LA NACION

AÑO XXV—NUM. 7413 — BUENOS AIRES, LÚNES 23 DE JULIO DE 1894 — REDACCIÓN Y ADMINISTRACIÓN, SAN MARTIN 344 Y 350

BIBLIOTECA NACIONAL Bs. As.

LA NACIÓN

Cuestión de prensa

"Nul n'est blessé que par soy mesme. Le premier scandale provient de celuy qui faict le mal, et non de celuy qui le raconte."

Las investigaciones bancarias, alborotando el cotarro, como la publicidad dada á ciertos hechos relacionados con las instituciones provinciales de crédito, han agitado varias cuestiones de importancia. En todas partes se las discute, llegando, según los puntos de vista de cada uno, á las conclusiones más opuestas, y hasta el mismo hecho aparece resuelto con diverso criterio, según sea la posición social ó el color político del agente.

En primer término se discute el derecho de la prensa para traer á cuentas los actos de los funcionarios públicos. O se contesta este derecho, ó se asigna como causa á su ejercicio la comezón del escándalo.

La cuestión es vieja en el mundo: probablemente surgió con la primera censura dirigida á un funcionario; de suerte que para dar con su origen habría que remontar hasta los tiempos bíblicos, pues censura y funcionarios han coexistido en todas las edades. Ya había dicho Jesucristo á los escribas: "Si he hablado mal, respondedme; si he hablado bien, ¿por qué me golpeáis?"

Con todo, la buena doctrina ha hecho camino, no obstante pasajeros eclipses.

El ciudadano que aspira al gobierno de la sociedad ó á tener en él una participación cualquiera, renuncia por este solo hecho á las prerrogativas de su fuero privado, y se convierte en sujeto de público control.

En Roma y en Grecia se discutía á los candidatos y se ejercitaba la censura por el pueblo reunido en cabildo abierto; hoy es la prensa quien desempeña estas funciones en nombre de la sociedad interesada en conocer cómo se administran sus negocios. ¿Dónde termina este derecho? Cuestión difícil; para algunos, tratándose de empleados públicos, se ha de detener en el dintel de la vida privada; para otros, para los que no creen en el dualismo moral en que se hace descansar aquella restricción, no tiene límite. Sea de esto lo que fuere, y sin pronunciarnos sobre tan peliaguda controversia, es indiscutible que es amplísimo ese derecho para los actos que afectan un interés social, siendo justo que el que está á las maduras esté también á las duras. ¿Incomoda la controversia, ó no se tiene, como decía Sarmiento, cáscara de hierro para resistir á sus golpes? Llano es el remedio: se queda uno en su casa, y santas pascuas.

Muy bueno, se dirá, mientras la censura se mantenga en los límites de la moderación... Y ¿quién marcará este límite, sujeto como se halla al temperamento y hasta á la educación de cada uno? Un carácter irritable hace enojosa y difícil la cuestión más trivial, mientras que una naturaleza tranquila hace fácil y posible todo género de discusión, y lo que ocurre con los individuos en su comercio privado, pasa también con los diarios, en los cuales reflejanse siempre el temperamento y las maneras de sus directores. En todos los tiempos hubo prensa brava, y ahora como antes.

El hombre es naturalmente inclinado á la exageración, y ésta lo mismo se produce en el vituperio que en el elogio. La prensa, se oye decir, deshace los reputaciones. Esto podrá ser verdad hasta por ahí no más; pero en todo caso, lo cual generalmente se olvida, también las hace y hasta las inventa, como sería fácil probarlo con más de un ejemplo. La libertad de pensar tiene dos lados: faz y reverso. Lo que B... afirma, C... lo contradice. Una afirmación provoca siempre una contradicción; á punto de que rara vez se produce una calumnia sin que sirva de pasaporte á una apología.

¿Qué hombre público nuestro ha escapado á los insidiosos tiros de la calumnia? Cuanto más alto y más fuerte, más perseguido. Entretanto ¿cuál es el que ha sucumbido á su veneno? Los abusos de prensa llevan en sí mismos su correctivo, no sabiéndose de diario que haya podido vivir exclusivamente del lucro del escándalo. Y aquí la cuestión: ¿Habrá escándalo en referir los hechos delictuosos de los funcionarios públicos? Respondámos con las precisas palabras del epígrafe: "Nul n'est blessé que par soy-mesme. Le premier scandale provient de celuy qui faict le mal, et non de celuy qui le raconte". ¿Se pretenderá que por temor á ese pretendido escándalo se coloque en la misma línea al magistrado probo y al delincuente? ¿Y entonces?...

La moral social quiere, por ser ésta condición de salud, que se entregue á la condenación de las gentes á los funcionarios que hacen traición á sus deberes, como discierne premios á los que la sirven con celo y fidelidad; de otra suerte la impunidad creada por la peligrosa complicidad del silencio, aumentaría progresivamente el número de los primeros y disminuiría el de los segundos, hasta caer en la irremediable corrupción de Bizancio.

Alguna vez se cometerán injusticias; una mala información puede dar nacimiento á un juicio equivocado y hasta á ataques violentos, que á todo esto está expuesto el servidor del estado; pero en ese caso, éste tiene el recurso de la defensa, cierto de sincerarse si tiene la razón de su parte, pues siempre la verdad se impone hasta cuando nada se hace para abrirle camino.

Recuérdese lo que ocurría en la época de las grandes transgresiones morales, y de otro orden. No bien un diario subía á sus columnas el rumor de una operación ilícita, en la que aparecían complicados funcionarios públicos, en el acto se gritaba: ¡calumnias! ¡imposturas!—y se hacía llover sobre el que se había permitido sorprender las ocultas maquinaciones en que se jugaba la suerte de las instituciones de crédito, toda clase de dicterios, ejerciéndose así contra la propaganda de la verdad la fácil represalia de la injuria. Y bueno. Si entonces la prensa hubiese podido controlar la administración de la cosa pública, si ésta no se hubiese rodeado de impenetrable misterio, hasta hacer imposible ese control necesario, malgrado injurias y denuestos, quizás no se consuma la ruina de los bancos, porque el mal habría podido detenerse en sus comienzos, y si algunos hombres hubieran caído, otros se habrían salvado, y este escándalo de que se habla para alejar toda sanción social, habría revestido mínimas proporciones. Ese forzado silencio de la prensa concurrió fatalmente á ahondar el daño, porque por él se alentó la impunidad, y por ésta el dolo y el fraude se llevaron á increíbles extremos.

Ahora se pretende que no se haga ruido, que se silencien hechos, que no se deslinden responsabilidades, no se sabe en nombre de qué consideraciones de orden público; de suerte que el mal no está en la comisión de aquéllos, sino en que se les entregue por la prensa, cuando está de por medio la moral pública, al juicio de la opinión. La prensa no tiene el derecho de desentrañar para el futuro las enseñanzas que esos hechos comportan, ni el de traer á cuentas los actos de los funcionarios públicos, ni para absolverlos de culpa si no la tienen, porque con esto se hace escándalo y la sociedad no tiene interés en castigar á los que traicionan su confianza, ni en premiar á los que la honran con sus buenos servicios. Lo pasado, pisado, y tirar sobre él una raya para que nadie sufra, para que no se escandalicen los delicados oídos de los que no quisieran concederle á la prensa sino el ilimitado derecho del elogio y del aplauso, aun cuando la corrupción nos invada por los cuatro costados. ¿Será esto lo que se busca con las doctrinas corrientes sobre los derechos y deberes de la prensa? ¿Será así que se modificarán las costumbres y se avivará en el pueblo el sentimiento de la justicia?

