

frontables con las nuestras, de mitos en su origen poético. El escolar, al verter el texto latino, ve aparecer multitud de aproximaciones; traslada sin deformar el pensamiento, ni empañar la imagen o deslucir el estilo. Da profundidad a su léxico, renueva su expresión aquilatando la ajena; va creciendo con el modelo que interpreta y traduce; adquiere el inapreciable anhelo de la exactitud y la claridad; la facultad de ponderación, de equilibrio, de orden. Penetra en la convergencia de ideas universales; conoce el valor de nobles virtudes. Quien las conoce fortalece su ánimo. La flexible educación literaria, en su sentido rigurosamente clásico, constituye el primer elemento de toda ciencia. Las cualidades morales se perfeccionan en difícil y constante esfuerzo; los grandes escritores fueron los que las han hecho amar. Las vidas transfiguradas por un ideal nos impulsan a sobrepujarnos, nos revelan la posibilidad de los propios valores espirituales. Las letras realzan esas joyas de la experiencia y la sabiduría, las pulen, las embellecen, las convierten en una seducción irresistible. El saber por saber si llega verdaderamente a ser saber engrandece su finalidad inmediata. Pero ese «saber», ¿cuán más hondo es que la información que poco cuesta, y esas letras en que se encuentra cómo se llenan de la significación que fluye de una mente esclarecida! La valoración imperfecta confundió, no sin misterio, lo bello con lo útil. Lo bello es lo más útil por su poder enaltecedor. La hermosa palabra, alvéolo donde el pensador destiló esencias preciosas, ofrece el brillo de su significación, la gracia de la imagen, la riqueza de contenido, la veracidad del sentimiento. El bajo relieve antiguo educa con la armonía y pureza de líneas, con la idea que habla en el mármol. Una estrofa recoge el espíritu en lo imperecedero. Lo bello, la más noble creación del hombre es la superior didáctica en la jerarquía de este concepto. La hermosura, la magia de las letras, operan la transmutación de la ignorancia primitiva en la claridad creadora del entendimiento. El arte antiguo, y sin comparación el griego, en su perfección nunca igualada, nos legó la belleza educadora; su diálogo que se detiene en la perfección lograda, y se busca de nuevo en la escuela de su indagación propia. La servidumbre irreflexiva, la ignorancia, son fealdad, y las épocas recordadas que llegaron al pensamiento y a la idea de belleza se emanciparon de límites inferiores, para recoger raras virtudes, en lo más elevado de la aspiración humana, sin solemnidad ni énfasis, con cla-

ra sencillez ática, libre en la ironía alada y en el examen convincente.

La responsabilidad de la innovación exige prudencia austera; levantamos los muros de la nación futura, no solamente próspera, sino esencialmente noble por la calidad conseguida en el esfuerzo, que es lo que en definitiva conforma; por las letras que nacen de un estado de santidad de un culto intensamente elaborado.

La suma está en esa aspiración a ser modelo, en la capacidad de entender, de purificarse, de penetrar en regiones aún no conocidas. La patria se exalta en la universal irradiación ética de belleza, de maestría, de perseverancia en lo perfectible, de amor a lo creado, a la idea y al ser, a la historia y al paisaje, de identificación universal con las grandes almas. La suma está en el espíritu libertado del oscuro egoísmo, luz identificada en el universo, partícula divina, creadora de obras divinas. El agua de Iliso no es sólo visión del continuo fluir, del cristal de la onda, sino algo maravilloso de realidad y de pensamiento; junto a esa corriente escasa se oyeron palabras que dieron jerarquía; allí adquirió valoración indestructible la inteligencia ordenadora. Ese milagro poético y ético, de palabra platónica, de ritmo y de número, de línea de Fidias y de creación científica, son patrimonio nuestro, incorporado a toda ciencia y a todo deseo de perpetua continuación de nuestro entendimiento jónico y socrático, cristiano y renacentista. Por más que admiremos lo pintoresco y lo exótico a nadie se le ocurrirá colocar creaciones folklóricas o extrañas al lado del Fedón, del Fedro, o de la Ilíada. Una palabra común adquiere un sentido insospechado, una manera de decir, como impensada, una representación interior de lo visto o adivinado; encierra la acomodación de la realidad a lo espiritual, sin que las cosas pierdan su esencia; nos lleva a la hora en que nos hallamos con la revelación en nosotros mismos. La persona, en lo que guarda de propio en lo invariable, recoge en simpatía indefinible el universo. El anhelo tocado por este don de sentir tiene en su sencillez la resonancia del alma elaborada intensamente en el tiempo. Esta virtud prolonga la vida de la imagen fugaz, de la sensación desvanecida. En lo hondo del conocimiento, como en el centro de una esfera, lo divergente concierta en una unidad de origen.

Nuestra conciencia tiende a los maestros depositarios de la sabiduría de los libros, confrontada con la dirección de la vida; la intensa labor, a veces de corta vista, de la enseñanza primaria, el trabajo de los investigadores, más coherente cada día, crea, en la extensión de nuestro territorio, nacientes núcleos de lectores; nuestro país está lleno, felizmente, de establecimientos que llaman al silencioso estudio; estos colegios pueden realizar en amor a las letras, en su amplitud, la obra irradiadora que les fué encomendada. La realizarán cuando sean más los que indaguen cuánto se puede conocer en la disciplina que estudian, cuando inscriban su nombre en la bibliografía sabia. La erudición, aunque el que no quiere poseerla la mire como una práctica alejandrina, es la que mantiene los vínculos intelectuales, las conexiones en la historia del conocimiento, la renovación perenne de los viejos textos, funda una escuela de saber, de interpretar, más indispensable en nuestra lengua donde no se estudia la antigüedad y no prospera todavía el anhelo filosófico que crea la metafísica y la ciencia pura. Las bibliotecas colaboran en esta función educativa, si ofrecen instrumentos de eficaz formación intelectual y artística. Toda educación vivifica la parte moral, conduce a la felicidad del ánimo. El buen libro entrega de por sí la llave preciosa de la vida interior. Quien lo lee adquiere la difícil capacidad de obrar rectamente. No se ha de seguir cada nueva opinión por sólo ser nueva, ni se obligará a creer, por desestima de la tradición, por superficial elegancia, lo que no aprueba la eficacia del examen lúcido; bueno es entregarse a la simpatía generosa, hay mezquindad en cerrar los oídos a lo que no sea moderno como si se viviera en una cueva: la lectura frecuente, confrontada y estudiosa de los grandes maestros de todos los tiempos nos lleva a donde el camino para aprender y para iniciarse en el arte no es el de negar el lugar donde no se ha estado, sino el de indagar dónde nos encontramos. Las valiosas obras que están en la biblioteca al alcance de la mano, encierran la suma espiritual de escritores y de sabios —todo escritor es sabio—, que embellecieron el alma con elevadas aspiraciones, con riqueza de sentimientos, con caudal de concepciones entrañadas y adquiridas para siempre.

El lector que disfruta el regalo de su estante con libros propios, que vive la hora de belleza, el delicado instante de

descubrimiento, de confrontación y de análisis, está ensanchando en sí mismo el límite. Al descifrar, conocer y hacer propio el pensamiento de esclarecidos maestros adquiere una nueva existencia.

La emoción que produce una gran biblioteca con el caudal de los siglos y de los idiomas, con la majestad de las valiosas obras, con la curiosidad de los libros raros y el descubrimiento de una infinita labor insospechable, tiene mucho de sagrada; vemos allí el imponente prestigio del trabajo y del saber humano en el antiguo libro y el texto modernísimo, encontramos los tesoros que son la revelación universal de una nación y de una ciencia, de la excelencia del arte en su perduración inextinguible; se piensa al admirarlos en el genio esforzado del hombre y se venera también a los ilustres impresores en la calidad de la nobleza tipográfica.

En la formación intelectual de los países jóvenes la importancia de las buenas bibliotecas públicas está en la amplitud de lo que abarcan, en convertirse en centro de laborioso recogimiento. Es deber juntar allí lo excelente, coadyuvar a la estabilidad y al mejoramiento de esta obra perfectible. En innumerables pueblos personas abnegadas se consagran a crear, enriquecer y conservar bibliotecas particulares o públicas. Tratan de limar la aspereza de las pasiones con la serenidad de la inteligencia; la ambición instintiva con el deseo de alcanzar nobles virtudes, de apagar el odio con la amistad en el estudio. Difunden la ciencia de leer y releer obras insignes, el don de apreciar y de admirar, la virtud de entender y de aprender, y pueblan los estantes con libros que son una invitación a penetrar con amor en la nobleza del espíritu enaltecido donde persiste el descubrimiento y la duración del hombre en las letras.

ARTURO MARASSO.

ACTUALIDAD PEDAGÓGICA

EL CUENTO COMO AUXILIAR DE LA ENSEÑANZA

Hace doce años, en uno de los últimos días de clase, los niños de una escuela de Avellaneda, la populosa y simpática ciudad bonaerense que tan fuertemente me recuerda el barrio porteño de mi infancia, —el de la Concepción—, me rodeaban, como cercan las olas al pescador, para escuchar la lectura que les hice de las siguientes páginas, también expresamente escritas para ellos.

Como tantas otras veces, —les dije—, una de estas recientes mañanas de primavera, solté la pluma para atender un llamado telefónico. Era el mensaje de una voz para mí ignorada hasta entonces, la voz de uno de los muchos amables amigos a quienes me va vinculando, con rara fortuna, mi obra de escritor. Ese amigo desconocido, era el padre de uno de vosotros, cuya mano he estrechado por primera vez hace unos instantes, y la escuela que él me invitaba a visitar, esta escuela de Avellaneda.

Cuando volví a los papeles para reanudar mi trabajo, no sé por qué cobró vida en mi imaginación, con las mismas tintas y los mismos rasgos de la realidad, el recuerdo querido de un niño que conocí hace ya mucho tiempo. La dulce aparición movió los labios y dijo: —¿Por qué no les hablas de mí a los niños de Avellaneda? Quizá les interese mi historia, quizá algo les enseñe.

Pensé que no andaba equivocado, y sin meditarlo más, me puse a la tarea, muy grata, por cierto, de evocar su infancia.

