensibles del Infinito. Puede parecer que en la canción *Alla primavera* el poeta lamenta que la naturaleza ya no esté poblada de las divinidades en las que los antiguos se multiplicaban a sí mismos. Pero ese canto es poesía en cuanto nos hace sentir la ausencia de aquellas deidades, cuya delineación indistinta contribuye también a darnos, más vivo y fascinante, el sentido de la soledad y del misterio. Ya que, aun si alguna vez pareció afirmar lo contrario, Leopardi debió sentir que una selva desierta es mucho más poética que una selva poblada de dríades y de silenos, y que mucho más grande que aquellos dioses es el Dios invisible que habla desde las sombras seculares. En una estrofa de la *Vita solitaria* el poeta representa el infinito estático, la inmovilidad, la rigidez del paisaje, con una eficacia que aterra: semejante a la que logra en el *Cántico del gallo silvestre* cuando expresa los silencios de la tierra, después que los hombres estén sepultos en un sueño perpetuo, y los silencios del espacio inmenso, después que también la tierra y el universo hayan desaparecido. En este cántico, ese único pájaro gigantesco que habla entre el cielo y la tierra, así como, en el *Dialogo della Natura e di un Islandese*, el simulacro de la naturaleza que surge enorme del desierto y que mira fijamente al viajero, semejante a una esfinge o a un ídolo implacable de pueblos primitivos, son raros ensayos de una fantasía espectral, que de la precisión misma de la imagen extrae un efecto como de alucinación. Pero lo espectral y lo monstruoso son una excepción en la fantasía de Leopardi. El Infinito le habla en los cielos

luminosos del mediodía, en la campaña donde suena el canto del fatigado agricultor, en los azules montes lejanos que encerraron y provocaron sus deseos de adolescentes, en las tardas noches que pasó mirando las estrellas y escuchando el canto "della rana rimota alla campagna". La pura noche itálica es cara a su contemplador, como lo es el candor luminoso de la luna que evocó tantas veces, sin mezcla alguna de sentimentalismo, en su casta serenidad, en su plena divinidad, en su sentido de quietud, de vastedad, de dominio.

Menos frecuente que el infinito en el espacio es, en la poesía leopardiana, la figuración del infinito en el tiempo. Sin embargo, lo fascina el pasado remoto. Oye las voces de las generaciones que fueron, a los pies del Vesubio exterminador, en los contornos de Roma, en

...l'erme contrade
che cingon la cittade
la qual fu donna de'mortali un tempo.
(...las yermas comarcas
que cifier la ciudad
patrona, en otros tiempos, de los mortales).

Lo conquista lo prehistórico. Ve, supérstite de una civilización desaparecida,

la torre di Babel disteterminata
ombra stampare la deserta landa.
(la torre de Babel, que imprime
en el erial desierto una sombra inmensa).

Ve, con asombrados ojos de niño, el mundo prehumano, anterior a este paréntesis, breve en el tiempo sin fin, que es la historia de los hombres:

Quando le rupi e le deserte valli
precipite l'alpina onda fería
d'inaudito fragor; quando gli ameni
futuri seggi di lodate genti
e di cittadi romorose, ignota
pace regnava; e gl'inarati colli
solo e muto ascendea l'apreco raggio
di Febo e l'aurea luna.

(Cuando, precipitándose desde los montes alpinos, la onda hería con inaudito fragor las rocas y los valles desiertos; cuando en los amenos asientos futuros de estirpes loadas y de ciudades rumorosas, ignota paz reinaba; y por las colinas no aradas sólo y mudo ascendía el rayo luminoso de Febo y de la áurea luna).

El poeta se sumerge, lleno de olvido, en esa perdida lontananza de las primeras edades, no para crear en ellas los mitos del siglo de oro, sino por el gozo de sentirse en los orígenes de las cosas. Pero el sentido del tiempo que pasa, de lo Eterno que estruja lo efímero, de la irremediable muerte de cualquier grandeza y pujanza humanas, lo aprieta con angustia desesperada:

...Ahi, per la via
Odo non lunge il solitario canto
Dell'artigian, che riede a tarda notte,
Dopo i sollazzi, al suo povero estello;
E fieramente mi si stringe il core,
A pensar come tutto al mondo passa,
E quasi orma non lascia. Ecco e fuggite
Il dí festivo, ed al festivo il giorno
Volgar succede, e se ne porta il tempo
Ogni umano accidente. Or dov'è il suono
Di qu'popoli antichi? or dov'è il grido
Dei nostri avi famosi, e il grande impero
Di quella Roma?...
Tutto e pace e silenzio, e tutto posa
Il mondo, e più di lor non si ragiona.
(...Ay, por la senda
Oigo, y no lejos, el solitario canto
Del artesano, que vuelve a noche tarda,
Tras el solaz, a su mísero albergue;
Y fieramente se me opríme el corazón
Pensando cómo todo pasa en el mundo,
Y casi no deja huella. He aquí que ha huído
El día festivo, y al festivo el día
Vulgar sucede, y arrastra consigo el tiempo
Cualquier acontecer humano. ¿Dónde está ahora

El rumor de aquellos pueblos antiguos? ¿dónde está ahora
El grito de nuestros abuelos famosos, y el gran imperio
De aquella Roma?...
Todo es paz y silencio, y todo el mundo
Descansa; y ya de ellos no se discurre).