A Dios gracias, la confusión de ideas que se ha introducido en este asunto, poniendo en un mismo pie de igualdad al particular y al funcionario público, pretendiendo extender á éste las prerrogativas que amparan á aquél para substraer sus actos á una discusión necesaria, deriva de preocupaciones destinadas á morir mañana, para no dejar en pie sino la buena doctrina y prácticas que, por más que sean ocasionadas á abusos como todas las cosas humanas, han salvaguardado la moral social en todo tiempo, manteniendo á los gobernantes en el límite de la ley y del deber.

JERGA DE DIABLOS

Alguien ha escrito que, después del estudio de los insectos, esos infinitamente pequeños de la creación divina, no hay quizá ningún otro tan atrayente como el estudio de las palabras, esos infinitamente pequeños de la creación humana, tan destructores los unos como los otros, aquéllos del suelo, éstos del alma. Y también se ha agregado que el hombre se ha hecho malo, desde que se ha hecho sabio. La última es una tesis atrevida, que no describiré, por más verdad que pueda ser "que la boca es un arco cuyas sílabas son las flechas". Afirmaré, sí, que si las almas se ven al través de las palabras, que traducen las emociones, ora se las exprese, ora se las interprete. no hay en efecto, mirándola bajo este aspecto, nada más interesante que la lengua humana.

¿No es verdad que si todos habláramos el mismo idioma material, articulado desde un extremo del mundo al otro,—no es verdad que la fraternidad universal no sería una paradoja como lo parece ser?

El idioma es el vínculo de los vínculos, lo que el imán al hierro; las afinidades de epidermis no son más fuertes ni más atrayentes. La voz dice más que la misma mirada, que quema; llega más al fondo, hiere como una nota aguda en el tímpano. ¿Para qué decir que los otros animales, que no son humanos, sólo hablan simulaciones de un idioma, remedos de lenguas?

El "Idioma del Delito", de Dellepiane, es el libro nuevo que me sugiere estas reflexiones. Desde luego, no es un libro para el bello sexo,—y hay en él alguna palabra que me parece que, en vez de una *efe*, debiera tener una *jota*. Es una palabra que empieza con *b*, palabra muy española, como lo es *de buten*; de donde deduzco que este lenguaje de *germanía* ó *caló* de nuestros *canfinfles*, empleando el terminacho en su acepción más lata, es internacional. Y claro está: poblándonos con elementos cosmopolitas, rica y variada tiene que ser la jerga de nuestros prójimos, de los que no observan jamás el 5º ni el 7º mandamiento de la ley de Dios. ¡Pobres pecadores!

Viniendo ahora á la estructura del libro, se compone éste de tres partes, distintas unas de otras, pero que se completan y forman un conjunto armónico. La parte primera, ó doctrinaria, es la exposición de las razones que ha tenido en vista el autor para dar á la estampa su obra.

La parte segunda es un extenso *diccionario lunfardoespañol*, en el que, por orden alfabético, están incluidos todos los vocablos, giros é idiotismos de que se valen en sus *trabajos* los adoradores de Caco,—¡triste religión!

La tercera y última parte, ó *Apendice*, trae varios ejemplos de *literatura lunfarda*, que corroboran los expuestos en la primera y segunda partes.

¿Qué utilidad tiene un libro como éste? Es muy sencillo: cuando la desgracia lleva al hombre á la cárcel, poca; pero en la calle, en un café, en un hotel, conocer esta lengua de promiscuidad enojosa es un medio de defensa.

Seguramente que yo no me tomaré el trabajo de aprenderla. Creo en mi *ananké*,—en que no he nacido para ser robado ni asesinado. Esto último puede ser un favor,—que al fin la muerte no es quizá, como dice Shakespeare, más que un sueño.

Prefiero, en todo caso, buscar las diferencias entre la lengua vieja y la moderna, entre la que decía *meleconioso* y ahora dice *malhumorado*, "pájaro" en vez de *pássaro*, "preguntar" por *pescudar*, "caudillo" por *cabdillo*, "engañar" por *decibir*, "amistad" por *amiganza*, y otros.

Esto no obstante, reciba aquí Dellepiane mis parabienes por el lindo trabajo con que acaba de aumentar el caudal creciente de la bibliografía argentina,—siguiendo y completando así la obra de otros ingenios.

Una objeción para que todas no sean flores ó aplausos. Yo, en vez de emplear una metronimia diciendo: "El Idioma del Delito", habría puesto "El Idioma de los Delincuentes". Los tropos no me placen, por regla general, sino hablando. Pintorescamente, puede decirse y á manera de elipsis: el "lenguaje de la inocencia", y hasta "los caracteres del crimen"; científicamente se dice, á lo Lombroso: "los caracteres de los criminales".

LUCIO V. MANSILLA.

El lenguaje gauchesco

(Discurso leído en la fiesta del Instituto Americano, de Adrogué, el 9 del actual)

La solemnidad del día embarga mi ánimo.

Festejáis hoy aquel para vosotros glorioso 9 de julio de 1816, en que con la modesta pompa de los pueblos recién nacidos se reunieron vuestros antepasados para proclamar en alta voz la soberanía de las Provincias Unidas del Río de la Plata, coronando de esta suerte, en un pueblo del interior, lo que nacido había á orillas del poderoso estuario en que coquetamente se mira la ciudad de Buenos Aires. Celebráis con explicable júbilo aquella fiesta, y á mí, nacido en la patria madre, que he leído con detención el manifiesto por aquella junta lanzado, que he pretendido estudiar y seguir vuestros primeros pasos por la senda de los pueblos libres, que he adivinado vuestros anhelos y he disculpado las exageraciones hijas de ánimos exaltados, á mí me toca dirigiros hoy la palabra.

Pero no temáis: de mis labios no ha de salir frase que molestar pueda vuestro exquisito sentimiento patrio, que aun opinando como opina el ilustre historiador general Mitre, aun pudiendo glosar ideas tan hermosas como las recientemente vertidas por otro argentino también ilustre, el Dr. Lucio Vicente López, callaré temeroso de lo que yo estimara juicio imparcial y recto lo tomaríais por falta de respeto á la nacionalidad argentina; y pues de niño me enseñaron á respetar el hogar ajeno, enmudezca mi labio antes de que pronuncie frase que fuese trasunto de ingratitud ó de injusticia.

Mas quiero honrar hoy el recuerdo del día que festejáis, y como también se honra á la patria estudiando sus usos y sus costumbres, su lenguaje y sus monumentos, su vida artística y su vida literaria, permitidme que tuerza de camino y dejando el de la historia, para mí pedregoso y lleno de tropiezos, penetre en el amplio sendero de la literatura, mejor dicho, del lenguaje, no del lenguaje que se habla aquí, mezcla de castellano y de francés, de arcaísmos y de voces extranjeras, sino del lenguaje del campo, de ese hermoso lenguaje gauchesco, que tiene todas las delicadezas de corazones tiernos, todos los colores chispeantes de vuestro sol y de vuestras flores, todas las onomatopeyas ésta de naturaleza virgen y todas las brillanteces de vuestra rica fantasía y exuberante imaginación.