Allá por 1906, en un barrio porteño muy pobre, vivía un muchachito muy pobre también. El tranquilo Buenos Aires suyo y mío, pues yo fui su vecino de barrio y su compañero de escuela, empieza a borrarle no solamente de la realidad sino hasta de la memoria de los que entonces éramos niños. Poco, muy poco queda a nuestro alrededor del Buenos Aires que conocimos en nuestra infancia. Las viejas casas bajas, con sus grandes patios, a los que daba quieta sombra una parra criolla y dulce aroma un jazmín del país, han sido demolidas, unas para levantar gigantescos rascacielos, otras

para abrir anchas avenidas. Por las calles estrechas, donde antes resonaban las ruedas y sacaban chispas las herraduras, los vehículos deslízanse ahora sin ruido, porque el desigual pavimento de piedra ha sido reemplazado por lisa manta de asfalto, los caballos por motores, y las llantas de hierro por neumáticos. El aire, que en aquella época era puro y silencioso, sin más aromas que el de las flores de los jardines y el del incienso de las iglesias, y sin otras notas que el son de las campanas parroquiales o la música de los organillos callejeros, lleva ahora olor de mercados y vibración de altavoces, humo de fábricas y estridencias de sirenas, tufo de nafta y brillo de letreros luminosos. Y allá arriba, en las mayores alturas del cielo, en la región misteriosa donde a principios del siglo sólo iban a perderse los globitos de gas que escapaban de las manos infantiles —globitos rojos, verdes, azules—, vuelan potentes, rugidores, deslumbrantes, los pájaros mecánicos....

En aquel mundo y en aquel tiempo vivía el muchachito de quien os hablo. Con sus diez años mal contados, cursaba el quinto grado. Era movedizo, conversador, risueño. Grandemente emotivo, encendíasele el rostro de instantáneos rubores, e inundábansele los ojos de fáciles lágrimas. Hacía muy buen papel entre los chicuelos de su clase; contestaba vivamente a todas las preguntas, y en los ejercicios de redacción sobresalía siempre.

Sin embargo, como éramos grandes amigos, me confió un día un vergonzoso secreto; él no era el autor de su composición; el verdadero autor de sus composiciones era su papá. ¡Por eso resultaban siempre tan hermosas!

Yo me llevé las manos al pecho, temeroso de que la grave confidencia pudiera escapárseme como un pájaro. Pálido y tembloroso, mi amigo fué explicándome en voz baja cómo se las arreglaba para engañar al maestro. Este, que previamente se aseguraba, en todas las ocasiones, de que ninguno de sus alumnos conociera por anticipado el cuento que había elegido como tema para la clase de redacción, lefalo en el aula, —era inteligente lector, muy buen lector el maestro—, y exigía que, luego, con el sólo auxilio de la memoria, los niños reconstruyeran el relato en su casa, para presentar el trabajo escrito al día siguiente. A su turno, el maestro llevábase a su domicilio el manojito de hojas sueltas y, después de atenta lectura y bien meditada clasificación, devolvía en

otra clase las composiciones, siguiendo, al entregarlas, el orden decreciente de los méritos literarios. El niño que recibía en primer término su trabajo, era el autor triunfante aquella vez.

Mi amigo, pues, escuchaba la lectura de cada nuevo relato con alma y vida, y en no escasas oportunidades su imaginación poderosa le representó tan a lo vivo aquellos dramáticos argumentos que no pudo contener las lágrimas. Vuelto a su casa, el niño repetía a su padre, punto por punto, el cuento que acababa de oír de labios del maestro. ¿En qué forma lo repetía? Lo repetía en forma tan fiel, tan colorida, tan animada, que su padre podía dictarle, en seguida, una reconstrucción casi perfecta de la versión original, que él, sin embargo, sólo conocía a través de la que habíale hecho su niño.

Ya me había habituado a llevar entre pecho y espalda la confianza de mi amigo, cuando ocurrió algo más extraordinario, si cabe, y que también él me confió inmediatamente.

Una tarde, el padre, después de escuchar una de aquellas bellas, fuertes, claras reconstrucciones orales, le dijo: —Toma la pluma, y escribe ese cuento tal como acabas de contármelo.

El niño obedeció. Adoraba a su padre y, como quien desde la borda de un barco incendiado se arroja al mar, púsose a escribir. Escribió con esperanza porque le alumbraba la sonrisa amiga del verdadero autor de sus composiciones; escribía con desesperación porque estaba muy lejos de creer en sus propias fuerzas. Esta vez, sería otro alumno, y no él, quien se adelantase a recibir la hoja triunfal, porque, ahora, su trabajo ya no podía ser el mejor.

Al día siguiente entregó su composición y esperó. Según era su costumbre, el maestro —inolvidable y querido señor Giúdice, José Giúdice se llamaba el maestro de aquel quinto grado—, al volver a clase, puso sobre su mesa el rollo de papeles donde su pluma, diligente y severa, había hecho ya las correcciones con tinta roja, y dijo, sumiendo a mi amigo en la más grande sorpresa:

—Niños, esta vez también ha sido la mejor composición la de... Berdiales.

Ya lo habíais adivinado u os faltaba muy poco para adivinarlo, ¿verdad? Sí, yo he sido ese niño de quien os he estado hablando. Por eso conozco tan bien todos sus tremendos secretos.

Como veis, queridos niños, recibí de mi padre la primera lección de arte literario. Grande y profunda lección. Recordadla: hay que escribir como se habla cuando se pone en la palabra todo el calor del alma.

Por mi parte, no lo he olvidado nunca.

Ésta fué mi enseñanza para los escolares de Avellaneda y, si me he atrevido a repetirla aquí, es porque, cuando acepté el honroso compromiso de colaborar en "Revista de Educación", pensé que bien pudiera servirme de ella para insinuar a mis distinguidos colegas, los maestros de la provincia de Buenos Aires, la conveniencia de ensayar en sus clases de redacción el simple pero fructífero procedimiento que empleaba aquel mi oscuro y dignísimo maestro.

Si alguien acogiera con simpatía esta proposición, podrá espigar en abundante bibliografía, pues, aparte de las obras maestras con que cuenta el acervo universal, podrá hallar muchas y valiosas piezas en libros uruguayos y argentinos, por cuanto el género es ya una hermosa realidad en el Río de la Plata.

GERMAN BERDIALES.

SOBRE LA DESCRIPCIÓN PLÁSTICO-PICTORICA

Obras de pintura mural efectuadas en los últimos años por artistas independientes de la Argentina, al margen del apoyo oficial, en iglesias, edificios, galerías y viviendas, nos llevan a evocar ejemplos clásicos, para fijar un concepto acerca de la descripción plástico-pictórica. Ellos acaso sean válidos en el pensamiento y la realización de pintores de la categoría de Spilimbergo, Soldi, Castagnino, Batlle Planas y otros pertenecientes a las nuevas generaciones, cuya labor trasciende en el muro y penetra, a través de sus imágenes visuales, en la vida del pueblo, en cuanto ese pueblo se convierte en espectador y gustador culto.

Anotaré sucintamente nombres de artistas y pinturas al fresco y al óleo de Italia, en el curso de los siglos XIV al XVII, puntos extremos desde el alumbramiento pre-renacentista a la decadencia que, al cabo, va a inferir graves heridas estéticas a un arte secular.

Un luminoso espíritu descriptivo preside las pinturas de Perugino en el Colegio del Cambio de Perugia. Las evoco entre pinos, tilos, plátanos y olivos, sobre un fondo de añil. Sus clásicas figuras —paganas y cristianas— son majestuosas y serenas. El dibujo y la forma por el color, con su acento figurativo, se adaptan al sentimiento moral y éste vive en la convidadora luz recreada por el artista.

El Sueño de S. Ursula, en la serie de la leyenda pintada por Carpaccio y existente en el Museo de la Academia de Venecia, ha sido ejecutado con justeza de línea y color de ritmos musicales. Esa línea y ese color vibran cadenciosamente, los percibo en acordes ensamblados.

La exacta iluminación aun dentro del ligero claroscuro, los pasajes de uno a otro plano en ese orden sereno, fundamentan la pincelada precisa. Pero sólo el Sueño reúne las virtudes en que se alían arte y poesía.

La fantasía plástico-poética de formas cerradas, evidente en los paneles de Benozzo Gozzoli, en el Palacio Médici-Riccardi, de Florencia, participa de la naturaleza (paisajes de Fiesole, Pisa, Bologna, S. Gimignano).

La forma - volumen - color conserva su vigor en el espacio festivo. Los encendidos frescos acogen el brillo de las vestimentas y las joyas que lucen los personajes y los arneses de los caballos. La escena, con Lorenzo de Médici a caballo y las figuras y ambiente que completan la composición, son una prueba terminante.

He señalado tres momentos, que me deleitan; pero la narración pictórica peligra en grado sumo cuando la naturalidad sobrepasa a la expresión poética, como en la Historia de María y S. Juan Bautista, de Ghirlandaio, en la florentina Santa María Novella.

Del gozo sensual de la descripción de Benozzo al gozo moral de Perugino, en sus formas más duraderas, se alcanza el milagroso equilibrio del Nacimiento de Venus, de Sandro Botticelli, y alguna Virgen rafaeliana. Sólo que en Rafael se deslizan zonas frías y amaneradas. Aparece el elemento sentimental, que el urbinense logra controlar en los retratos de los Boni y La mujer velada.

Cuando se observan los frescos de Uccello —el diluvio universal, La creación del mundo, El origen de la mujer, La expulsión del paraíso, o el Arca de Noé— a pesar de los defectos que han sufrido se intuye cómo el pintor intelectual-

liza sus composiciones fundándolas en volúmenes y masas en los que el color se identifica con la forma y las líneas prospectivas.

Orcagna, ostensiblemente dramático, alía la fuerza plástica material a la expresión humana: acentúa el contorno de sus "cabezas" y adensa el volumen de sus "figuras". Esas cabezas y esas figuras parten de la abstracción y se elevan a una acentuada humanización formal.

No es el fresco total de Lucas Signorelli, en la catedral de Orvieto, que salva virtudes de ese linaje. Allí asoma —en el Infierno, en la Resurrección— un color que carece de patetismo, y las líneas que marcan los cuerpos son más decorativas que plásticas. La psicología —esa endiablada quimera— hincó el diente en el relato. Únicamente cuando el oficio de Signorelli se fortifica en los planos sostenidos del dibujo y del color —los Fulminados (fin del mundo)— se celebran sus espléndidos azules y verdes en cuyo ajuste la pintura está en su plenitud.

La descripción cae en lo ilustrativo por el exceso de los elementos que confunden aun en la Escuela de Atenas, o la trampa del ángel de La liberación de San Pedro, en el Vaticano. De sus frescos, Rafael logra mayor rigor en La misa de Bolzano: aquí ha sintetizado su composición, los volúmenes se ordenan con claridad y los planos de color se exaltan y depuran.