También el amor es en Leopardi un resplandor o un presentimiento del Infinito, una sublimación del hombre más allá de sus propias virtudes, una turbación de beatitud, un éxtasis después del cual la vida parece demasiado mísera para ser vivida. Por eso el Amor acaba en la Muerte, que si en ciertos momentos es para el poeta sinónimo de la Nada, en otros, más vitales, es la quietud final del perpetuo anhelante, o tal vez la puerta de ignorados Eliseos donde es lícito continuar el sueño divino interrumpido en la tierra. Pues el materialista y sensista Leopardi guarda una fe, tan ilógica como tenaz, en que el misterio del amor no halla su justificación en la realidad visible. Sus líricas de amor están embebidas de un hálito religioso. El amor fué para él, como para Dante, la aparición de lo Divino sobre la Tierra, un diálogo férvido y beatificante del alma con la imagen de Dios a ella descendida. Los ardores y los temblores de la Vita Nuova encuentran su comentario en el Pensiero dominante y en Amore è Morte.

Intimamente religiosa es, también, la lírica leopardiana que canta al sentimiento de que hemos discurrecido hasta ahora. El Infinito fué compuesto a los veintiún años, cuando en el joven perduraban, y podían hallar forma, las melancolías sin nombre de la adolescencia: preludio de una serie de fragmentos de los que él es como la nota o el motivo fundamental, y a los que llamó, con un nombre de serenidad inesperada en su poesía, *Idillii*.

Son quince endecasílabos que todos tenemos claros en la conciencia, si no incluso en la memoria. Pero esos versos que se desnudan lentos, esas imágenes de calma y de vastedad taciturna y luminosa, se nos detienen de tal modo en el alma que nos parece haber escuchado un amplio canto hierático, donde pocas palabras grandes se repiten y se graban en el espíritu. Es el canto de quien —en un arrobaamiento supremo— ha sentido el Todo en sí, y a sí en el Todo. Es un nuevo canto de San Francisco, no de bendición a las criaturas, sino de sumisión delante del majestuoso Espíritu del Todo, un himno de misticismo panteísta, no de victoria, sino de liberación, no de exaltación, sino de extinción y, no obstante, de beatitud. Hay momentos raros en la

vida, y quizá sólo en la vida de los elegidos, en los que el mundo elemental se revela con un nuevo y divino aspecto: tal vez resida allí el germen de todo alto canto de poeta. Leopardi expresó uno de esos fugitivos instantes, intensos de vida plena, de una visión supremamente lúcida. Dijo el pavor y el gozo del hombre en la infinitud del espacio y del tiempo, con voces que estaban, ellas también, llenas de Infinito. Los reinos de lo subhumano, inmóviles y rígidos como la Muerte, y vivos sin embargo con una vida peculiar, misteriosa y profunda; el surgir y el pasar de la historia de los hombres —leve encrespase y desvanecerse de ondas sobre el océano sin confines—, nosotros los vemos, los sentimos, por esta palabra milagrosa que no circunscribe pero sugiere, que es grave como un lamento y tenue como un suspiro, lánguida como un deseo o un desfallecimiento: es esta música solemne, no como las armonías inventadas por los hombres, sino como las voces eternas de las fuerzas primigenias, de las olas que gimen y del viento que pasa. Dante, cuando quiso hablar de lo subhumano, resultó menos airoso: concluyó en que no podía decir, porque pensó demasiado en querer decir. Recurrió a las similitudes que desvían más que representan, que descubren el arte más que atestiguan su soplo poético. Leopardi conoce el grande arte de no saber el arte. Su fragmento es una embriaguez de contemplación, que se narra a sí misma, simplemente: el poeta salta de improviso en el corazón de su fantasma, sin ningún expediente, sin ninguna exterioridad. El fragmento está ligado por hilos tenuísimos a lo real, y se cierne todo en la pura vida lírica. Puede confrontársele con páginas famosas de la poesía moderna afines en el contenido y en las intenciones: con alguna descripción de la floresta americana en la noche de Chateaubriand, con algún pasaje del *Le vallon de Lamartine*, con la pintura del mediodía ardiente en el *Davanti a San Guido* carducciano. Se verá cómo estos otros poetas hablan más a la fantasía que al sentimiento íntimo, cómo necesitan de un marco para encuadrar el Infinito; mientras que el fragmento leopardiano se sumerge él mismo en el Infinito, sin proponerse reproducirlo: del mismo modo que, en el canto de Ulises, Dante nos hace sentir la poesía del mar sin casi nombrarlo siquiera. Leopardi aquí y en otras ocasiones es el poeta de lo Inefable.