Cuentan las crónicas que los primeros pobladores de la República Argentina fueron andaluces, y aun cuando no lo dijeran lo adivinara sin dificultad todo aquel que acometiese el estudio que hoy tan sólo esbozaré para no fatigaros en demasía.

Es el andaluz alegre y decidor, con un sedimento perenne de amargura en su corazón, amargura y pesar que se reflejan en sus *playeras, soledades y rondeñas*. Enamoradizo, amigo de *juergas* y jolgorios, sintiendo pasión por la libertad y el caballo, pasa su vida punteando la guitarra, chicoleando á sus paisanas de ojos de mora y labios de grana, y ya en prosa ya en rimas improvisadas va derramando á raudales el delicado sentimiento que rebosa su alma.

Como el andaluz el gaucho no tiene amigos más íntimos que la mujer y el caballo, ni más inseparable compañero que la guitarra. Sus *cielitos*, sus *vidalitas* y sus *milongas* recuerdan sin esfuerzo los cantares andaluces de que antes hablé, y en sus improvisaciones hay los mismos detalles de imaginación y de ingenio, de pasión y de amargura que en las andaluces estrofas; que si hermoso es el sol, diáfano el cielo y seductor el campo de aquella provincia española, atrevida pero bellamente llamada la *tierra de María Santísima*, hermoso es el sol, purísimo el cielo y encantador el campo de esta patria argentina. No, no hay gran diferencia entre el gaucho y el andaluz, y voy á demostrarlo con las mismas obras de vates argentinos y andaluces, ansiendo también, por otra parte, dar amenidad á mi trabajo.

Comencemos por el vocablo.

Tiene el andaluz por costumbre suprimir la *d* en los substantivos, adjetivos y participios pasivos terminados en *do*, y así se oye á los hijos de aquella comarca española decir: *soldao, llegao, enamorao*, é iguales palabras se recogen de los labios del simpático gaucho.

Prueba al canto, para que no se me moteje de inventor:

Leo en Rodríguez Rubí:

> ¿Y por qué ha *dejao* la ronda
> los cantos y los requiebros?

En *El corazón de un bandido*, de García de Solís:

> ¿pa qué á ese moso has *matao*?
> No mueres por mi *mandao*
> sino porque tienes curpa.

En Rodríguez Marín, canto popular:

> La despedía han *echao*,
> cabayeros ¿qué habéis hecho?
> parese que me habéis *dao*
> una puñalá en er pecho

Y finalmente en Serra:

> Pechito *forrao* en hierro
> por tener blanda la piel,
> casaca de dos colores
> que se vuelven veintitrés, etc.

Vámonos al campo argentino y hallaremos estas mismas supresiones.

Leo en el *Fausto*, del popular Estanislao del Campo:

> Pues de ese modo, *cuñao*,
> caminaban las estrellas
> á morir, sin quedar de ellas
> ni un triste rastro *borrao*.

Abramos el *Santos Vega*, al azar, pág. 105. Leamos:

> Luego éste mandó ensillar,
> y él solo desensilló
> su doradillo y pidió
> lo dejasen revolcar,
> porque se lo iba á llevar
> de tiro por de *contao*:
> para en el caso *apurao*
> de apariarsele á cualquiera,
> aunque al infierno juyera,
> tener caballo *sobrao*.

En el *Paulino Lucero* de H. A., ó sea de Hilario Ascasubi, leo:

> Y verá con el empeño
> que proteje al hombre *honrao*
> sin fijarse en lo *pasao*
> ni en si es de *Uropa* ú porteño.

Y por fin en Gabino Ezeiza se lee:

> Si es de que llego á ganarle,
> mi señor no se me asombre:
> la confianza mata al hombre
> cuando es muy *atropellao*.

No puedo, pues, ponerse en duda el parentesco de esta supresión. Pero ahondemos un poco más, sin salirnos por ahora del vocablo, á fin de que resalten en toda su magnitud los rasgos físico-filológicos de estos dos lenguajes, el gaucho y el andaluz.

Hállase frecuentemente en el lenguaje de los hijos de la andaluza tierra el cambio de la *h* por la *j*, el de la *e* por la *i* y el de la *v* por la *g*, cambios que sin gran diligencia se encuentran en el vocabulario gauchesco.

Dice por ejemplo *Paulino Lucero:*

> Porque como nunca *jugo*
> de esta causa en el afan.

Y *Santos Vega* dice

> pior *jujó* al arrempujon
> que le dió la Blandengada.

Y Mariano Soriano Fuertes en su gracioso *Tío Caniyitas*.

> Mira que jase caló.
> que te *jujas*, po senó
> vaya, di conmigo primo.

Solís en su ya citado *Corazón de un bandido* pone en boca de uno de sus personajes el siguiente cariñosísimo cantar:

> Cuando durse mi chiquilla,
> me *jecha* amante los brazos,
> me *jago* una mantequilla;
> y si me da la boquilla,
> Cristo, me *jago* pedasos.

Rodríguez Rubí, en su diálogo *Votos y juramentos*, hermosa poesía con acentuado color local, se expresa de esta suerte:

> ¡No quiera osté que los diga!
> Si quiero, y *jerre* que *jerre*.

Y un cantar popular registrado con el número 1091 por Rodríguez Marín, dice:

> ¡And' asté, armasen de grasia,
> cuerpo de corregiora!
> Si yo *juera'r* rey d' Holanda
> te ponía una corona.

Cualquiera que haya oído hablar á las gentes del campo argentino habrá notado el trueque de la *e* por *i*, y así sabrá que regular es *rigular;* según, *sigún;* caerán, *cairán;* cambios ó trueques que á cada paso se encuentran en el lenguaje andaluz. Avaloren mi aserto los ejemplos siguientes, pescados al vuelo en las obras ya citadas.

> Amigo, ahí tengo un changango
> que pasa de *rigular*, etc.

dice *Paulino Lucero*, y á las pocas páginas, refiriéndose al tirano Rosas, pone en labios de *Martín* la siguiente redondilla:

> Ya se ve, ese Presidente
> es un quiebra, *sigún* veo,
> pues le ha pedido rodeo
> al Heroe del Continente

Y Rodríguez Marín, con el número 2915, nos da á conocer la siguiente copia popular:

> Agua menudita llueve,
> pronto cairán las canales;
> ábreme la puerta, cielo,
> que soy aquel que tú sabes.

Dándoles vueltas, ya que no *güeltas* á las obras que para este estudio tuve al alcance de mi mano, encuentro que *Anastasio el Pollo* explica de este modo su aproximación á la taquilla del teatro donde se representaba el *Fausto* y la compra de su billete:

> Allí á *juerza* de sudar,
> y á punta de hombro y de codo
> hice amigaso, de modo,
> que al fin me pude arrimar.
>
> Cuando compré mi dentrada
> y di *güelta*... ¡Cristo mío!
> estaba *pior* el gentío
> que una mar alborotada.