Rafael estaba lanzado hacia las blanduras y los efectos con la excepcional facilidad de su mano. Esta predisposición se adelanta tanto más en la Sala Constantino, concluida por sus discípulos. Se observa la quiebra del volumen y el confusiónismo del color; el relato se convierte en tema de ilustración por el predominio de las escenas literarias sobre la severidad plástica. Es el momento en que uno huye de ese hartazgo y vuelve a las formas geométricas de las colinas y los pinos del Lacio y la Toscana.

Rafael —gran dotado, no siempre logrado— persigue la claridad y la luz naturales, el dibujo y la forma reales, y le tienta el afinamiento de sus figuras y atmósferas, como se ve en sus óleos. En La Transfiguración lo absorbe en exceso el color natural y pone en ese sentimiento pasión y oficio, mas se bifurcan la línea-plano y la forma-color. En la parte superior de esa tela la pintura alcanza su propósito: allí la depuración del sentimiento se alía al color expurgado de elementos difusos.

En cuanto el color pierde sus calidades puras —digamos: Guercino: S. Margarita de Cortona—, frente al arte se abre un abismo... Se transita dentro de la expresión decadente, opera la facilidad de la mano no el rigor de la técnica, fenómeno anticlásico. ¿Cómo pintar amplias telas olvidados de la geometría, el plano, el volumen, el color, la forma? En el afán de aliar vida y misterio, Guercino rompe las leyes formales del arte y se disgrega... Guido Reni elige por momentos una pendiente semejante, mas reacciona. Entonces es cuando el boceto reivindica sus potencias sensibles, incorpora "cabezas" y "fragmentos", se erige en adelantado de los tiempos por venir... Otras ideas mueven a los hombres y, por consiguiente, a los artistas.

Concreto esta experiencia: la ausente austeridad de pensamiento en el planteo estructural plástico enturbia el mensaje de la forma-color y nace la perturbadora licencia, agravada cuando se trata de pinturas de amplias dimensiones. Esta licencia aparece en el fenecer de toda cultura artística.

ROMUALDO BRUGHETTI.

LA PLÁSTICA EN LOS NIÑOS

Decimos enfáticamente que el futuro pertenece a los niños. La infancia cobra así una sustantividad que es tensión y punto de arranque hacia una plenitud del hombre. Aposentada en su mundo paradisíaco, el alma del niño está como fuera del tiempo y conserva intacta su unidad: en ella no están aún escindidos la razón y el sentir, cosa que ya advertía Schiller en el europeo del siglo XVIII, y que él se proponía armonizar mediante la educación estética. La obra de la escuela, que es por ahora una frustración reiterada de esos altos fines, casi no tiene otro programa que asegurarlos en su armonioso desarrollo y permanencia.

La significación existencial del arte, reconocida como ínsita en el hombre, peligra sin embargo en este mundo agonal en que la máquina y la técnica derrotan al ensueño. El hombre ya casi no tiene tiempo para nada que no sea lo efímero de sus instantes medidos electrónicamente en microsegundos, y entra y sale de la vida como rival en una carrera deses-

perada. En tal extremo, la ilusión de crear es un delirio; y el hombre, extraviado como el vate en una selva oscura, regala al niño sus inútiles bártulos de lirismo.

El arte de nuestro tiempo casi nunca es lírico: se ha dado el nombre de abstracto; su pecado es el exceso de razón. A fuerza de corregir el sentimiento con la regla, va quedando tan solo la regla, en su menguado papel de tiralíneas... Cuando se llega a dudar frente a una obra si su belleza es sólo de orden matemático, corremos el riesgo de quedar fuera del arte, tanto o más cuanto se queda la simple imitación de lo físico.

El niño nos aleja de golpe de tales excesos. Su educación, «basada en el convencimiento de que las artes son una parte íntima e integral de los diarios ensayos de la infancia», opone la voluntad apasionada de todo el espíritu a la indiferencia profesional con que muchos artistas crean sus obras. El niño ha merecido la atención más viva de nuestra época. Las exposiciones de niños ingleses y norteamericanos, los cursos infantiles de la Universidad de Tucumán, los del Ateneo de Lincoln, que ganaron la primera recompensa en el certamen internacional de la India, han irrumpido en los salones con su presencia reveladora. Mirados sucesivamente con curiosidad y con asombro, hacen pensar que no se trata de pasatiempos pueriles sino de una cosa muy seria de la que cabría esperar, más que un cambio en la cosmovisión del hombre futuro, quizá su tan ansiado reencuentro con el arte.

La experiencia que viene realizando la Escuela Superior de Bellas Artes de la Universidad Nacional de La Plata, consistente en impartir a niños y adolescentes una enseñanza artística, difiere de otros ensayos similares precisamente porque fomenta esos ambiciosos fines.

Si como materia instrumental la pintura y el dibujo pueden ser practicados y estimulados para impartir «jugando» otros conocimientos, o si se les puede considerar como un «juego en sí», capaz de favorecer la imaginación creadora, tan rica en el niño, es cosa ya debatida suficientemente. Todo el mundo está de acuerdo acerca del valor de tales «recreaciones instructivas» como se llamaba antaño a esa práctica. Pero hoy los maestros de la Escuela Superior de Bellas Artes, guiados por inquietud y larga experiencia, encaran otro aspecto: la verdadera formación artística del niño, que lo

capacite, bien para proseguir una carrera artística posterior, bien como auxilio en la escuela misma o en la vida.

La práctica demuestra que el niño, en proporción mayor que el adulto, puede adquirir un instrumento de expresión de singularísima eficacia. La espontaneidad, la libertad, la evasión, cualidades de la vida interior más valiosas, son los caracteres que tantas veces en vano busca el artista adulto y que en el niño se dan sin esfuerzo.

Pero hay mucho más. Cuando se tiene qué decir, no siempre se posee el cómo decir, la herramienta que canalice las hondas vibraciones del alma. Aquí viene la enseñanza a cumplir su misión más verdadera. Como entre los adultos, existen entre los niños caracteres diferenciales: quién ve el color, quién aprecia la forma, quién siente el ritmo, quién la línea, el espacio, el volumen. De ahí la necesidad de encaminar al estudiante a los diversos talleres: unos a la pintura, otros a la escultura, otros al grabado; cada cual en la esfera que su vocación y sus condiciones le señalan.

Esta es la primera libertad que debe darse al niño, no la grotesca libertad de ensuciar las paredes o romper los bancos... para después entrar con manguera a limpiar el aula, como ocurre en algunos ensayos extranjeros. Que se acostumbre a trabajar a gusto, pero con orden, con el sentimiento ya, con la convicción íntima de que está haciendo algo importante.

Este aspecto metodológico general se alía con otro más particular de la conducción didáctica. En algunos países se acostumbra dar al niño una cantidad restringida de elementos —v. gr.—, los tres colores primarios. Con esto se facilita la entonación de la superficie plástica, pero al mismo tiempo se restan posibilidades a la verdadera educación del gusto.

He aquí un aspecto esencial. Cuantos más elementos pone en juego el artista niño, tanto mayores serán sus posibilidades de fracaso o de triunfo. La manera de integrar esos elementos, el golpe de vista para combinarlos, el encuadre de la intuición particular dentro de esquemas o símbolos expresivos, se mueve siempre en la zona intangible del gusto. No debemos engañarnos ni engañar con esas armonías predigeridas en las que el profesor se sustituye al aprendiz, como en el arte hermético el crítico se sustituye al público, escamoteándole parte de sus propias reacciones para facilitarle la tarea. Nuestros niños de la Escuela Superior de Bellas Artes tienen toda la paleta disponible, hacen todo el

proceso del aguafuerte, con excepción de los ácidos, y dan con realizaciones sin duda maravillosas. Proceden como los grandes, sin dejar de ser niños. Especialistas que han hecho cursos de teoría del color quedan pasmados de los aciertos intuitivos de los niños cuya actividad se rige por el instinto, por el gusto.

¿Se advierte hasta dónde es fundamental que un joven inicie sus estudios especiales de arte con un gusto ya formado?

Luego hay que tener en cuenta la ingenuidad, la virginidad del sentir, la inocencia candorosa que el tema levanta. Pues las razones del corazón vienen por sus fueros. Hay un poder de abstracción que puede encender la enseñanza. Un asunto bien elegido, de predominio geométrico, para observar en grandes planos de sombra y luz, concreta la intervención inteligente de la cátedra. La poesía viene sola a través del colorido, de la línea envolvente y sensible, la sombra maciza de los dibujos para grabar en madera, el volumen elegante en la palpación del modelado. Enriquecer la colección de objetos plásticos, preciosos de entonación y de forma, es más importante que aguijonear la fantasía con relatos o temas literarios. La literatura siempre se ha opuesto a la plástica, y no se revela apta para el desarrollo artístico, pues el niño librado a sí mismo, como el adulto, se «amanera». Esta comprobación conduce al abandono de un método tan difundido por la nueva pedagogía, sobre todo por los pedagogos que no entienden de arte. El niño no teme colocar un color puro, restallante, «fauve». No teme confundir las proporciones, no se cuida generalmente de la perspectiva geométrica, ni de la anatomía, ni de la atmósfera. A todas estas nociones que combina el arte ilusionista, él responde con su verdad sensible e inmediata. No hay retórica en el niño; no hay «academismo» que es la muerte del arte. En el niño hay creación, filtrada en el cedazo inefable de su mundo. Por eso el arte de estos niños está tan cerca de los ideales del arte moderno, cansado de retórica, de mecánica repetición, de impulsos incontrolados y de sutileza mezquina. Esta humanidad que está tan vieja busca el candor de los niños, después de haber desenterrado el arte salvaje y el de los pueblos prehistóricos. Como siempre, los extremos se tocan. ¿Se ha reparado suficientemente en este fenómeno contradictorio pero lleno de lógica interna? ¿Cuántas veces preferimos una muestra infantil al énfasis hueco de tantos ismos, hartos de propósitos y de programas, pero ayunos de mensaje! Y es que el

arte de los niños es un arte con alma, pleno de desinterés, purificado de segundas intenciones, no limado para encasillar en ningún nacionalismo ni hinchado para demostrar pedante sabiduría. Es universal porque es sincero. Y sólo le falta aquella complejidad, aquella hondura, aquella madurez, aquella fuerza que en el artista el vivir, la experiencia, el dolor, conjugan de un modo excepcional en la obra eterna.

¿No se ha complacido tantas veces la lengua familiar llamando a los artistas niños grandes? El propio Picasso ha dicho cierta vez que su mayor aspiración sería llegar a pintar como los niños.

ANGEL OSVALDO NESSI.