EUGENIO DONADONI.

Traducción del italiano por Alma Novella Marani.

EL HOMBRE EN HESÍODO

Las obras poéticas contienen las tonalidades efectivas de la época en que nacieron, y por tanto aparece en ellas nítida la idea del hombre, ser cambiante siempre y a la vez reconocible entre los lineamientos generales de un tipo de civilización. Si como dice Píndaro, las hazañas de los héroes sobreviven gracias al canto del poeta, éste canta al hombre anhelado, al hombre tipo, al mejor de entre todos. Y saber cuál es el ideal de hombre de una época es ya saber cómo se vive en ella, es decir, cuál es su aspiración, cuál es el ideal humano que se pretende imitar, lo más alto en su escala de valores.

Así el ideal del hombre homérico reside en la fuerza y en la destreza física y sobre todo en el valor heroico considerado "no en el sentido de la acción moral y separada de la fuerza, sino íntimamente unido a ella". Su mayor bien es su heroísmo, de ahí que los héroes de la *Ilíada* no vacilaran un momento, como no vaciló Aquiles, en preferir una muerte gloriosa a una vida larga e ignorada. Esta seguridad implica la alegría que proviene de la certeza de haber elegido lo mejor. Y lo mejor en la jerarquía de los valores homéricos era la bravura, la heroicidad; ser el primero entre todos, idea impresa en toda la obra y que se halla expresada en las palabras de Glauco o Diómedes: "A mí me engendró Hipóloco, de éste, pues, soy su hijo y envíeme a Troya recomendándome muy mucho que descollara y sobresaliera entre todos y no deshonrase el linaje de mis antepasados, que fueron los hombres más valientes de Efira y la extensa Licia". (*Ilíada*, VI, 205 y sigs.).

Tal concepción del hombre permite que el héroe se salve del pesimismo por la creencia en un bien más alto que la propia vida: la gloria. Si la fuente de donde mana el pesimismo es el temor a la muerte, el hombre homérico no puede ser pesimista porque la gloria es trascendente y vencedora incluso de la muerte. Con Homero aparecen, no obstante los primeros atisbos del pesimismo griego. En boca de Zeus pone el poeta una de estas notas. Hablando de los sollozantes ca-

1. W. Jaeger, *Paideia*, México 1946, T. I, pág. 22.

ballos de Aquiles, el padre de los dioses y de los hombres dice: "¡Ah, infelices!, ¿Por qué os entregamos al rey Peleo, un mortal, estando vosotros exentos de la vejez y de la muerte? ¿Acaso para que viviéis penas entre los míseros mortales? Porque no hay un ser más desgraciado que el hombre entre cuantos respiran y se mueven sobre la tierra..." (Ilíada, XVII, 440 y sigs.), o estas palabras de Glauco: "Cual la generación de las hojas, así la de los hombres. Esparce el viento las hojas por el suelo, y la selva, reverdecendo, produce otras al llegar la primavera: de igual suerte una generación humana nace y otra perece". (Ilíada, VI, 146 y sigs.). Como las hojas del otoño, imagen famosa que recogerán los dos Semónides, Mimnermo y Teognis de Megara.

Es la obsesión del tiempo, la advertencia de que cada cosa tiene su límite señalado. Todas las cosas del mundo físico están sujetas a un devenir sin fin, desde las piedras a los astros; nada es permanente ni eterno, y tal como la mutación de las estaciones, así el hombre va huyendo con las cosas en una mera sucesión de nacimientos y de muertes.

El pesimismo griego que comienza con Homero se acrecienta a través de los siglos diversificándose según las diferentes reacciones. El pensamiento de la muerte es el que configura la idea de la vida. Ante el aparecer y desaparecer de las cosas y con ellas, la propia vida, el alma humana se debate desesperadamente; y en su impotencia llega a veces a burlarse de sí misma y termina reduciéndolo todo al simple goce de vivir, otras halla su salvación fundiendo místicamente su existencia con lo supremo.

El segundo paso, sólido y seguro, del pesimismo, se manifiesta en los Ergas de Hesíodo, que advierte la claudicación de ser hombre, de estar en esta tierra y en este instante del transcurrir de los tiempos. Tal sentimiento no es difuso e impersonal como en Homero; la primera persona, que por primera persona se utiliza en el poema, le da una categoría nueva. El mismo es quien nos dice... "¡Oh si no viviera yo en esta quinta generación, y hubiera muerto antes o nacido después. Porque ahora es la Edad de Hierro. Los hombres no cesarán de estar abrumados de trabajos y miserias durante el día, ni de consumir sus noches en las duras angustias que les envían los dioses" (Los Trabajos, 175 y sigs.). Esta es la voz de Hesíodo lanzada desde la Edad de Hierro en que le tocó vivir.

Se advierte el signo de la fatalidad que pesa inexorable sobre los destinos humanos. Es la misma concepción de la *moira*, que, corriendo los siglos, se expresará en los personajes de la tragedia.