Y más adelante, hablando de *Mefistófeles* á quien llama *Mandinga*, dice el propio *Anastasio:*

> Mandinga es capaz de dar
> diez *güeltas* á medio mundo.

El andaluz Rodríguez Rubí le hace decir al padre de *Clariya*, desesperada porque regaló una flor á su novio y éste no se la devuelve:

> Yo haré te *güelva* la fló
> ese chaval inzolente,
> y sino que ze prepare
> y la lila zencomiende.

Estudiemos dos ó tres vocablos más, pocos para no fatigaros en exceso, á fin de legitimar las conclusiones filológicas que luego habré de deducir de este rapidísimo estudio.

Describiendo al tirano Rosas le dice *Lucero* á *Martín:*

> Es un tigre hasta morir,
> con unas garras que asusta;
> y á ese *respeuto*, si gusta,
> le explicaré mi sentir—

en cuya redondilla vemos que la *c* de respecto se ha convertido en *u* para decir *respeuto*.

Solís por mano de *Pedro* escribe en una carta:

> la mía (la salud) es güena, á Dios gracias,
> pa lo que *buste* tu cuerpo
> mandarme... que haré con busto
> y satisfacción y *afeuto*—

donde vemos que no sólo hay una epéntesis en el aumento de la *l* sino el trueque de la *c* por *u*, exactamente como en la redondilla de *Lucero*.

Y tan en el alma del habla andaluza debe estar aquella agregación y este cambio, cuando sin mucha fatiga se encuentra con frecuencia. El ya citado *Tío Caniyitas*, ofreciendo sus hierros, dice:

> ¿Quiosté comprá una parriya
> en un estado *perfeuto*
> para asarse una costiya?
> Está fecha pa el *efeuto*.

En este último verso se puede observar que la preposición *para* ha perdido su última sílaba, como se nota en la contestación que da *Pedro el bandido* á su compañero *Juan* cuando éste le dice que él hablará con el preso,

> Estando yo aquí ¿*pá qué*?

exclama enojado *Pedro*. Y vuestro *Paulino Lucero*, ponderando la riqueza de Entre Ríos, se pregunta y se contesta á sí mismo, aunque habla con *Martín:*

> ¿No valen más esos dones
> que ejércitos y contiendas
> interminables?.. ¿*Pá qué?*
> *Pá que* el gran Americano
> llegue á ser el soberano
> de estos pagos.

Veamos ese *mesmo* y ese *naide* que oímos con tanta frecuencia, el segundo de estos vocablos pluralizando algunas veces, en honor á la verdad, en los campos argentinos,—y aun en las ciudades, con harto sentimiento no ya de la Academia Española, sino de los Bello Baralt, Cuervo, Isaza y cuantos americanos ansían la pureza del habla castellana.

Comencemos por *mesmo*.

Aabla Santos Vega:

> La *mesma* es sin diferencia,
> y así *mesmo* ya no extraño
> verla de nuevo en el mundo.

Ahora es *Paulino Lucero* quien tiene la palabra:

> Pero ya por estos pagos
> lo *mesmo* que por su tierra,
> se anda por concluir la guerra
> y las matanzas y estragos.

En el *Gobierno Gaucho* dice Estanislao del Campo

> ... sin más, me afiguré
> que yo era el *mesmo* gobierno,
> y más leyes que un infierno
> con la tranca decreté.

Y el mismo Estanislao del Campo dice en el *Fausto*.

> Hace bien: persinesé,
> que lo *mesmito* hice yo.
> —¿Y cómo no disparó?
> —Yo *mesmo* no sé por qué.

Y si de los escritores gauchescos pasamos á los andaluces, hallamos que *Rojas* le dice al marqués en *El Corazón de un bandido:*

> Sonsoniche
> sino, lo jago que espiche
> ahora *mesmito* y Laus Deo.

Pintando su valentía y su fuerza: dice un personaje de Rodríguez Rubí:

> ¿Quié usté vé como arrebato
> á los mares sus simientos
> y aluego con eyos corro
> más velos que el *mesmo* viento?

pudiendo notarse en estas transcripciones que no sólo gauchos y andaluces emplean el *mesmo*, esto es, el adjetivo en su grado positivo, sino que ambos usan el diminutivo *mesmito*.

Dice *Chano* ó sea Bartolomé Hidalgo, el primer gaucho trovador de estos *pagos:*

> Y cuando nos descuidamos
> al grito nos revolcó,
> porque *naide* sobre *naides*
> ha de ser más superior.

Oigamos ahora al famoso *Santos Vega:*

> A esa hora precisamente
> ya el gentío principió
> á pasar por esa calle,
> por donde *naides* pasó
> sin ver al preso tan joven
> y tenerle compasión.

Dice *Caniyitas* al gracioso tipo inglés de la zarzuela:

> Vente tú conmigo, hermano,
> no te apartes der lao mío
> y no hagas caso de *naide*,
> que van á engañarte, niño.

Rodríguez Rubí en uno de sus cuentos andaluces pone en boca de *Jaime* los siguientes versos:

> ¡El sielo no lo premita!
> los dos, los dos nos juiremos:
> é *naide* zerás, Pepiya...
> é naide, Jaime lo jura,
> y zi en eyo va mentira
> que en zus horas postrimeras
> le farte María Zantísima.

No porque á mí mismo me fatigue la compulsa ó parangón, ya que por el contrario me agrada y me deleita, sino porque temo abusar de vuestra sobrada paciencia, abandono el vocablo. Creo que lo dicho, poquísimo si se atiende al material que suministran las obras que á la vista tengo, es suficiente para demostrar el íntimo enlace, el estrecho parentesco que existe entre el habla gauchesca y el habla andaluza. ¡Que hay diferencias notables! Quién lo duda. Ni en lo físico, ni en lo moral, ni en lo intelectual, el hijo llega á confundirse de tal suerte con el padre que un ojo experto no halle alguna disparidad, y si viviendo en el propio hogar, sufriendo á diario la influencia paterna, el hijo, por mucho que se parezca al autor de sus días, manifiesta su propia personalidad, ¿cómo no ha de tenerla el gaucho, filológicamente hablando, cuando hace ya tantos años que se alejó de su solariega? El parecido no ha querido significar en ningún caso identidad, y del parecido estamos hablando al comparar el lenguaje del hijo de la pampa argentina con el empleado por los nacidos en la anladuza tierra.

Mas antes de hablar de estas diferencias, notar quiero cuán parecidos son, gauchos y andaluces, en su gracejo y donaire, en la riqueza de su fantasía y en la brillantez de su imaginación, lamentando que mi acento no sea el más á propósito para leer producciones gauchescas. Reclamo, pues, vuestra benevolencia como lector.