EL MUNDO POÉTICO DEL NIÑO

El alma infantil busca siempre afanosamente una forma de exteriorizarse: dibuja y pinta, escribe y canta. Su libre expresión hace posible el crecimiento de su ser y lo encamina hacia el equilibrio y la madurez del hombre. En el niño, el trabajo creador es la síntesis de dos energías: la de la naturaleza y la de su alma, sirviendo de punto de enlace el amor del maestro. Así cuando el maestro ejercita la actividad imaginativa, ayudándola simplemente a manifestarse, el alma del niño se abre a la emoción y a la belleza del mundo. Su lenguaje claro, fresco, rico, espontáneo y flexible y al mismo tiempo su pensamiento, hondo y simple, se manifiestan en algunas composiciones donde se muestra que lo emocional, lo intelectual y lo inconsciente, elementos del trabajo creador, aparecen prístinos. Todos los niños son poetas: crean, imaginan, construyen. La música está en ellos como el agua en el mar y el niño ama el ritmo sintiéndolo con el cuerpo y el espíritu. Por él se desliga de las ataduras espaciales y elevado a una esfera de libertad, es poseído por un fuerte sentimiento de plenitud de vida sólo comparable a su comunidad afectiva con el objeto de juego.

Pero ese mundo poético del niño, se manifiesta también en el silencio. Recuerdo a los niños del jardín de infantes, con los ojos cerrados sin la tentación de la luz y el color, escuchando el canto de las aves, el zumbido de un insecto o en

un día de lluvia esa poesía del agua en la nostálgica canción de su tristeza. Los he visto gozar una emoción indescriptible con los baños furtivos, el ímpetu del trueno, el camino de luz de los relámpagos. En su mundo poético, la lluvia les produce una sugerencia lírica y un encanto musical que los llena de profundo júbilo. Las almas se sienten transfiguradas y el niño pide a gritos en un lenguaje poético: «Agua San Marcos—Señor de los charcos». Porque la lluvia tiene siempre, en las horas felices de la niñez, un encanto inefable, y cuando ella cesa, he visto a los niños escuchar en silencio el zureo de las palomas o el lamento de las urracas. Con estos niños que saben escuchar la voz de las aves, formó Olga Cossetini en su escuelita un coro de pájaros. Esos niños habían encontrado una nueva forma de expresión de su mundo poético y en su coro de niños-pájaros, cada uno había elegido su voz: la torcaza, el benteveo, la calandria. Tenían la ternura y el canto, la imaginación les daba el vuelo.

Una teoría filosófica moderna cuyo representante es Schiller, considera la creación estética como un juego más elevado y toma el arte como floración suprema y último resplandor biológico del juego infantil. El hallar, el descubrir, el crear, están en lo más íntimo de la naturaleza humana y en ellos reside el placer que los psicólogos llaman funcional en el juego y creador en el arte, siendo ambos formas de vida espiritual superior y este placer de crear se manifiesta en el modo como brota en el niño, la relación de subordinación de la realidad a su idea. Se establece entre el mundo y el niño una comunidad sentimental y esta actitud pática determina en él una sensibilidad muy fina para los movimientos, las luces brillantes, claras, chispeantes, el juego de colores, el agua y el fuego. Y porque él es un artista, encarnación de un tipo de vida en que el anhelo es lo predominante, busca sin fatiga, fuera de lo ya creado más allá de sí mismo. Por eso, cuando oímos decir que el niño debe alcanzar el más alto estado de hombre, pienso que acaso deberíamos decir que el hombre debe alcanzar el más alto estado de niño, porque si la esencia de la vida consiste en anhelar «más vida», sólo en el artista y en el niño se dan ese sentido superior y esa intención.

CATALINA ANTELO DE HUSSON.

ORIGEN DE LA RELACIÓN DE MAESTRO Y ALUMNO

1. En la estructura esencial de la educación no se incluye propiamente el factor llamado «maestro», ni tampoco el llamado «alumno» en la medida en que éste dice relación al primero. Entra sí el «hombre» como materia segunda de la cual se educa la educación como maduración perfecta.

Pero como todas las inclinaciones de la naturaleza humana, la inclinación hacia la perfección, exige la sociedad, la trascendencia a otros sujetos personales.

La tendencia a enseñar y la tendencia a ser enseñado, se extienden a toda la vida espiritual del hombre y no se presentan sólo en aquellos tipos profesionales que son el maestro y el discípulo.

Mientras que las profesiones en que entra el hombre, como en categorías sociales, ordinariamente constituyen departamentos cerrados y sin comunicación, la actividad social educativa, al contrario, concentra en una sola actividad profesional un rasgo que es común a todas las otras actividades profesionales, con tal que ellas posean las notas de la racionalidad y de la vida. En cuanto tales, no tienen nada de común, por ejemplo, las actividades profesionales del médico y del zapatero. Pero en cualquier función social que haya adquirido perfección como hábito se da como secuencia natural una actividad de magisterio.

Los bienes espirituales se caracterizan por ser difusivos de sí. Al contemplar, por ejemplo, una cosa bella, el hombre se inquieta necesitado de expresarla. Ante una alta belleza, un vago malestar inunda a quien la ha percibido, y sólo se calma cuando el objeto de la contemplación es participado a un semejante actual o posible. Sentimos la necesidad de traer a alguien para que comparta la belleza que hemos descubierto; conseguido esto, algo se aquieta en nosotros. El niño que descubre una flor, una piedra coloreada, un rincón pintoresco, llama a otros para que sean como él testigos de esa belleza.

En un grado más alto el artista, sin cambiar de actitud, quiere no sólo trascenderse como individuo sino arrancar el hecho de las condiciones de lugar y tiempo y darle la posibilidad de ser aprehendido por cualquier semejante. Conse-

guido eso, el artista reposa; si no lo consigue, o si lo consigue a medias, padece.

El estado de conciencia de quien se halla con la belleza es el de quien piensa: «¿Cómo es posible que una belleza tan alta esté ahí, arrojada en el mundo? Todo transcurre, y acaso este valor se pierda sin llegar a satisfacer la sed de belleza que alienta en los hombres; quedará ahí, como un tesoro jamás aprovechado».

Esé deseo de comunicar es subsiguiente, claro está, al momento de aprehensión del valor. En tal deseo va implicada una actitud amorosa para aquel sujeto que es llamado a participar. A quien se mira con indiferencia no se le llama a participar de un bien; a quien se menosprecia o se odia se lo sustraen y ocultan las cosas valiosas.

Con relación a la verdad ocurre algo análogo. Dar testimonio de la verdad es una natural inclinación y un deber del hombre. Quien ha visto brillar la verdad, no la calla. El sabio parece aislarse de los hombres, pero lo hace cuando busca una verdad que satisfará su sed de conocimiento. Una vez conquistada, buscará el contacto de aquellos que aun no han participado de ella, para bañarlos en la luz que a él mismo le perfecciona. Pensemos en Sócrates cuando dice que su misión es doble: conocer y enseñar y que preferiría morir antes de que se le privara de la compañía de los jóvenes ávidos de ciencia. Si la contemplación solitaria da al hombre alguna perfección, ésta trata de comunicarse. Quien vive sólo para la verdad que él mismo aprehende, sin un momento de participación de esa verdad con el prójimo, muestra algo mezquino e inauténtico. Ha olvidado al prójimo o no lo ama. Por tanto, es la suya una vida sin bastante ciencia, pues olvida la existencia de otros seres que claman por la verdad, y entonces su imagen del mundo es incompleta; o es la suya una vida sin bastante amor, pues conociendo la existencia y condiciones de sus prójimos no los aprecia bastante como para darles el bien por el cual gimen.

La posesión de la verdad, pues, se prolonga en una exigencia de orden moral: dar testimonio de ella.

Más no ya considerado el bien del hombre, sino atendidos los derechos de la verdad, la exigencia de comunicabilidad aparece. La verdad se nos muestra como algo que no existe sólo para servicio de aquél a quien se ha revelado, ni para servicio de todos, sino que ella misma merece ser servida mediante el conocimiento de muchos.

2. El hombre es animal racional, tal es el constitutivo de su esencia. Pero como un "propio" del hombre está el ser social. El hombre convive con otros semejantes en coexistencia y en sucesión. El ser racional alcanza su perfecta plenitud en la actualización de sus potencias, y para llegar a ello debe someterse a la condición temporal que llamamos historia. No puede mágicamente pasar de la potencia al acto perfecto; ha de ser sujeto de movimiento antes de ser sujeto de perfección total. Habrá perfección para quien acepte madurar, durar. El ser social propio del hombre, arraiga en su naturaleza, porque la actualización de su racionalidad no puede alcanzarla solo.

El germen de donde se origina la relación humana maestro-alumno, está —vista ahora desde el lado del segundo término— en una natural tendencia a preguntar. Muchas tendencias agitan al hombre ineducado, pero únicamente las orientadas hacia la verdad y el bien pueden entrar propiamente en el ámbito de la educación. Ni siquiera entra la tendencia a lo bello, porque lo bello más que ser buscado y apetecido, se halla.

La verdad es la primera chispa que inicia el proceso llamado educativo, y la que consuma al final ese proceso. "Cada potencia, dice Santo Tomás, apetece naturalmente lo que le conviene". La potencia más alta del hombre, la de conocer el ser, adquiere su perfección en el acto: la posesión de la verdad. Así como la vista no ha cumplido su razón de ser, ni alcanzado por eso mismo su perfección, si nunca ha captado un color o una forma, así el hombre se ha perdido si no se ha dejado asimilar por el ser, si no ha sido testigo de la verdad.

Pero todo esto no es algo que se aprende sino que se sabe de modo natural y está contenido en el primer acto de conocimiento y en la primera actitud interrogativa del hombre.

El hombre por la más alta de sus potencias "apetece naturalmente lo que le conviene". Mas si el apetito va unido necesariamente a la naturaleza, el objeto del apetito no es obtenido necesariamente. Se interpone entre el apetito y la posesión del objeto, un acto metódico del cual el hombre no puede prescindir, dadas sus condiciones de existencia. Es el trabajo.

Para realizar este trabajo en el camino de su perfección, recurre el hombre a los factores más diversos. Pero ante todo

a otro hombre. El niño no inquiere solitario el por qué, lo pregunta a otro.

Así como en todo hombre que sabe hay una natural prolongación en la actitud de **maestro**, en todo hombre que no sabe hay una natural tendencia a buscar el auxilio del prójimo, y en eso consiste la actitud de **alumno**.

Las instituciones escolares son la coagulación en forma social estable de esas tendencias primarias, pues aunque puede haber un momento en que no haya existido una escuela, ha existido sin duda una relación docente, por el solo hecho de hallarse dos hombres en convivencia.

En la actitud de alumno, accidente propio del hombre en toda edad y en toda circunstancia, vienen contenidas ciertas notas que pueden inferirse.