Hesíodo no cree sin embargo que las penurias actuales hayan afligido desde siempre a los hombres. Y por ello, reiteradamente, se apresta a explicar en forma mítica cuál fue la causa del lamentable estado que padece el hombre de su época.

Como lo ha señalado Jaeger, sus mitos expresan la concepción realista y pesimista de la vida. La vida heroica no es ya como en Homero la lucha de los nobles, sino la dura lucha con la tierra; estamos en la era campesina².

El mito de las cinco estirpes de hombres corresponde a los cinco tipos de humanidad que los dioses fueron engendrando según Hesíodo, sucesivamente en una progresiva decadencia moral, que va desde la Edad de Oro a la Edad de Hierro. Pero después de esta última tornará una nueva Edad de Oro y, Hesíodo, apoyándose en la concepción cíclica de la historia, característica de todas las culturas antiguas, inclusive la griega, y del renovarse de la humanidad, espera llegar a ella. De esta manera presenta en forma racional la antigua idea de ciclo, esto es, la imposibilidad de la creación de la nada y el retorno a la nada, concepción que suponía el conocimiento de los hechos del pasado, y el que esos hechos podían reproducirse en forma idéntica en un momento futuro³.

Hubo un tiempo, según el mito, en que los hombres vivían felices como dioses (Trabajos, 108 y sigs.), bajo el imperio de Cronos, dotados de un espíritu tranquilo; la vejez no se adentraba en ellos, vigorosos de pies y manos se regocijaban en festines, lejos de los mortales. Todo era armonía, abundancia, placidez. Y algo más —virtud ésta que causa la aprobación entusiasta de Hesíodo— su serenidad era profunda, "morían como se duerme". Hesíodo evoca con nostalgia ese estado paradisíaco de nobleza serena que los hombres perdieron.

Si en la Edad de Oro eran más felices los mortales, se debe esto a que eran mejores, pues el signo de esa feliz

2. W. Jaeger, *ob. cit.*, T. I, pág. 79.

3. M. Untersteiner, *La fisiología del mito*, Milano 1947, pág. 120.

edad es la apacibilidad y el de la Edad de Hierro es el de la violencia. Los hombres son perseguidos por Zelo, el olímpico que se regocija con los males, y yerran entre la inquietud y el impudor.

Pero la caída del hombre en los males presentes tiene dos eslabones que van haciendo gradual y progresivo el descenso. Después que la tierra escondió en sus entrañas la raza de los hombres que no envejecían, hizo desvanecerse sucesivamente tres generaciones más, muy distintas a las que les precedieron y muy distintas también de las que les habrían de seguir.

La segunda raza creada por los dioses habitó la Edad de Plata. Eran hombres de larga infancia, sin inteligencia, y de rápido ocaso después de la pubertad. Su experiencia tardaba en acrisolarse y una vez alcanzada la madurez tras cien años de esfuerzo, se hundían a causa de su estupidez, presurosos por ocultarse como vanidosos soles inútiles. Porque olvidaron glorificar a los dioses, Zeus, los hizo desaparecer para siempre, y fueron llamados más tarde los Dichosos Subterráneos, de respetable memoria.

A ellos sucede la Edad de Bronce, de hombres fuertes, robustos y violentos, "raza hija de fresnos, feroz, terrible y poderosa... tenían el corazón duro como el acero". De bronce eran sus armas, sus moradas y todo su material de trabajo. Los menesteres de Ares eran sus Favoritos, pero la negra Tanatos, no obstante su fuerza, los hundió en el Hades sin dejar ni siquiera su nombre sobre la tierra.

En la segunda y tercera edad hay un descenso en los valores morales. También disminuye proporcionalmente el respeto que inspiran estas generaciones después de desaparecer. Mientras los hombres de la estirpe de Oro, envueltos en aire y convertidos en dioses, son vigías de los mortales, los hombres de la Edad de Plata ocupan un segundo término y sólo merecen respeto, los de la Edad de Bronce desaparecen sin honores ni memoria.

La cuarta raza no sigue este marcado y progresivo descenso. Es otra vez una edad luminosa de héroes venerados en toda la tierra como Semidioses. Se perdieron aniquilándose los unos a los otros, valerosamente, algunos delante de las siete puertas tebanas, otros cuando las luchas de Troya por el rescate de la bella Helena y habitan en un lugar desconocido por los hombres, en la isla de los Bienaventurados.

La ubicación de esta edad de hombres justos y valerosos entre la Edad de Bronce y la de Hierro tiene —como observa Untersteiner— un marcado carácter histórico 4.

Hesíodo no podía dejar de situar en ese tiempo a los héroes tradicionales cuya memoria vivía aún en su época. Dentro de esa edad figuran los personajes de Homero, desaparecidos como hombres y venerados como héroes. La desaparición de los hombres de la Edad de Bronce y de los Héroes tiene una explicación racional, porque de acuerdo a su verdadera esencia, no puede ser otra la realización de su destino; en armonía con sus respectivas naturalezas, los hombres de la Edad de Bronce se destruyen en recíprocas luchas, cruelmente, como corresponde a su duro y cruel espíritu; en cambio los Héroes, como corresponde, desaparecen en las batallas de la guerra 5.