Véase con qué rico colorido describe el mar *Anastasio el Pollo:*

> ....
> ¡La viera de mañanita
> cuando á gatas la puntita
> del sol empieza á asomar!
>
> Usted ve venir á esta hora
> roncando la marejada,
> y ve en la espuma encrespada
> los colores de la aurora.
>
> A veces con viento en la anca
> y con la vela al solsito,
> se ve cruzar un barquito
> como una paloma blanca.
>
> Otras usté ve, patente,
> venir voyando un islote
> y es que trai á un camalote
> cabrestiando la corriente.
>
> Y con un campo quebrao
> bien se puede comparar,
> cuando el lomo empieza á hinchar
> el río medio alterao.
>
> Las olas chicas, cansadas
> á la playa á gatas vienen,
> y allí en lamber se entretienen
> las arenitas labradas.
>
> Es lindo ver en los ratos
> en que la mar ha bajao,
> caer volando al desplayao
> gaviotas, garsas y patos.
>
> Y en las toscas es divino
> mirar las olas quebrarse
> como al fin viene á estrellarse
> el hombre con su destino.

Aun cuando Estanislao del Campo no tuviese otro trozo poético como el anterior, y fío que tiene varios, merecía por él solo que se le considerase como uno de los más inspirados vates de la República Argentina.

Como muestra de valentía se me ocurre citar las tres décimas siguientes de Hilario Ascasubi, el Béranger del Río de la Plata, copiadas de su *Paulino Lucero en Entre Ríos:*

> ¡Viera, aparcero, Sayago
> por esos pueblos de arriba
> como he visto yo cuando iba
> redotao por esos pagos!
> ¡Qué montardales, qué estragos!
> ¡Cuánta familia inocente
> hasta hoy llora amargamente
> la miseria y viudedá
> que deben á la crueldá
> de Rosas únicamente!
>
> Luego el encarnizamiento
> con que á los hombres persigue
> y los rastrea y los sigue
> lo mesmo que tigre hambriento.
> Así es que he visto un sincuento
> de infelices desterrados
> y hombres que han sido hacendados
> rodando en tierras ajenas
> y viviendo á duras penas
> pobres y desamparados!
>
> ¿Y así pretende el tirano
> que el país esté sosegao,
> habiendo desangrao
> de un modo tan inhumano?
> Ahora dígame, paisano,
> ¿si á usté también lo saqueara,
> lo persiguiese y rastreara,
> así con un odio eterno,
> usté desde el quinto infierno
> con Rosas no se estrellara?

Los esclavos de la retórica podrían encontrar en estas décimas ligeros defectos; pero no han de tacharlas ciertamente de faltas de nervio, ni de ese sabor local, una de las más hermosas condiciones de la poesía genuinamente popular.

Veamos ahora cómo gauchos y andaluces pintan el amor desgraciado.

Cedamos la palabra á mi admirado Estanislao del Campo. Dice, y fijémonos bien, para establecer luego el parangón:

> Pero V. habla, don Laguna,
> como un hombre que ha vivido
> sin haber nunca querido
> con alma y vida á ninguna.
>
> Cuando un verdadero amor
> se estrella en un alma ingrata
> más vale el fierro que mata
> que el fuego devorador.
>
> Siempre ese amor lo persigue
> adonde quiera que va;
> es una fatalidá
> que á todas partes lo sigue
>
> Si usté en su rancho se queda
> ó si sale para un viaje,
> es de valde, no hay paraje
> ande olvidarla usté pueda
>
> Cuando duerme todo el mundo,
> usté sobre su recao
> se da güeltas desvelao
> pensando en su amor projundo
>
> Y si el viento hace sonar
> su pobre techo de paja,
> cree usté que es ella que baja
> sus lágrimas á secar.

Oigamos ahora á *Pedro* el protagonista de *El Corazón de un bandido:*

> Fuí por er mundo á buscá
> otra jembra á quien queré!
> pero, Juan, no la encontré
> tan bella ni tan salá.
> Busqué sitios de alegría
> de bullisio y de jaleo
> en que apagar mi deseo...
> pero, Juan, ¿qué conseguía?
> Si por mi suerte horrorosa
> iba ar campo, de la ingrata
> vía er cuerpo en cada mata
> y su cara en cada rosa.
> Y teniendo su bellesa
> siempre delante de mí,
> ¿cómo era posible así
> que curase mi tristesa?
> Cansao de tanta guerra
> y no pudiendo venserme
> jise idea de gorverme
> con mis penas á mi tierra.
> Y me gorví, y aquí estoy...
> De naa me sirvió el viaje
> pus si entonces fuí sarvaje
> ahora, no sé lo que soy.

Diga ahora el que menos se fije en estas cuestiones de lenguaje, si es posible, sin un muy próximo parentesco filológico y etnográfico, concebir la misma idea y expresarla casi en los mismos términos; que similitud de ideas y de términos hay en las dos últimas transcripciones.

Como prueba de gracia y donaire, citaré algo, comenzando por Chano, el gaucho cantador más antiguo, según mis noticias.

Oigase la siguiente hermosa comparación:

> Pues bajo de ese entender
> empriesteme su atención,
> y le diré cuanto siente
> este pobre corazón,
> que como tórtola amante
> que á su consorte perdió,
> y que anda de rama en rama
> publicando su dolor;
> ansi yo, de rancho en ranc
> y de tapera en galpón,
> ando triste y sin reposo
> cantando con ronca voz
> de mi patria los trabajos
> de mi destino el rigor.

Más adelante con la filosofía generalmente honrada y amarga de los hijos del pueblo, en los que se encarna no pocas veces el sentido común alejado de más altas esferas por sofismas y componendas, exclama;

> Roba un gaucho unas espuelas,
> ó quitó algún mancarrón,
> ó del peso de unos medios
> á algún paisano alivió:
> lo prienden, me lo enchalecan
> y en cuanto se descuidó
> le limpiaron la caracha,
> y de malo y salteador
> me lo tratan, y á un presidio
> lo mandan con calzador.
> Aquí la ley, cumplió es cierto
> y de esto me alegro yo.
> Quien tal hizo que tal pague.
> Vamos pues á un Señorón:
> Tiene una casualidá...
> ya se vé... se remedió.
> Un descuido que á cualquiera
> le sucede, si señor.
> Al principio mucha bulla,
> embargo, causa, prisión,
> van y vienen, van y vienen
> secretos, almiración.
> ¿Qué declara? Que es mentira;
> Qué el es un hombre de honor.
> ¿Y la mosca? No se sabe
> El Estao la perdió,
> el preso sale á la calle
> y se acaba la función.

Aunque nos duela confesarlo, convengamos todos en que en la mayoría de los casos tiene razón el gaucho Hidalgo.

Refiriéndose sin duda á lo que todos sabemos, escribe el mismo autor el siguiente hermosísimo *cielito;*

> La patria, *sigún* mi cuenta
> es lo *mesmo* que el banquero,
> que por precisión se lleva
> la plata de enero á enero.

Ponderando su sed dice Masramon en *Santos Vega:*

> Pero si Cristo clavao
> en la cruz bendita y santa
> pidió mojar la garganta
> ¡que haré yo, pobre soldao,
> estando desgañotao
> como estoy por la sequía.

Y más adelante al describir la sorpresa del fraile al encontrarse con dos muertos en la pulpería, le hace exclamar:

> ¡Socorro! Misericordia
> vengan hermanos ¡por Dios!
> ¡que aquí hay dos muertos dijuntos
> matados sin confisión!

Idea que remacha luego diciendo:

> Finalmente resultó
> muerto del todo el soldao;

idea que se halla en el tantas veces nombrado *Corazón de un bandido*.