Primero, en la actitud discipular hay siempre reconocimiento de la propia limitación, **humildad**. Se descubre que el propio esfuerzo es insuficiente. Segundo, en esa actitud está implícita la convicción de que se es materia disponible para una forma que puede ser frustrada, se es sujeto de una posible perfección **contingente**. El "mejor ser" no se agrega necesariamente o por simple maduración natural sin que exija elección y esfuerzo.

Limitación y libertad; conciencia del límite y conciencia de la propia dignidad: he ahí dos notas necesarias incluidas en la actitud discipular. La primera nota se hace explícita en el preguntar. Pero tanto el preguntar del niño —que no es un preguntar cualquiera, sino con interés especulativo— como la búsqueda de un maestro que se da inevitablemente en el adolescente, no son actos indiscriminados. Niño y adolescente demuestran así que están dispuestos a someterse; pero eso sí, a algo que posea un valor positivo y que sea superior en el orden axiológico. En el animal no encontramos esta búsqueda libre del maestro en cierta edad de la vida; el hombre elige entre los maestros **su maestro**; sabe elegir y rechazar maestros; los juzga, no los recibe pasivamente. La angustia del adolescente trata de encontrar un escape en un semejante que ha visto luz en un mundo donde él ve sombras. Necesita un maestro tanto como el alimento para el cuerpo; pero no cualquiera. Si no supiera oscuramente dónde va, si no hiciera intervenir en esa actitud su personalidad íntegra, le daría lo mismo un maestro que otro. Pero está el maestro propio, aquel que con nosotros simpatiza y es como otro yo en el modo de hallar y de amar la verdad, y está también el maestro que

es ajeno, maestro quizá para otros, no el maestro, no el que nosotros necesitamos. Y si a menudo se descubren hombres —especialmente adolescentes— que jamás han aceptado un maestro y se han aislado sin permitir ser movidos por ninguna voluntad pedagógica, tal hosquedad no se debe a que no hayan necesitado un maestro, sino a que no lo han encontrado. Es conocido el rasgo de carácter del adolescente que consiste en simular independencia absoluta de toda autoridad, mientras oculta una adhesión, que suele ser hasta supersticiosa, con respecto a ciertas personas a las cuales ha otorgado un valor personal muy alto o en las cuales ese valor ha sido efectivamente descubierto.

3. La tendencia a seleccionar no es empero exclusiva de la actitud discipular humana, es propia también de la actitud humana docente. Naturalmente que sólo lo es cuando esa actitud no se ha anquilosado en institución y conserva toda la pureza originaria. Sabe el maestro —que es tal después de haber alcanzado cierta maduración espiritual perfecta— que su deseo de enseñar es también un deber. Más, en la realización de ese deber tropieza con casos que le plantean la necesidad de una casuística pedagógica. Para poder trasponer los mil obstáculos que lo aíslan del prójimo, debe hacer caer la dureza de condiciones orgánicas negativas (el hambre, la fatiga, las intoxicaciones, etc.), de condiciones psicológicas perturbadoras (preocupaciones familiares del alumno, excitaciones callejeras), del signo, que únicamente es formalmente tal cuando es común al enseñado y al enseñante. Pero hay todavía, después de superados todos los obstáculos que la ciencia didáctica trata de eliminar, un obstáculo que reside en la voluntad del sujeto educando. Debe darse en éste, además de todas las causas dispositivas, el asentimiento para que la educación se realice. Si falta el deseo de aprender, ningún maestro puede suplir, con su sola buena voluntad, esa falta. Tropezamos aquí con el misterio de la libertad humana, tan extraño atributo que hasta puede decidirse por un camino distinto al del propio bien de su sujeto; en este caso por el de la falta de educación. Sin este factor que integra la relación educativa ella no se producirá, aunque todos los otros estén presentes. Nadie puede entrar en el ámbito interior de la persona sino ella misma y Dios. Ni con la ayuda de todos los ejércitos del mundo podrá el maestro, por muy bien intencionado que esté, trasponer esa frontera.

Por eso aprender, en cuanto es acción vital humana, es acción del discípulo. Enseñar no es, pues, transmitir el maestro sus conocimientos al educando; la forma educativa debe nacer en el sujeto y permanecer en él. En todos los casos el alumno produce el acto vital del saber.

Es verdad que el hombre es libre y tiene derecho a serlo. Pero el acto libre no es simple sino complejo. El ejercicio de la libertad va unido siempre al conocimiento. Quien es libre elige un bien, y lo elige **después de conocerlo**. El hombre que está en actitud discipular sabe que sólo la verdad libera, y como toda limitación de una tendencia trata el sujeto de eliminarla, en este caso busca la verdad para ser libre. Como San Ignacio trataba de representarse el instante de agonía, podemos análogamente representarnos lo terrible que hubiera sido nacer con todas nuestras potencias intelectuales, pero sin las sensibles. Estaríamos prisioneros, envueltos totalmente en los muros de la ceguera, la sordera, la ausencia de olfato, de gusto y de tacto. En esa totalidad que es el hombre, la primera tarea de la educación consiste en sacar de la penumbra y llevar a la luz; a la luz de la verdad que libera de una prisión peor que aquélla que nos agobiaría si nos faltaran todos los sentidos. Las facultades sensibles nos comunican con el mundo exterior; pero nos sacan de una celda para situarnos en otra más amplia, a saber, la que limita en la última constelación conocida, o en el ser más pequeño de cuanto muestra el microscopio. Sólo la inteligencia, mediante los sentidos, puede romper nuestras cadenas y llevarnos a poblar el universo íntegro, convirtiéndonos intencionalmente en él. Verdad y libertad van necesariamente unidas.

La pedagogía naturalista ha opuesto libertad a autoridad. A ello podemos contraponer una autoridad que acrecienta la libertad; para ello nos fundamos en la experiencia de una actitud del ser humano solitario y deseoso de perfección. Este concepto de autoridad incluye la nota del amor, y no es despótica ni ciega.

El niño, por tener derecho a la libertad tiene derecho a la verdad. ¿No escuchamos a menudo la queja de los adultos que expresa legítima protesta, por haber recibido de los padres una educación demasiado blanda, o por no haber sido "obligados" a estudiar cuando niños? El mismo sujeto que se rebelaba contra la autoridad con actitud espontánea en una edad inmadura, enjuicia a esa misma autoridad pasados los años y le reprocha el no haber sabido mandar, el no haber si-

do suficientemente severa para cumplir su función específica contra la espontaneidad natural del subordinado. Esta segunda actitud del adulto es tan espontánea como la primera del niño. ¿A cuál de las espontaneidades respetar? Como por sus fines son contradictorias, hay que prescindir de la espontaneidad como criterio para juzgar sobre el valor de un acto.

Sólo podemos escapar a esta aporía si partimos del absoluto derecho de la verdad del ser. El ente inmaturo que es el niño, tiene su bien en su plena realización. Como su naturaleza —contra cualquier eventualidad de la existencia— puede ser conocida antes de su total actualización, quien lo ama no puede desear otra cosa que no sea su bien, el cual coincide con su verdadero fin. Si ese fin se pudiera realizar con el "laissez faire" de la naturaleza, la filosofía pedagógica del naturalismo sería la verdadera. Pero la naturaleza humana manifiesta su complejidad en un haz de tendencias y espontaneidades vitales, —vegetativas, sensibles y racionales— que están en riesgo de detenerse, combatirse entre ellas o desordenarse. De ahí la necesidad de la autoridad como inteligencia reguladora; que toma como criterio el conocimiento de la naturaleza verdadera del educando y su bien.

4. En síntesis, las complejas relaciones que se establecen entre maestro y alumno, las instituciones que se constituyen en el estado a partir de esa relación y los conflictos entre libertad y autoridad que la relación pedagógica mencionada origina, se pueden entender únicamente si se parte de la tendencia social del hombre, la cual es, si se examina desde más hondo, tendencia a la perfección.

MANUEL B. TRIAS.

NATURALEZA Y SOLIDARIDAD HUMANA

Cuando Goethe concibió la creación de su "provincia pedagógica" en "Wilhelm Meister", donde los pobladores viven bajo el lema "cada uno para todos y todos para cada uno", esbozó en realidad un estado feliz de vida humana, porque su idealismo dominante, además de otros, era la solidaridad, que en su esencia no es más que la perfecta comunidad de intereses, sentimientos y aspiraciones dentro de una agrupación de seres racionales que unen sus esfuerzos para ven-

cer más fácilmente en la lucha por la existencia; el cooperativismo.

Comunidad de intereses, porque la suerte de cada uno dependía de la del otro, situación creadora de una intensa responsabilidad impulsora de trabajo; comunidad de sentimientos, porque en esa colectividad solamente se alentaban sentimientos constructivos, emociones fraternales y comunidad de aspiraciones porque el progreso y la superación eran el norte que ligaba fuertemente a los que habían establecido aquel pacto de amistad con la esperanza común de crear una vida de bienestar para todos.

La historia sociológica de la humanidad no empieza con el hombre, ni en la prehistoria, sino mucho más allá. Vamos a dejar atrás la edad del cobre, la del bronce, la de la piedra labrada, de la piedra bruta, de la madera y de las conchillas, para buscar, en el misterio biológico de los tiempos primarios, algunas manifestaciones de la solidaridad y de la cooperación. El futuro es hijo del presente, pero el presente florece sobre el pasado y todas las manifestaciones de la vida tuvieron su origen en tiempos infinitamente lejanos y en fenómenos primitivos y simples. En los primeros organismos vivientes que aparecieron sobre la tierra, o en las aguas de los mares ya existieron movimientos impulsados por afinidades materiales, taxismos positivos, que los acercaban con alguna finalidad solidaria, para beneficio mutuo, pues tanto en animales como en vegetales aparecen manifestaciones de la ley de simpatía que rige la materia. Si vamos más allá hemos de aceptar que el origen de la tierra y de todos los astros del espacio, cuando la materia se hallaba dispersa en el universo, se debió a la atracción de átomos y de moléculas, que se unieron por fuerzas afines de su naturaleza. No busquemos la explicación filosófica del problema, pero aceptemos su existencia como real. Entre los diversos astros de nuestro sistema solar hay relaciones de solidaridad mecánica que hacen posible su movimiento armónico, fundamentado en leyes naturales que son la expresión de la verdad universal, de Dios. Nada vive aisladamente en el espacio infinito y toda molécula necesita de otra para subsistir dentro del mecanismo general. El amor es la expresión más sublime de esa ley natural y justifica el drama de la vida.