Es innegable la influencia polifacética de Homero en el pensamiento heleno, a tal punto que Platón no vacila en llamarle "educador de Grecia". Si bien Hesíodo realiza un trasplante radical en la concepción del hombre, es arrebatado por el influjo que el viejo poeta ejerció sobre la vida campesina de Beocia, lugar de nacimiento de Hesíodo.

Homero considera la fuerza y la destreza de los actores de su epopeya muy superior con respecto a los hombres de su tiempo. En ocasión de arrojar Ajax Telamónio una piedra, dice: "Difícilmente podría sopesarla con ambas manos uno de los actuales jóvenes, y aquél la levantó, y tirándola desde lo alto a Epicles, rompió el casco en cuatro abolladuras". (Ilíada, XII, 380 y sigs.). Más adelante insiste en la misma idea: "Héctor cogió entonces una piedra de ancha base y aguda punta que había delante de la puerta: dos de los hombres más forzudos del pueblo, tales como son hoy, con dificultades hubieran podido cargarla en un carro; pero aquel la manejaba fácilmente". (Ilíada, XII, 445 y sigs.).

Esto parece indicar que es común a los dos poetas la idea de una raza de hombres, cuyo recuerdo conservaban aún los griegos, mucho más valerosos y fuertes que los de sus respectivos tiempos. Pero existe entre ellos una diferencia notable: mientras el primero mide la grandeza del hombre por su arrojo en la batalla, Hesíodo lo hace en función

4. *Ob. cit.*, pág. 120.

5. *Ibid.*, pág. 121.

de su templanza y su trabajo. Mientras que la *Ilíada* abunda en exhortaciones al coraje, los *Ergas* son prodigios en instigaciones a la laboriosidad, la justicia, la verdad y el derecho; notas definitorias del hombre hesiódico.

Según Jaeger, Hesíodo toma de Homero "el contenido de su idea de derecho así como algunos giros característicos del lenguaje. Pero la fuerza reformadora mediante la cual experimenta esta idea en la realidad, así como el absoluto predominio de su idea del gobierno de los dioses y el sentido del mundo, abre una nueva edad. La idea del derecho es, para él, la raíz de la cual ha de surgir una sociedad mejor. La identificación de la voluntad divina de Zeus con la idea del derecho y la creación de una nueva figura, Dike, tan íntimamente vinculada con Zeus, el Dios más alto, son consecuencia inmediata de la fuerza religiosa y la severidad moral con que sintieron la exigencia de la protección del derecho, la clase campesina naciente y los habitantes de la ciudad...

En los *Ergas*, la idea del derecho de Hesíodo penetra toda la vida y el pensamiento de los campesinos... El trabajo es ensalzado como el único aunque difícil camino, para llegar a la areté... No se trata de la areté guerrera de la antigua nobleza, ni de la clase propietaria, fundada en la riqueza, sino de la del hombre trabajador que halla su expresión en una posesión moderada"⁶. El orden divino rige el mundo, y el modo como los dioses intervienen en la vida del hombre toma la forma de la justicia, ésta es la que ha de regir la vida humana y sancionar todo desmán. "El hombre completo es aquel que siempre y por sí mismo ve lo que será mejor hasta el fin. Pero quien no sabe ver por sí mismo ni recibir los consejos de los otros es inútil". (*Trabajos*, 292 y sigs.).

Si Homero nos maravilla con su mundo heroico, armonioso y arquitectural, Hesíodo en cambio moraliza, conduce, enseña al hombre a sobrellevar su Edad de Hierro con advertencias prácticas.

Si fuera posible representar en un símbolo el atributo del ideal de vida que correspondería a cada uno de estos dos poetas, podría verse al uno en actitud alerta, con casco y

6. *Ob. cit.*, T. I, págs. 87 y 88.

penacho soberbios, defendiendo el bien que considera el más alto: la gloria. El otro, con la mano en la mancuera del arado protege su felicidad hogareña con el trabajo, que es la ley del hombre y su máximo valor. La aspiración del héroe homérico es que su nombre y su gloria le sobrevivan, mientras el granero lleno y los campos copiosos de frutos bastan para hacer feliz al hombre de Hesíodo. La felicidad del primero puede no ser gustada en la vida, su culminación es dada por la muerte, pues como se ha dicho, "la virtud heroica se perfecciona sólo con la muerte física del héroe", en cambio la segunda es un bienestar efectivo disfrutado en esta existencia y que no pretende ir más allá.