Dice Pedro:

> ¡Lo ha matao?
> De una vez
> responde el teniente Juan.

Oigamos ahora al *Santos Vega* tan mencionado:

Véase quien era Lobatón:

> Advierto que don Silvestre
> era un viejo socarrón,
> como que fué presidario
> sus seis años de un tirón,
> decían que solamente
> por la amorosa razón
> de que en tres años no más
> cuatro veces se casó
> con diferentes mujeres
> y de ninguna enviudó
> ¡Háganse cargo, qué peine
> sería el tal Lobatón!

tipo este que bien puede competir con el padre de *Margarita*, de quien dice el protagonista de *El Corazón de un bandido*.

> Era un jembro mu juicioso!...
> Tuno, embustero, tramposo
> malá sangre y jugaor.

Y como última muestra de la gracia gauchesca se me ocurre citar el apodo, sobrenombre ó como queráis llamarlo, con que designó un día las onzas de oro. Los peninsulares las llamaron *peluconas*, por las grandes pelucas que usaron los hispanos monarcas; pero los gauchos, fijándose en lo pródiga que fué la naturaleza con los Borbones dotándoles de regular apéndice nasal, llamó á las peluconas *onzas narigonas*. Convengamos en que hay más gracia en este que en aquel sobrenombre.

Aun cabría demostrar que el gaucho conserva en su vocabulario palabras genuinamente españolas, que hoy por estar arrumbadas en el sotabanco de la fraseología en moda, no usan ni peninsulares ni americanos; tales son por ejemplo, *aparcero* en el sentido de *compañero*; *limeta* como más que sinónimo, término concurrente de *botella*, y extremando más el estudio del gauchesco, sería curioso averiguar porqué el *velay* de Valladolid se transformó en *velahi* en la pampa argentina; mejor aun, indagar si hay más pureza en la yuxtaposición gauchesca que en el vocablo empleado por los castellanos viejos. Ascasubi en su *Santos Vega* escribe, sin embargo, el *velay* lo mismo que en Valladolid.

Sigue en la 4ª página.

Tannhäuser

WAGNER JUZGADO POR UN CRÍTICO ITALIANO

Mi admiración por Wagner data del día en que oí por primera vez la profunda armonía del coro de los peregrinos en *Tannhäuser*. Hasta entonces había creído que Wagner no era un genio destinado á quedar en la sublime pléyade de los pocos, sino un ingenio que debiera escucharse con respeto y discutirse con calma, exento de las absurdas veleidades de compañerismo que son la negación del arte, porque lo circunscriben á la forma parcial, mientras que se debe comprender en su universalidad, prefiriendo Beethoven á Rossini, por la sencilla razón de que el genio de Bonn es más grande, más universal que el genio de Pesaro.

Otros fragmentos oí. La marcha bellísima del *Tannhäuser*, la romanza melódica llamada *de la estrella* en la misma ópera, el preludio, la marcha y coro nupcial de *Lohengrin*; el coro de hilanderas y la balada del *Buque fantasma*, algunos fragmentos en los *Meistersinger*, en Viena, y en París la overtura que fué solemnemente silbada antes de haberla oído.

Estas audiciones parciales aumentaron en mí el concepto de la originalidad y de la potencia instrumental de Wagner; pero no confirmaron el efecto del drama musical, en la parte cantábil, sin lo cual no se puede juzgar si el concepto wagneriano será imperecedero ó tal vez una de tantas aberraciones del espíritu humano destinadas á morir. A la verdad, la lectura de las óperas, reducidas para canto y piano, privadas del prestigio de la escena y de la potencia orquestal, dejáronme en una gran perplegidad. Aquel laberinto de vaguedades, de recitativos, aquellos trozos interminables ligados por un hilo melódico inabordable, aquel continuo idealizar, me hicieron sospechar que Wagner, así como es grande cuando se abandona á la espontaneidad de la fantasía, resulta confuso, minucioso y pesado cuando de intento se desvía en las tortuosidades del sistema, ó cuando con demasiado rigor quiere aplicarlo.

Era para mí un problema á resolver, una cuestión á tratar en el terreno práctico del hecho, una especie de *ser ó no ser*, para lo cual, desgraciadamente, me había hasta entonces faltado la ocasión.

El mismo Wagner, en el prefacio de uno de sus nebulosos libros, en los cuales ha querido explicar y defender en amargos conceptos de su sistema, Wagner escribía en el año 1852, estas textuales palabras:

"No tuve la fortuna de ser comprendido: ni los críticos, ni el público tuvieron la penetración de mi obra, ni de mis miras. Exceptuando á unos pocos amigos, ninguno ha simpatizado con mi sistema, y he podido convencerme, después de muchas tentativas, de que nada debo esperar de la generación actual: *Yo trabajo solamente para el porvenir*." Es esta última frase la que motivó la invención del título *Música del porvenir*, repetida por otros con malignidad y convertida después en un dilema, como era la palabra *romanticismo* en el año 1820: para muchos la frase *Música del porvenir* es deprimente y se empleó como argumento.

En cuanto á la triste profecía que Wagner mismo hizo sobre la suerte de su música, no se ha absolutamente cumplido, puesto que hay un público entero, el alemán, que, con raras excepciones, la acepta y la aplaude. En el principio de la verdadera lucha furiosa que Wagner debió sostener con el público, contra las ideas rutineras, contra la pedantería de la crítica, contra el ridículo que es la defensa de la ignorancia, Wagner pudo bien desesperar de ser comprendido por sus contemporáneos y tenía razón en confiar sólo en el *porvenir*.

Si bien, la lucha existe aún, y fuerte, puede decirse que Wagner ha en gran parte triunfado, que su inmenso ingenio se ha reconocido, y se puede prever que dentro de poco sus óperas, sin alcanzar una popularidad universal, serán aceptadas, gustadas, aplaudidas por el público culto de todos los países.

Hablaré ahora de *Tannhäuser*, obra extraordinaria por todos conceptos, por la poética pasión del asunto, por el hermoso contraste obtenido entre el amor pagano y el amor cristiano, por sus mismas desigualdades, que denotan claramente el camino hecho por Wagner para alcanzar la perfecta unidad obtenida en el *Lohengrin*.

En *Tannhäuser*, es necesario penetrarse del temple genial y del carácter wagneriano.

Como ha observado muy bien Eduardo Scuré, uno de sus mejores críticos y comentadores, en Wagner no rige la observación de lo real, sino una intensa emoción poética, un impulso hacia lo ideal, que él siente la necesidad de poner en acción: sus conceptos encierran magia poética, heroes fulgurantes, amores eternos; el contraste de tales visiones con la realidad lo excitan; para él la visión misma se convierte en realidad.