El aislamiento individual, así como el aislamiento de los pueblos o la falta de interés de uno por el destino del otro,

después de las tremendas lecciones que nos dió la historia, no tiene explicación y sólo puede inspirarse en el egoísmo y en la indiferencia. Hay una sola unidad en el Universo, el átomo, cuya existencia se debe a la atracción de protones y electrones y que constituye toda la materia que llena el espacio. Los átomos, al agruparse, forman las moléculas, cuya combinación crea la sustancia. Sus elementos estructurales son los cristales, expresión más grande de la armonía universal. Será interesante para nuestra finalidad o sea para poner en evidencia una orientación natural de solidaridad en el cosmos, espigar algunos detalles en el campo de la biología, donde llegaremos a vislumbrar no sólo la constante superación de la materia, sino una invariable solidarización de las partes con el todo, con la consecuencia de una armonía constructiva general. En los mecanismos gigantes cada una de las piezas debe ser solidaria con las otras, por más pequeñas que fueren, pues si fallara la armonía, el todo se destruiría en el mismo instante. Bajo ciertas condiciones ambientales ni el alga ni el hongo pueden vivir separados, pues perecerían sin remedio; se hacen entonces solidarios, asocian sus intereses biológicos y aparece el **liquen**, nueva forma de vida que no es más que la unión de los dos anteriores y que puede vivir perfectamente sobre las rocas de la inhóspita tundra. La mayoría de los vegetales tienden a formar agrupaciones defensivas, como lo son los bosques y los pastizales, donde cada individuo es defensor de otro; entre vegetales y animales hay maravillosas asociaciones que los fortalecen en la lucha por la existencia. Los árboles nunca tienden a vivir aislados, porque su destino sería fatalmente corto. A la larga se constituyen las selvas que no son más que sociedades densas cuyos elementos, aunque en competencia uno con otro, se defienden mutuamente. Hierbas, arbustos y árboles, al formar apretadas poblaciones, se capacitan para vencer los factores agresivos del ambiente. En las leyendas araucanas el amor es el creador de los bosques. Las fuertes raíces de los árboles mantienen la firmeza del suelo, base física de su vida. La multitud de plantas, actuando como capa aisladora, impide la evaporación rápida del agua, en zonas de lluvia escasa. Sus hojas, al caer en el ciclo de la materia, enriquecen el suelo con sus elementos. La pampa argentina, en sus regiones secas, es defendida por el caldén, creación propia de su medio natural, verdadero vi-

gía de sus llanuras siempre azotadas por los vientos del oeste. Por donde miren nuestros ojos la naturaleza nos ofrece ejemplos concretos de solidaridad general y de aprovechamiento de fuerzas individuales para el bien común. Todos conocemos la asociación de los bacterios de las raíces con las leguminosas, como la alfalfa: mientras la raíz protege al bacterio, éste enriquece el suelo con nitrógeno. Hay algas que viven en el interior de protozoos, gozando de su protección, pero respondiendo con la fabricación de oxígeno. Para defenderse de los embates del oleaje marino, que los destruiría fácilmente si estuvieran aislados, los corales forman inmensas colonias heteromorfas donde si bien cada individuo tiene su función, todos trabajan en beneficio común. Los insectos que alcanzan una vida superior se asocian en colonias solidarias, con especialización funcional y una armonización general que les permite subsistir. No sólo se unen individuos de la misma especie, como las hormigas, las termitas o las abejas, sino que se asocian especies diferentes, en una solidaridad que asegura su vida. Entre flores e insectos hay una extraordinaria cooperación y un paralelismo de estructura que facilita la función solidaria. La flor alimenta al insecto y en cambio éste la poleniza. Junto con las orquídeas se ha formado una múltiple fauna de insectos que sólo pueden polenizar a estas flores extrañas. Las vacas y los caballos, cuando son atacados, en la Patagonia, por los pumas, se agrupan tomando una ubicación especial que les permite defender a sus crías. Conocida es la actitud colectiva de los bisontes y de los bueyes almizcleros cuando los atacan los carnívoros. Hay miles de casos, en la biología universal, que proclaman la cooperación como factor de vida y de persistencia en los ambientes hostiles y agresivos. Recientemente el Dr. W. C. Allee, en su libro *Vida social de los animales*, al traer los resultados de sus largas experiencias biológicas, llega a conclusiones extraordinarias sobre el sentimiento de cooperación en los animales, tal como lo señalara Kropotkin hace muchos años, quien puso en evidencia que la lucha por la vida señalada por Darwin no era el fenómeno dominante en la vida de los seres y que en la naturaleza había infinidad de ejemplos de ayuda mutua y de cooperación, así como lo hemos visto en los casos citados anteriormente. Hoy que el cooperativismo humano avanza a pasos gigantes, facilitando la vida del hombre de

campo, antes tan aislado en la sociedad, es interesante confirmar hechos similares en los seres inferiores de la escala, tanto vegetal como animal, con su existencia en el mundo inorgánico y mineral y su maravillosa función en el origen de los primeros átomos cuyo conjunto constituye la totalidad del Universo.

JOSE LIEBERMANN.

MATEMÁTICA, GRAMÁTICA LÓGICA Y GRAMÁTICA ESTRUCTURAL

Desde fines del siglo pasado, la idea de Leibniz de aplicar a la Lógica el método de la Matemática ha ido concretándose en una realidad increíblemente frondosa. Hoy, el progreso de la Lógica está, prácticamente, en manos de los matemáticos. Pero no sólo la Lógica ha experimentado esa poderosa influencia; también, aunque en menor grado, la Gramática.

Fueron los mismos matemáticos puestos a logistas quienes señalaron la necesidad de encararse con el lenguaje. El motivo aducido era la necesidad de evitar los pseudoproblemas a que conduce el uso indiscriminado de los idiomas usuales. Abocáronse así al estudio de las categorías lingüísticas fundamentales: nombres, verbos, predicados, y construyeron diversos lenguajes científicos exentos de los inconvenientes que, para la ciencia, poseen las lenguas tradicionales en su estado actual; inconvenientes derivados, principalmente, de la ambigüedad de los términos y de la libertad casi absoluta con que se los suele asociar.

Partiendo no ya de la Matemática, sino de la tradición filológica más pura, ha ido organizándose, independientemente de la Gramática Lógica, una Gramática Estructural, en agudo contraste con la clásica Gramática Normativa. Su objetivo primordial es el estudio del lenguaje en sí, en sus características esenciales, dejando de lado, como disciplina aparte, todo lo que se relacione con los aspectos históricos y culturales de las lenguas.

Tanto la Gramática Lógica como la Estructural se limitan, por lo tanto, a la organización del lenguaje y buscan la claridad y el rigor. Con todo, ambas teorías se desconocen mutuamente, a pesar de tener en común no sólo idéntico obje-

tivo, sino también similar articulación, cosa que pasamos a mostrar enseguida.

Frege, en sus estudios sobre los Fundamentos de la Matemática de 1884, incorporó al acervo sistemático la fecunda distinción entre signo y significado. Husserl, gran admirador de Frege, retomó esa distinción e hizo de ella el tema de la primera de sus Investigaciones Lógicas. Desde este libro, los conceptos de expresión y significación siguieron influyendo notablemente en la Teoría de la Lógica y de la Matemática, para ingresar, finalmente, a la Gramática Lógica, plasmándola hasta el punto de que sus partes son, precisamente: Teoría de los Signos o Semiótica; Teoría de las Significaciones o Semántica, y Teoría de las estructuras del tipo Signo-significado o Sintaxis.

Pero, por su parte, la Gramática Estructural, tal como la fórmula Hjelmslev, se basa en idéntica distinción. En efecto, sus partes son: la Cenemática, estudio de los sonidos, letras, imágenes, etc., que constituyen la expresión (del griego *kenos*, vacío); la Pleremática, estudio del contenido de la expresión (de *pléres*, lleno) y la síntesis de ambos aspectos o Glosemática.

Este paralelo entre ambas disciplinas es notable no sólo en su enfoque general, sino en más de un detalle que no es del caso examinar aquí. Hay también, sin duda, fundamentales diferencias; pero es con ellas, justamente, que se abre a la investigación un riquísimo campo de problemas, cuyo estudio, al cubrir distancias y analizar soluciones divergentes, no puede menos que acrecentar nuestro conocimiento de la lengua.

Nota bibliográfica: Obras ya clásicas en los capítulos de la Gramática Lógica son: Charles Morris, *Foundations of the Theory of Signs* (1938); Rudolf Carnap, *Introduction to Semantics* (1942) y *The Logical Syntax of Language* (1934). El libro de Emilio Alarcos Llorach, *Gramática Estructural* (Madrid, 1951) contiene, además de los conceptos fundamentales de dicha disciplina, ejemplos de aplicación especial al castellano.

FLORENCIO GONZALE ASEÑO.

PALABRAS A LOS DIRECTORES

Decir que el funcionamiento de la escuela constituye la expresión de la capacidad directiva, es faltar a la consideración que nos merecen las excelentes dotes del avisado lector. Pero, si nos aventuramos a emitir un juicio de características perogrullescas, débese a que gran parte de los que ejercen la rectoría de un establecimiento no se ha compenetrado de la verdadera misión que debe desenvolver dentro de la organización escolar.

Sostener que un director cumple con las obligaciones emergentes del cargo porque es asiduo y puntual, prolijo y ordenado en la labor administrativa, correcto en el trato, pulcro en el aliño, meticoloso en el aseo del edificio, honesto en sus procederes, significaría, sin desconocer la bondad de estas cualidades, encuadrar la función directiva dentro de un marco de netos perfiles burocráticos.

Un organismo escolar es un ser viviente, con sus apetencias y sus inquietudes; que lucha contra las resistencias pugnando por superarlas; que, como ente organizado, avanza si sus fuerzas volitivas reciben estímulos positivos, y retrocede cuando los mismos no responden a sus necesidades e intereses. Y si el organismo escolar es un ser viviente, huelga decir que sus actos están regidos por una cabeza, por un cerebro, cuya inactividad llevaría, inexorablemente, a la parálisis, que convierte el vivir en el simple existir, cuando no en el pedestre durar...