"Los Trabajos y los Días" tienen un fin didáctico. Los consejos dirigidos a Perses pueden hacerse extensivos a todos los hombres del siglo VIII. La lucha por el sustento es dura, la tierra pide doloroso esfuerzo a cambio de sus frutos —nada se obtiene sin dolor— y, pese a ello, éste del trabajo es el único rumbo que el hombre puede tomar para lograr riquezas y con ellas gloria y virtud, "porque la virtud y la gloria acompañan a las riquezas, y así serás semejante a un dios". (*Trabajos*, 309 y sigs.). En el final de la primera parte dice Hesíodo, una vez más, lo que parece ser el adagio temático de toda su obra: "Así pues, si tu espíritu desea riquezas añade trabajo al trabajo". (*Trabajos*, 302). Hesíodo cree estar en posesión de la verdad cuando amonesta y aconseja a Perses, "enseñaré a Perses cosas verdaderas". Se ha llamado a sí mismo poeta de la verdad como se ve en su *Teogonía*: "Sabemos cómo decir muchas cosas falsas que suenan como verdaderas; pero también sabemos cómo proclamar la verdad cuando la preferimos". (*Teogonía*, 27). Su visión del mundo es realista, sabe muy bien que los dioses hicieron difícil el logro del sustento; de haber sido más benévolos, un solo día de trabajo sería suficiente para poder vivir un año de ocio.

El mito de Prometeo es también un esfuerzo de Hesíodo por explicar esta desdicha en que han sumido los dioses a los hombres. Teología auténtica considera Jaeger este pasaje, pues da una explicación de hechos morales y sociales comparables al relato bíblico de la caída⁷.

7. W. Jaeger, *La teología de los primeros filósofos griegos*, México 1952, pág. 18.

El engaño del que hurtó el fuego entregado a los hombres, desencadenó la ira de Zeus, quien gozándose de antemano en su venganza, creó un mal de tal naturaleza, que aun siendo la perdición de los mortales, quedaron éstos al verle encatados "y abrazaron su propio azote". Ordenó Zeus amasar con agua y tierra una virgen semejante a las diosas olímpicas. Cubriéndola de gracia y belleza para seducir y de impudicia y deseos lascivos para asolar a los lujuriosos. Se llamó Pandora, es decir, la que recibió muchos dones de los olímpicos y fué enviada al poco cauto Epimeteo, quien olvidando la recomendación de su hermano de no admitir ningún presente del irritado Zeus, lo aceptó.

Aquella mujer, portadora del signo nefasto, ataviada de flores y halagos para seducir y de áspides venenosos para aniquilar, esparció el gran vaso sobre la superficie de la tierra y del mar, y sólo quedó en sus bordes la esperanza, porque Zeus, en un arrebató de misericordia, tal vez, ordenó a Pandora que cerrara el vaso.

En este mito, conocido sin duda por los campesinos beocios contemporáneos del poeta, y en el de las cinco razas, se advierte claramente una finalidad, el sentido implícito en la leyenda. Observando el mundo Hesíodo se pregunta: ¿cómo vinieron los males a asolar a los hombres? Los dos mitos tienen carácter de respuesta, diversas, ambas y excluyentes en cierto modo la una de la otra, pero significando las dos un intento de explicación cosmológica de la humanidad. Pues sabido es que el mito es una explicación causal por medio de la imagen, que satisface la curiosidad popular ya que carece de argumentación filosófica y científica.

Si el mito de Prometeo y el de las cinco Edades divergen entre sí, en cuanto a la trama del relato, ambos tienen la unidad que les proporciona el móvil de la caída. El hombre perdió el paraíso por su falta de integridad moral⁸.

8. M. Untersteiner, *ob. cit.*, págs. 122 y 123, nos dice que el mito de las cinco razas de los hombres, como el mito de Prometeo (Teog. 535 y sigs.; Trab. 42 y sig.) conduce a idénticas conclusiones, su fundamento, agrega, es la idea de un origen común de los hombres y los dioses (Trab. 108), nacidos los unos y los otros de la tierra, pero por su culpa los hombres perdieron los privilegios de aquella unidad primordial.

En los dos relatos, Hesíodo cuenta cómo en un principio los hombres vivían un estado paradisíaco sin trabajo ni esfuerzo. En el relato de Prometeo el robo del fuego y la aparición de la mujer traen al mundo el mal y la responsabilidad.

En un caso es el engaño de Prometeo y la flaqueza de los mortales ante la seducción de la carne. Porque la lujuria minaba a los mortales el dios vistió con ella magnánimamente el regalo destructor.

En el mito de las Edades el hombre se sumió en la iniquidad y por consiguiente su desdicha fué creciendo en proporción a sus faltas. Pues Hesíodo asegura que el principio moral rige el destino del hombre y que sólo los más justos serán siempre los más felices.

En esta interpretación del hombre que incide sobre su destino, el mito será el instrumento válido para esclarecer dicha interpretación. "El poeta —dice Jaeger— estructura una nueva forma de vida para su tiempo e interpreta el mito de acuerdo con sus nuevas evidencias íntimas"⁹.