Las dos fuerzas más activas y eficaces en Wagner son la aspiración constante al ideal, alma ardiente al concebir la idea, energía semi selvática en la acción. Todas estas cualidades reunidas en la mente de un mismo hombre no son frecuentes, y el resultado es la perfecta fusión, en el mismo individuo, de la poesía con la música, de la palabra con la nota. Desde muy joven en Wagner esta tendencia fué marcada; cuando empezó á cultivar la poesía fué sólo del punto de vista de la música; él mismo lo decía: "Recuerdo que en mi exaltación por la *Sinfonía Pastoral* de Beethoven, compuse una comedia campestre cuyo asunto tomé de *Caprichos de enamorados* de Goethe. No hice ningún bosquejo poético; escribía al mismo tiempo los versos y la música, y dejaba que brotaran juntas la situación dramática y la expresión musical." Cuando Wagner hizo este primer ensayo tenía dieciocho años. Su sistema no es un propósito sistemado á lo nuevo; es el producto natural de su organización. Su tendencia marcada por el mito y la leyenda se revela en la primera ópera que escribió siendo muy joven, *Las Hadas*, tomado el argumento de una fábula de Carlo Gozzi. *El Novicio de Palermo* y el *Rienzi*, pertenecen á la ópera histórica; todas las demás siguen en el orden legendario y místico, menos los *Meistersinger*, donde rige la leyenda, pero no lo maravilloso.

El personaje de *Tannhäuser* no debe haber existido en la tradición popular; pero Wagner lo ha creado con el fin de dramatizar la leyenda turingia en la lucha de los *Minnesinger* en el castillo de Wartburg y del Venusberg, refugio de la diosa Ciprina. Esta Venus arrojada del Olimpo y refugiada en las entrañas de un monte germánico, es en la leyenda cristiana de la edad media la que se confunde á menudo con la Holda ó Freya de la mitología alemana. Es tradición turingia de que Venus viviese con gran séquito de ninfas y bacantes en el seno del Hoïseberg, vecino al Eisenach, poco distante del Wartburg, y que emplease sus hechizos con los caminantes, atrayéndoles á su gruta por *omnia sæcula sæculorum*.

Tannhäuser, creado, ó por lo menos transformado por Wagner, no es un fantasma legendario, ni fabuloso; mucho menos un tenor que canta arias y cavatinas: es un hombre verdadero que representa una idea, la lucha entre lo real y lo ideal, entre el amor sensual y el amor puro; este hombre, sumergido en los encantos de Venus, aspira al mismo tiempo á los goces castos y á la íntima placidez del afecto virgen; él huye de los brazos de Venus para obtener tan sólo una mirada de una ascética doncella, Isabel; temperamento ardiente y poético á la vez, fluctúa entre las llamas incandescentes de la voluptuosidad y el éxtasis del entusiasmo religioso. ¡Con todo esto y aun más, no es esto un mito! Como con fundamento lo afirma Scuré, Tannhäuser es de nuestro tiempo más de lo que se cree y de lo que se sabe: es un tipo que la poesía y la música han transfigurado; y que á la vez se ha convertido en un carácter humano y eterno.

La misma vitalidad se encuentra en los dos caracteres opuestos de Venus la pagana y de la cristiana Isabel. Tannhäuser lleva en el corazón estos dos amores, que son dos mundos opuestos, y al querer ligarlos sucumbe el heroe de la sublime tragedia.

La overtura de *Tannhäuser* es la más bella que Wagner haya compuesto, digna de figurar entre las más célebres que antes se hayan escrito. Como originalidad y novedad de orquestación, supera á todas. Es ya muy conocida, y no entraré á analizarla; me limitaré á decir que resume los grandes toques del drama: el amor sensual, encerrado en la frase de Venus, en el motivo voluptuoso de Tannhäuser, en la orgía de las bacantes, y el sentimiento religioso, en el coral de los peregrinos cristianos. Los dos colores se funden en uno solo en medio del complicado tejido de las tiradas, y no se sabe si es más potente el místico sonido de las trompas que elevan un himno al Señor, ó el rumor de los arcos que imprime un movimiento irresistible hacia el amor sensual.

Al comenzar el primer acto, Tannhäuser se encuentra ya en la amable compañía de Venus y sus amiguitas, éstas y aquélla más ó menos en *négligé*, más ó menos despeinadas; la gruta del Venusberg es un palacio encantado; los cisnes nadan en leche, las columnas son de esmeralda con estalactitas de plata. Tannhäuser, el célebre Minnesinger, se ha dejado arrastrar á la gruta encantada y duerme sobre la blonda cabellera de la diosa, circundado de rosas!

Entretanto las ninfas entonan cánticos de amor, y las bacantes giran en danza voluptuosa en torno á la enamorada pareja. La música en este instante es bellísima, es, según mi opinión, la parte pagana, el colorido sensual; lo que ha alcanzado mayor perfección, de una precisión, de una audacia, sin ninguna incertidumbre; dentro del trémolo incesante de los violines vibra, serpentea la frase acre, irritante, casi espasmódica de la voluptuosidad. Es aquel, puede decirse, un dúo de amor en el que Tannhäuser, aunque fascinado siempre por los encantos de la diva, quiere salir de aquella gruta, abandonarla, para volver de nuevo al mundo real, con sus dolores y sus afectos poderosos. Venus se opone, la lucha es formidable; pero triunfa Tannhäuser, y consigue volver á contemplar el cielo estrellado.

Este dúo es larguísimo, tal vez demasiado, pero rico en rasgos de verdadera inspiración, sobre todo en la frase seductora de Venus, y el motivo sensual de Tannhäuser, el mismo que le asalta el día de la lucha de los cantores, cuando el recuerdo de los goces encerrados en el Venusberg le hace olvidar el puro afecto de Isabel.

En el momento de la conversión momentánea de Tannhäuser, la escena cambia á la vista del espectador, y nos encontramos en un valle, al pié del Wartburg, cuyo castillo se eleva en la pendiente de una colina. En medio del encanto de una naturaleza primaveral, Tannhäuser siente reaccionar su espíritu, el ánimo dispuesto á la emoción religiosa: un pastorcillo entona sobre el collado sus canciones pastoriles, acompañándose con una cornamusa, mientras á la distancia se oye el coro de los peregrinos que se acercan.

La música es en aquel momento de un colorido local maravilloso: un verdadero conjunto idílico y religioso; y sin embargo fué en este momento que en París empezaron los silbidos, precisamente en medio de la ingenua cantilena del pastor de ovejas! ¡Nada tan fácil de parodiar y de ridiculizar en música!

A la escena pastoril sucede una escena de caza; no se han perdido aún los ecos lejanos de la salmodia religiosa, cuando ya se oye el resonar de un cuerno, luego otro y otro, hasta la llegada del Margrave de Turingia, con un selecto séquito de caballeros bardos, amigos y compañeros de Tannhäuser, los que deben al día siguiente concurrir á la lucha poética, allá en el castillo de la Wartburg.

Entre estos bardos viene Wolfram de Eisenach, amante místico, platónico de Isabel la sobrina del Margrave; pero de un platonismo ilimitado, que lo hace á él mismo el cómplice, ó por mejor decir, el mediador en el amor, también purísimo de la misma Isabel por el más famoso de los poetas cantores, el caballero Tannhäuser.

El landgrave y los bardos se regocijan de haber encontrado al amigo desaparecido desde largo tiempo, y lo invitan á volver á ver la amada Isabel, tomando parte en la lucha de los cantores que debe tener lugar al día siguiente, en la gran sala de Apolo, en el castillo de la Wartburg. Esta situación motiva un estupendo septimino, trozo de carácter y forma muy italiana, como no existe otro en toda la música de Wagner. Así termina el primer acto, que es, en mi opinión, el más hermoso.