Un director es más que cerebro: es sangre. Sangre vitalizadora que corriendo por todos los pasillos de la casa, penetra en las aulas y allí derrama generosamente el alimento espiritual, la miel que sabe a comprensión y jerarquización de los problemas emergentes de la propia naturaleza de las actividades cotidianas. La acción continua del director se traducirá en «conocer a los maestros y conquistar su espíritu para poder, con afectuosa confianza, incitarlos y corregirlos; ser para ellos el padre, de quien esperen apoyo y protección en las dolorosas dificultades que ofrece la misión educativa, el maestro cuyo elogio mesurado pero sincero significa la consagración de una fatigosa victoria; intervenir en los conflictos inevitables entre el maestro y la familia, para hacer triunfar sobre otros puntos de vista inferiores el punto de vista de la escuela, que el maestro defiende con juicio im-

parcial; moderar el ardor punitivo o el ardor doctrinal de los maestros que pierden el contacto espiritual con los niños; concluir con las disidencias latentes o patentes entre los maestros; reunir al cuerpo docente para que coordine el trabajo de las distintas clases y discuta a fondo las materias más delicadas de la escuela; visitar las clases, no para una inspección extrema sobre el aspecto reglamentario del desenvolvimiento del programa, entendido como cantidad, sino para conocer más a fondo el alma de sus maestros y no perder nunca de vista a los escolares, primeros y últimos inspiradores de su obra; hacer que la escuela aparezca ante el público como un todo completo y orgánico, para que se convierta ante la conciencia de todos en ejemplo de gobierno escolar ilustrado». (Lombardo-Radice).

El director habrá de morigerar sus impulsos innovadores. Hay quien en su afán de llamar la atención, mantiene el ánimo del personal en perpetua zozobra. Con exigencias descabelladas, órdenes y contraórdenes, imposiciones fatigosas con vistas a la colocación de lo extrínseco por cima de lo íntimo y fundamental, y con otras medidas de similar tonalidad se crea un ambiente de incertidumbre y desasosiego, cuya influencia sobre temperamentos hipersensibles puede, incluso, dar origen a perturbaciones neuróticas de insospechadas consecuencias de orden físico, moral y pedagógico.

Quien ejerza la dirección de una escuela, no se comportará cual torrente que todo lo avasalla; será «la plácida fuente que corre sin rumor y baña el prado»; será el espíritu de coordinación y de equilibrio. Convertirá la escuela en un laboratorio, en una comunidad armónica, en donde la división del trabajo responderá a las aptitudes reveladas por los individuos que la integran, para que la tarea se cumpla con amplio dominio teleológico del asunto y de las técnicas adecuadas a su realización. Las conquistas así obtenidas habrán de sedimentarse, y una vez depuradas quedarán como hitos que señalarían la senda recorrida, a fin de continuar la demarcación en sentido prospectivo con firmeza y seguridad.

Sólo de esta manera la dirección impresa al movimiento intraescolar encauzará dentro de una rigidez científicomoral que imposibilitará los desvíos propios de la asistematización amasada bajo influencias emocionales y efímeras, con grave desmedro de lo racional, y, por ende, efectivo.

Al bullicio ensordecedor provocado por el oropel se opondrá el discreto rumor de la colmena. Discreto rumor que

resulta del trabajo organizado sobre la base de un plan pre-establecido, a lo largo de cuyo proceso de cristalización convergirán las inteligencias y las voluntades, dando de esta manera, unidad estructural a la tarea desarrollada individualmente. En ese clima de serenidad, se estará laborando ininterrumpidamente, reproduciéndose en el ámbito escolar el misterio profundo de la vida, aquél en el que el ser, trascendiendo la intimidad del surco, se abre hacia la luz en una magnífica floración.

Hemos dicho más arriba que el director es el cerebro de la escuela, es el foco de irradiación que, iluminando las situaciones, trata de hacerlas intuitibles al personal, a quien deberá ocurrir, no con soluciones imperiosas, sino con planteos, a objeto de que las cuestiones sean estudiadas en sus múltiples facetas, mediante el examen crítico general. Dictar al maestro una norma, exigiendo perentoria aplicación, no nos parece una práctica recomendable. Más de una vez el director se ha visto defraudado en sus esperanzas, y más de una vez, también, achacó la inopia de los resultados a falta de voluntad en los encargados de llevarla al terreno de la práctica. Pero, a poco que nos hubiéramos detenido a meditar sobre el punto, habríamos convenido en que, a la aplicación de un nuevo procedimiento debe anticiparse un estudio conducente a la formación de una conciencia clara del medio propugnado y de los fines perseguidos. Hacer uso de una técnica pedagógica mecánicamente, ignorando su fundamentación psicofisiológica y teleológica, sería incurrir en el más grave de los errores, como que de tal comportamiento del maestro, el proceso educativo se reduciría, en último término, a una grotesca representación titiritera.

Las instrucciones de carácter técnico no se «dictarán» al maestro con la exigencia inmediata de su aplicación. Se obraría racionalmente haciendo conocer en rueda de personal las ponencias de la Dirección, a fin de someterlas a un juicio crítico general. Aprobadas con las modificaciones que se hubieren introducido durante los debates, se pondrían en ejecución, observándose las ventajas y desventajas de los procedimientos adoptados. Aquéllos de rendimiento positivo, se convertirían en los hitos a que nos hemos referido anteriormente, los que sólo serían removidos en virtud del proceso incesante de superación.

De esta manera el docente habría participado en la labor directiva como ente activo, y por consecuencia, se hallaría

vinculado a la «obra total» de la escuela, y no solamente a la que en forma aislada y fragmentaria desarrolla en el ámbito del aula. Su labor no obedecería a imposiciones externas que, mutilando su espontaneidad y espíritu de iniciativa, terminarían por envolverlo en la trama del marionetismo. Su conducta estaría regulada por el cumplimiento de autoinstrucciones, en cuya gestación habría colaborado, aportando su experiencia, vitalidad y entusiasmo.

FRANCISCO ALLEGUE RIOS.

LECTURAS

LA NATURALEZA COMO INGENIERO

El gran puente que había sobre el río ha quedado destruido en la guerra y hay que volverlo a levantar. En la oficina de obras está el ingeniero en jefe, sentado a la mesa de trabajo examinando los proyectos. Sobre el río se alzaría un bello enrejado colgante de acero; se han calculado con exactitud la resistencia y la firmeza de los estribos del arco, los refuerzos, etc. Lo que aquí construye el técnico con acero y hierro lo construye la naturaleza de modo sorprendente con el sistema de soportes del cuerpo de todos los seres superiores: los huesos. Todos estamos formados por un organismo compuesto de partes de complicada construcción, adaptadas hasta en los últimos detalles a su misión especial. Con el menor empleo posible de materiales está conseguida la mayor firmeza. ¡Cuán relativamente reciente es el descubrimiento de que comparadas cantidades iguales de materiales, las barras sólidas de hierro no son más fuertes que los huesos humanos! ¡Y cuán antiguo es el «ardid» de la naturaleza de emplear en nuestras articulaciones huesos huecos! La carga que tienen que soportar varía mucho y en los extremos es donde son más fuertes. Aquí podemos reconocer en el microscopio una maravillosa «armadura arquitectónica», en la cual las viguitas de los huesos están justamente dispuestas según corresponde a las líneas de presión y tra-

yectoria que se presentan. Tienen el aspecto, exactamente, de la estructura de un puente modernísimo, incluso las curvas de los puntales son iguales. Todos hemos visto en la escuela o en algún museo el "andamiaje de sostén" del cuerpo: el esqueleto, y sabemos, por tanto, que es una estructura al propio tiempo rígida y móvil. Esta combinación de ambas cualidades tiene extraordinaria importancia: imaginémonos qué sería de nosotros si la naturaleza se hubiera conducido como nuestros constructores de puentes y nos hubiera dotado de un esqueleto rígido. Pero consigue la necesaria firmeza, afortunadamente, con materiales muy ligeros: simplemente poniendo cal en los tejidos de los huesos, y luego mantiene elástico el andamiaje mediante la ordenada distribución de "amortiguadores" —como los gruesos discos cartilaginosos que hay entre las vértebras— y las articulaciones.

Mediante la construcción de los huesos con una sustancia fundamental que contiene cal y las llamadas células óseas se produce sólidamente toda la estructura, según las últimas investigaciones. Apenas está terminada, aparecen otras células, los llamados "destructores de huesos" que hacen un orificio longitudinalmente en los huesos. Taladran el hueso de un modo muy particular y así le dan la forma definitiva. En el orificio penetran inmediatamente células nerviosas, aparece la médula del hueso, etc. Mediante la combinación de masas de tejidos de tendones en la fabricación de los huesos, éstos salen a un tiempo duros y elásticos. Pero a pesar de todas las medidas tomadas para ahorrar dimensiones, el peso del "andamiaje de sostén" es todavía tan grande, que le pone límites evidentes al crecimiento del organismo. Con el aumento del tamaño del cuerpo aumenta también continuamente el peso relativo del esqueleto. Ello aclara asimismo el hecho de que sólo hallemos los verdaderos gigantes del mundo animal en el agua, la cual les sustrae una gran parte del peso del cuerpo. Por manera que la masa corporal de una ballena representa cincuenta veces la de un elefante, y los gigantes extintos, los saurios, se detenían a menudo en pantanos y corrientes fluviales. Por lo demás, la construcción del esqueleto es en principio la misma en todos los vertebrados, si bien la misión especial de cada hueso ha conducido a la creación de formas diversas.

La inventora naturaleza no se ha limitado en modo alguno a la formación del esqueleto interior de los vertebrados, sino que ha creado otras maneras completamente distintas para resolver el mismo problema: ligero andamiaje de sostén con mayor movilidad. Como es sabido, los insectos, las arañas y otros artrópodos poseen una «protección acorazada» de quitina, que es tan fuerte como ingrátida. Mediante la provisión de sitios móviles se facilita la necesaria elasticidad, pero, contra lo que ocurre con los huesos, el andamiaje de quitina no puede crecer. Por esta razón, por ejemplo, los cangrejos pueden cambiar continuamente de piel, esto es, sustituir su cobertura acorazada, cuando se les hace demasiado estrecha, por una nueva. Si el cangrejo ha salido con dificultades de su vieja piel, tarda algún tiempo en formarse la nueva coraza; este intervalo es muy peligroso para el animal, pues mientras tanto está sin protección, a la merced de sus enemigos.

Otros animales construyen esqueletos exteriores con cal o ácido silícico. Las diminutas corazas de cal de los foraminíferos, unicelulares, que viven en el agua, se han convertido en el transcurso de largas épocas en enormes capas calizas que hallamos en nuestras montañas como señales de que allí hubo un tiempo un mar. No son menos artistas de la construcción los corales, que antes como ahora crean islas y arrecifes.

HEINZ WOLTERECK

«La Vida Inverosímil»

(Breviarios del Fondo de Cultura Económica,
Méjico, 1952)

Traducción de Antonio Ramos Oliveira.
Revisada por Luis Alaminos.