Una de estas íntimas evidencias es para Hesíodo la existencia de un espíritu de justicia que debe imperar entre los hombres. Esta ley que rechaza la violencia y la maldad es virtud privativa del hombre, no la poseen ni los peces ni las aves, a quienes nada les impide devorarse entre sí. "¡Oh! Perses, retén esto en tu espíritu: escucha la justicia y rechaza la violencia, pues el Crónida ha impuesto esta ley a los hombres. Ha permitido a los peces salvajes y a los pájaros alados que se devoren entre ellos, porque carecen de justicia; pero a los hombres, Zeus les ha hecho el don de la Justicia, que es el más alto de los bienes". (Trabajos, 274 y sigs.).

Para que se cumpla esta justicia de los mortales, Zeus tiene a su lado a la diosa virgen nacida del padre de los dioses y de los hombres. Además pueblan la tierra por su orden treinta mil demonios que vigilan permanentemente los ultrajes que pudieran inferirle.

Es decir, la justicia es creación de los inmortales y deber de los mortales. Los olímpicos son asimismo jueces implacables, insobornables; el ojo de Zeus ve todos los actos del hombre.

Tal concepción señala un gran avance hacia la individuación, hacia la verdadera dimensión de lo humano.

Los dioses no hacen de los hombres instrumentos de sus iras y caprichos, sino que es el hombre mismo quien elige su actitud. A los dioses corresponde luego el juzgarles.

9. W. Jaeger, *Paideia*, T. I, pág. 84.

La concepción del hombre que Hesíodo propone es un paso decisivo en las ideas primitivas de azar y destino que pesaban sobre las criaturas de Homero. Es verdad que la *Odisea* (con mayor fuerza que la *Iliada*) está dominada por la idea de que la justicia es creación divina y atributo esencial de los dioses; esta justicia, no obstante, es virtud del héroe, virtud aristocrática y se manifiesta en los actos de destreza y fuerza¹⁰.

Por el contrario en "Los Trabajos y los Días", la equidad debe ser virtud que brille tanto en los pequeños como en los grandes, porque ninguna indignidad podrá escapar al ojo de Zeus, así sea ésta cometida por el más humilde de los campesinos.

Hesíodo, a quien Jaeger llama con acierto "el profeta del derecho"¹¹, al dar al hombre el don de su libertad carga a sus espaldas el peso de una conciencia responsable.

Rodolfo Mondolfo se expresa, en cuanto al paso de la irresponsabilidad moral a la responsabilidad que realiza Hesíodo, en la siguiente forma: "Hesíodo utiliza las creencias del animismo y del demonismo primitivo, persistentes y más que nunca vivas en la población de los trabajadores del campo, a los que él mismo pertenece y, modificando por otra parte la función de los espíritus invisibles que se supone pueblan la atmósfera: no ya llamados a apoderarse de los hombres para dominarlos en su obrar (en cuyo caso hubieran resultado irresponsables) sino solamente para vigilar las acciones (responsables), a fin de llevar noticias a la divinidad castigadora"¹².

El momento de sembrar y el de recoger la cosecha, el tiempo propicio para cortar la madera, y las medidas para tallar el buen mortero, todos estos consejos de carácter práctico constituyen la segunda parte de los *Ergas*, conocida hoy, por esta curiosa prédica de situaciones y días propicios para las tareas, con el nombre de "Los Trabajos y los Días". Todo está previsto por el campesino con su perspicacia de hombre

10. Rodolfo Mondolfo cita un pasaje de la *Odisea* (XVI, 214 y sigs.) donde Ulises se manifiesta como indiferente a las virtudes domésticas y hogareñas, su admiración es para la virtud heroica y guerrera. *Moralistas griegos*, Buenos Aires 1941, pág. 33.

11. W. Jaeger, *ob. cit.* T. I, pág. 86.

12. *Ob. cit.*, pág. 35.

avezado: es bueno tener dos arados por si uno se rompe, y los bueyes de nueve años y cuernos curvos son los más convenientes. Si bien hay tiempos más propicios que otros para determinadas tareas, ninguno es tiempo de ocio para el hombre activo, ni siquiera el crudo invierno. La vida del campo está propuesta en su totalidad, desde la trama de la vestimenta y el cuero de las sandalias, hasta la edad y condición de la esposa que el labriego ha de llevar a su morada. Con maravilloso espíritu va enumerando los más sutiles detalles en los que a menudo se confunden la superstición y la utilidad "No atraveses jamás a pie el agua límpida de los ríos eternos, antes de haber orado mirando su hermoso curso y de haberte lavado las manos en sus hermosas aguas claras. El que atraviesa un río sin haber lavado su conciencia y sus manos, atrae sobre él la cólera de los dioses que más tarde le infligirán sufrimientos". (*Trabajos*, 737 y sigs.). "¡Dichoso aquel que sabiendo todas estas cosas, irreproachable ante los dioses, atiende las advertencias celestes y huye de las malas acciones!" (*Trabajos*, 825).