En cambio, en el segundo acto se encuentran inmensas bellezas, singulares deficiencias, y sobre todo mucha desigualdad.

Un preludio alegre, impregnado de dicha, anuncia la entrada en escena de Isabel, que viene contenta al ver de nuevo aquella sala de Apolo donde oyó por primera vez á su amado caballero, el que ahora se impone de nuevo á su afecto. Es una especie de cavatina, pero muy distante de la añeja forma consagrada: en vez de un adagio, intermezzo y cavaletta con el relativo ritornello, es una especie de declamación melódica, en que domina un solo motivo: es un arranque ardiente, de ímpetu y de afecto. Después de este monólogo, Wolfram, que está en pleno ejercicio de su platónica misión de mediador, conduce á Tannhäuser hasta Isabel, y permanece en el fondo del vestíbulo esperando que hayan terminado su amoroso coloquio, en el que la declamación supera á la melodía, y luego un allegro á dos voces, en tercias, que me parece, en verdad, fuera de lugar. Entra en seguida el landgrave, el que dice cosas muy amables á su linda sobrina, con una mímica grave, acompañada de armonías tenidas, como corresponde á un bueno y venerable tío.

Llegan luego los invitados á la lucha de los cantores, al son de aquella marcha que es el trozo más conocido, más popular de Wagner, aquel que se toca en todas las orquestas, en todos los pianos y todos los organillos.

La escena y el coro son de gran efecto, sobre todo al atacar el motivo principal, terminando en un fortissimo, un verdadero arranque genial.

Concluída la marcha, y durante la ceremonia de la colocación de los invitados, la orquesta toca un delicioso trozo sinfónico en *sol*, en el que la melodía se combina á los verdaderamente nuevos y elegantes acompañamientos armónicos. La lucha de los cantores me parece ser la parte menos feliz del *Tannhäuser*, porque son cantores que no cantan: convengo en que el sistema de la declamación puede perfectamente aplicarse al lenguaje y á las situaciones dramáticas; pero en este caso son poetas trovadores que debieran aplicar á sus versos canciones con estrofas, completamente melódicas; en tanto que, son melopeas truncas, con remiendos de cantábil aquí y allí: hasta el mismo Tannhäuser que pierde la cabeza y quiere cantar los goces de la voluptuosidad sensual en oposición á los otros bardos, que cantan el amor puro, no tiene de melódico en su agitada tirada más que la canción de Venus, la de la *overtura* y el duetto del primer acto. Me parece que aquí Wagner ha descuidado la lógica de su sistema, según el cual, si bien cuando se habla no debe cantarse, en cambio se debe cantar cuando se toma la lira para acompañar estrofas musicales. No niego sin embargo, una cierta eficacia dramática en esta escena; pero resulta larga, pesada y monótona.

Sobreviene la gran confusión de toda la asamblea contra el poeta pagano, las imprecaciones de los otros cantores, y la bondadosa intromisión de Isabel, que constituyen un final que contiene una ciencia musical y una inspiración que muy pocos poseen. El tejido de voces es complicadísimo, pero de un gran efecto: en la orquesta las notas sincopadas de los arcos indican la angustia de Isabel, el delirio fanático de aquellos idealistas contra el cuitado sensualista Tannhäuser, el cual se salva de cien espadas amenazadoras con la promesa de dirigirse á Roma en peregrinación á cumplir la penitencia de sus propios pecados.

En el tercer acto no se encuentran ni deficiencias ni fluctuaciones de estilo: todo es elevado, apasionado, sublime de poesía, de afecto, de expresión terrible en la última lucha de Tannhäuser.

El preludio sinfónico bosqueja de antemano los sufrimientos del desgraciado peregrino, las plegarias á los pies del Santo Padre, y los espasmos de la pobre Isabel, que en vano espera la vuelta del amante redimido. La escena representa aún el valle del Wartburg é Isabel azotada por la angustia, á punto de morir, ora de rodillas delante de la cruz, y Wolfram la contempla contristado desde lejos, en tanto que se oyen las voces roncas, lejanas de los peregrinos que vuelven de Roma: llegados á la escena, ante la cruz, se detienen, se arrodillan, y entonces Isabel busca afanosa entre ellos á su Tannhäuser: ella no lo ve, y al alejarse los peregrinos, desahoga su dolor en una plegaria á la Virgen, de una ternura mística verdaderamente celestial: la melodía, larga, hermosa, acompañada de acordes lentos y tenidos, es en el verdadero estilo de Wagner, puramente de él originalísima: concluída la plegaria, un triste motivo de los violoncelos acompaña á la pobre abandonada que, contristada por la pena, consumida por el mal que la devora, vuelve al castillo... á morir! Esta escena es en extremo patética y de un grande efecto descriptivo en lo que se relaciona con el colorido instrumental.

Entre tanto es ya de noche; las estrellas brillan en el horizonte y las ventanas del castillo se iluminan con la luz de adentro.

Wolfram, permanece solo, y canta entonces su romanza llamada *de la estrella*, porque es á un astro que se dirigen sus endechas: esta también es una melodía muy italiana, acompañada de un débil arpegio.

Así como la marcha de *Tannhäuser* es el trozo instrumental de Wagner más popular, esta romanza lo es como trozo vocal, y hay pocos barítonos que no la hayan abordado. Mientras tanto llega Tannhäuser, los hábitos desgarrados, descalzo, agotado, sin haber podido alcanzar el perdón del padre de los fieles, que sin piedad se lo ha negado, porque el haber compartido goces sensuales con Venus misma, no es pecado que se perdona. Tannhäuser encuentra á su amigo Wolfram y le narra la historia dolorosa de su desgraciada peregrinación. Este racconto es, en mi opinión, el trozo más completo; contiene la música más exprexiva de la ópera; aunque compuesto de motivos, staccati y recitativos, es de tal verdad, que al oirlo se siente una emoción desgarradora. Tannhäuser, casi en el último grado de la desesperación, maldecido, perseguido, quiere volver al Venusberg, por más que haga Wolfram por retenerlo: en el colmo de su delirio, Venus y las bacantes reaparecen, siempre seductoras, al son de la música fascinadora del primer acto: Tannhäuser está por abandonarse en brazos de la diosa, cuando Wolfram en un último arranque de desesperación exclama:

Salvarti puoi—Enrico ancora—Per te giá un angelo—pregò qui in terra. In ciel fra poco—ei pregherà... Elisabetta!

A este nombre el culpable se ablanda, llora, y ve desaparecer las visiones de las orgías pasadas. Entretanto se oyen solemnes y melancólicas salmodias. Isabel ha muerto, los caballeros y peregrinos acompañan el féretro, y sobre su cadáver, cayendo extenuado, besándole el rostro en un último esfuerzo de afecto purísimo, muere también el infeliz Tannhäuser! El lúgubre cortejo con solemne grandiosidad entona el coral religioso, el mismo de los primeros compases de la *overtura*, y el drama ha terminado.

Tal es la ópera, y el lector se habrá penetrado de las bellezas que encierra, verdaderamente grandes y que compensan algunas deficiencias...

FILIPPO FILIPPO.