Hesíodo modifica en "Los Trabajos y los Días", la idea homérica del hombre en cuanto a su escenario y actitud frente a la vida, y ensaya, por primera vez, una filosofía de la historia de acuerdo con su concepción indudablemente pesimista. Trasplanta el lugar en que se ha de mover el hombre a la paz campesina alejándolo de la violencia de la guerra, y si bien, como advierte Jaeger, ni uno ni otro marco presenciarán el desarrollo pleno del hombre griego que es definitivamente el ciudadano, el hombre de la polis, ambas concepciones, la de Homero y la de Hesíodo abonan la grandeza del ideal del hombre griego, ya que se funda en última instancia en principios feudales y agrarios¹³.

El paso hacia la libertad que implica la responsabilidad moral es un acercamiento hacia la racionalización del concepto de hombre que culminará en el período clásico y helenístico. El hombre va adquiriendo conciencia de sí mismo y con ello comienza su soledad. Esta soledad, que adquiere fuerza consciente sirve para medir sus potencias y los quilates de su humanidad que avanza gradualmente hacia la comprensión de su última esencia.

F. E. MAFFEI y ESTEFANIA RAGAZZO.

13. W. Jaeger, *Ibid.*, pág. 95.

EL PROBLEMA DEL LENGUAJE

No es nuevo, puesto que estaba planteado en Platón (*Cratilo*) y en la filosofía de la Edad Media. Pero nunca se había impuesto con tanta insistencia como en la segunda mitad del siglo XIX, ni tan especialmente, al escapar del círculo estrecho de los filósofos y de los lingüistas, a los poetas mismos.

Ahora bien, un objeto se impone, problema, a la conciencia, en el momento en que se pierde su posesión —y su uso— intuitivos. Se podría aquí citar muchos ejemplos, entre otros, el de la estética. Bajo su forma actual, ella no tiene dos siglos de edad y es asombroso comprobar que las grandes épocas del arte, fueron, en el pasado, pobres en estética. Ni el siglo de Pericles, ni el de Luis XIV, nos proporcionan aquí gran cosa, y la debilidad misma de las consideraciones que cambian los autores de *Fedra* y *El Arte Poética*, sobre esta materia, podrían sorprendernos. Es que nos es dado, menos que en el pasado, vivir intuitivamente en el orden de la belleza (la palabra griega *cosmos* une todavía los significados de universo, de orden y de belleza) o en la realidad del lenguaje. De aquí el despertar de la conciencia y la necesidad de proseguir la vida que no se nos huye más que para atraernos a una siempre más alta conquista.

Como la cultura en su conjunto, la palabra humana está dividida, diferenciada, matizada, hasta el infinito. Y es una riqueza, en tanto permanece abierta a la sabia el canal que conduce de la raíz profunda a la eflorescencia suprema. De otro modo la flor pierde su color al mismo tiempo que su vida. De aquí la necesidad imperiosa de los poetas de volver al origen del lenguaje.

Puede parecer extraño que el primer gran poeta que, en Francia, meditó profundamente sobre la naturaleza del lenguaje, sea precisamente un hombre que aún poseía de él su primitivo misterio: Víctor Hugo. Pero su facultad de error¹, ¿no es el síntoma que marca el nacimiento del problema, el

1. Hugo no se equivoca jamás sobre la palabra misma. Peca por exceso, abandonándose a la exaltación verbal, que entraña una suerte de disociación de la palabra y del pensamiento.

nacimiento del mal y la necesidad de remediarlo? Los poetas no podrán más, desde entonces, hacer uso de la palabra, sin intentar concebir su esencia.

Vale la pena recordar, con algunas citas, la historia² de esta meditación continua de los poetas franceses sobre la palabra. He aquí a Víctor Hugo:

pues la palabra, sabedlo, es un ser viviente.
La palabra, el término, tipo venido no se sabe de dónde,
Rostro de lo invisible, aspecto de lo desconocido;
Creada, ¿por quién? forjada, ¿por quién? nacida de la
[sombra,
De la esfinge Espíritu Humano la palabra sabe el secreto.

(*Contemplaciones*, "Respuesta a un acta de acusación", continuación).

Y sobre todo, al fin del mismo poema, el pasaje sorprendente:

Cuando, en días que la tierra entreabría su corola,
el primer hombre dijo la primera palabra,
la palabra nacida de su labio, que todo interpretaba,
encontró en los cielos a la luz y le dijo:

"¡Hermana mía!

"¡Elévate! ¡ciérnete! ¡sé eterna!

¡Enciende el astro, colma para siempre la pupila!

Anima éteres, azules esferas, globos ardientes;

Esclarece lo externo que yo aclaro lo interno.

Vas a ser una vida y yo seré la otra.

Sé la lengua de fuego, que yo soy el apóstol.

Surge, borra la sombra, deslumbra el horizonte,

Sé el alba, yo te valgo, porque soy la razón.

.....
Con los rayos de oro tú vas ligando entre ellos
Las tierras, los soles, las flores, las ondas cristalinas,
Los campos, los cielos; y yo, voy a ligar las bocas;
Y sobre el hombre, arrastrado por mil vuelos indómitos,
Tejer, con olas de armonía y de luz,

2. Ya bosquejada por R. de Renéville: *La experiencia poética*.