EL ARTE DE CONSTRUIR DE LAS PLANTAS

Proezas análogas hallamos en las plantas: así, las algas silíceas construyen de modos tan diversos sus diminutas corazas, que ha podido fundarse en la forma y estructura de esas conchas un sistema de varios miles de especies de estos pequeñísimos maestros de la construcción. Pero en el fondo todo tallo de trigo es una asombrosa obra de arte de la naturaleza; de ellos toma el arte de la ingeniería humana

muchos de sus conocimientos, pero no puede reproducirlos. Reflexionemos que un tallo de trigo está construido en la proporción de 1:500, si consideramos su base de sustentación y su longitud, y que esta alta estructura levantada sobre una base insignificante soporta la pesada espiga, que pesa cuatro veces lo que el tallo. Y no sólo soporta ese peso, sino que se mueve al viento de un lado para otro, permite que se le doble hasta el suelo y se levanta de nuevo. Tales cosas hace la vida por virtud de una prodigiosa combinación de distintos «artificios técnicos». Primero, la llamada presión osmótica del contenido de las células sobre la pared celular cuida de que la «piel» de sostén del tallo permanezca siempre rígida y conserve la rigidez y la elasticidad de toda la planta. Esta firmeza se da también en las plantas pequeñas, que apenas se levantan del suelo. En los tallos del trigo y otras plantas altas se obtiene la complementaria firmeza de la «construcción» mediante el empleo de largos y resistentes refuerzos de fibra. Están dispuestos de tal modo, como en el caso de los huesos, que se consigue la mayor firmeza con escasisimo empleo de material. Esto se produce de acuerdo con los principios técnicos «más modernos»: ordenamiento de los tejidos de sostén en forma de caña, como ocurre con los tubos que se usan en los andamiajes de acero, empleo de soportes como las vigas T, disposición de las fibras para conseguir firmeza en el retorcimiento, etc. Los nudos del tallo en particular constituyen una obra maestra. No sólo sirven para dar firmeza, sino que también cuidan de que el tallo pueda levantarse de nuevo. Si a causa de la lluvia está, tal vez, doblado, las células de los nudos de la parte inferior crecen con más vigor que las de la parte superior. El nudo se dobla, por tanto, como la articulación de la rodilla humana y de esta manera levanta de nuevo al tallo en la posición adecuada. Si se exige más todavía del «esqueleto» de las plantas hay que trabajar con métodos más sólidos: con vigas de una pieza. Las hallamos en la madera de los árboles, que gracias a la firmeza de estos materiales pueden llegar a alturas formidables: hasta de 150 metros. La materia de la madera, o lignina, se deposita en las células en forma de tubo y ello nos permite leer en los anillos anuales de los árboles cómo se produce el crecimiento y el aumento del radio según el número de años y las condiciones climáticas con velocidad variable. A pesar de esas cualidades extraordinarias, los árboles no pueden crecer hasta el cielo. El grueso y el peso de la

copa, cuyo volumen aumenta con la altura del árbol, así como la necesaria capacidad de resistencia contra el viento, imponen incluso a los árboles gigantes de California y Africa un límite irrebasable.

HEINZ WOLTERECK

«La Vida Inverosímil»

(Breviarios del Fondo de Cultura Económica,
Méjico, 1952)

Traducción de Antonio Ramos Oliveira.

MUERTE Y RESURRECCIÓN

Todos nuestros actos, y un acto es el pensar, van como preguntas o como respuestas referidos siempre a aquella porción del mundo que en cada instante existe para nosotros. Nuestra vida es un diálogo, donde es el individuo sólo un interlocutor: el otro es el paisaje, lo circunstante. ¿Cómo entender al uno sin el otro? La más reciente biología —con Roux, con Driesch, con Pavlov, con von Uexküll— comienza a corregir los métodos del siglo XIX en el estudio del fenómeno vital, buscando la unidad orgánica no en el cuerpo aislado frente a un medio homogéneo e idéntico para todos, sino en el todo funcional que constituye cada cuerpo y su medio. La araña no se diferencia ante todo del hombre porque reacciona de manera distinta ante las cosas, sino en que ve un mundo distinto que el hombre. Y es ella vitalmente tan perfecta o imperfecta dentro de su mundo, con sus hábitos crueles de cazadora, como el pobrecito de Asís en el suyo besando las llagas de los apestados.

Y cuanto más profunda y personal sea en nosotros la actividad que realizamos, más exclusivamente se refiere a una parte del mundo, y sólo a ella, que tenemos delante de nosotros. A veces hallamos en nuestra acción una como zozobra y titubeo, como inquietud y torpeza. El idioma francés expresa esta situación muy finamente con la palabra: *depaysé*. Estamos despaisados, hemos perdido el contacto con nuestro paisaje. Y, sin embargo, no es fuera donde notamos la perturbación, sino dentro de nosotros. Como nos han quitado la otra mitad de nuestro ser, sentimos el dolor de la amputación en la mitad que nos queda.

Devolvamos a nuestros pensamientos el fondo en que nacieron: presentémoslos humildemente como cosas que hallamos en nuestro paisaje, que se levantan ante nosotros, ni más ni menos que aquellos olmos junto a aquel río, que estos humos trémulos sobre las chimeneas aldeanas. Así lo hicieron los hombres mejores: no se olvida Descartes de contar-nos que su nuevo método reformador de la ciencia universal le ocurrió una tarde en la estufa de un jardín, y Platón, al descubrirnos en el Fedro la ciencia del amor, que es la ciencia de la ciencia, cuida de presentarnos a Sócrates y su amigo dialogando en una siesta canicular, al margen del Ilisos, bajo el frescor de un alto plátano sublime, en tanto que sobre sus cabezas las cigarras helénicas vertían su rumor.

Son éstos unos pensamientos del Escorial, durante una fiesta de Resurrección.

Era un día de los comienzos de abril, que es en el Guadarrama tiempo muy revuelto. Fugitivo el invierno, aun se revuelve hosco y hace que su retaguardia dé unas últimas embestidas a la joven primavera invasora. El combate se realiza sobre el testuz granítico del Monasterio, nuestra gran piedra lírica. Hay allí un amplísimo jirón de purísimo azul a quien ponen cerco las nubes blancas, nubes que llegan rápidas y se amontonan en guerrera turbulencia, como escuadrones de caballeros sobre potros de lomos y pechos redondos. Son nuestras nubes españolas que se encrespan en telones verticales poblando el cielo de un entusiasmo barroco; son las nubes mismas que nuestros orives y nuestros escultores ponen detrás de las cabezas inclinadas de los Cristos, nubes de gloria y de triunfo después de la muerte.

El Monasterio es un sepulcro inmenso, sobre el cual este cielo de abril parece el escenario dispuesto a una resurrección.

Mas no conviene que entremos en San Lorenzo atravesando la Lonja: correríamos algún riesgo. Para estos días de combate elemental se hizo un conducto subterráneo que nos permite llegar sanos y salvos al interior del edificio. Pues hay en el Escorial un tremendo ser, todo ímpetu y coraje, toda pasión y voluntad, que sojuzga estos días por entero al contorno. Es el viento, el viento indomable. Baja de la Merinera, allá en lo alto, baja arrollándolo todo, y se rompe la frente contra la esquina occidental del monasterio: dando aullidos de dolor, después de hacer teclear las pizarras de las techumbres, rueda por las vertientes, gana el valle entre tolveneras y en un gran brinco postrero aspira hacia Madrid.

No en vano ha sido el viento siempre para la imaginación humana símbolo de la divinidad, del puro espíritu. En la Biblia suele Dios presentarse bajo la especie de un vendaval, y Ariel, el ángel de las ideas, camina precedido de ráfagas. Mientras por materia entendemos lo inerte, buscamos con el concepto de espíritu el principio que triunfa de la materia que la mueve y agita, que la informa y la transforma y en todo instante pugna contra su poder negativo, contra su trágica pasividad. Y, en efecto, hallamos en el viento una criatura que con un mínimo de materia posee un máximo de movilidad: su ser es su movimiento, su perpetuo superarse a sí mismo, trascender de sí mismo, derramarse más allá de sí mismo. No es casi cuerpo, es toda acción: su esencia es su inquietud. Y esto es, de uno u otro modo, en definitiva, el espíritu: sobre la mole muerta del universo una inquietud y un temblor.

Si queremos hallar dentro del monasterio algo digno de este furioso viento que barre la Lonja y sacude los árboles, tenemos que penetrar en las salas Capitulares y detenernos ante el San Mauricio del Greco.

Sabido es que el pintor cretense envió este lienzo a Felipe II para optar en un concurso a la dignidad de real pintor. La obra no satisfizo, y el Greco continuó hasta su muerte hincado en Toledo.

La escena que representa es de las más exaltadas que refiere la leyenda áurea. La legión tebana, compuesta de 6.666 soldados, se niega a reconocer los dioses paganos. El emperador ordena entonces que sea diezmada. Cumplida la sentencia decimal, segadas las juveniles gargantas, cargado el aire con la acritud de la sangre que humea, Mauricio reúne a sus legionarios y les dice estas sencillas palabras: «Os felicito al veros prestos a morir por Cristo — sigamos a nuestros compañeros en el martirio».

Este momento, la vibración esencial de estas palabras, constituyen el tema del Greco. Es un grupo de hombres ensimismados y, sin embargo, en profunda conversación y comunicación. Parece que ha descendido cada cual al fondo de sí mismo y ha encontrado allí a los demás.

Forman un grupo de conspiradores: conspiran su propia desaparición. Yo llamo a este cuadro la «invitación a la muerte», y en la mano de San Mauricio, que vibra persuasiva, en tanto que sus palabras convencen a sus amigos de que deben morir, encuentro resumido todo un tratado de ética. Esa ma-

no y la mano de nuestro Don Juan, poniendo su vida a una carta bajo la luz de un candil en algún garito ominoso, tienen secreta afinidad, que bien merecía ser meditada.

En este cuadro, como en todos los italianos, hacen las figuras gestos que, al pronto, no entendemos. No son, en efecto, los que se emplean en los usos ordinarios del vivir. ¿Quiere decir que no sean reales? Nuestra nativa propensión a no creer en lo heroico nos lleva a dudar de la realidad de estos gestos en que se expresan acciones ejemplares y sentimientos esenciales. Un como plebeyismo ambiente nos mueve a medir la vida con el metro de nuestras horas inertes. Pero Mauricio está aquí en la cima de su propia existencia, ha tomado en vilo su propia vida y la va a regalar. ¿Creéis que a esta voluntad pueda corresponder una actitud consuetudinaria?

Los gestos, decía yo, son reacciones a lo que se ve y se oye, al paisaje en torno. No caigamos en el error de suponer que Mauricio el Tebano veía el mismo paisaje que nosotros. Al contrario, partiendo de su actitud como de una cifra henchida de sentido, debemos reconstruir el mundo que a su alma se presenta. Es la pregunta que nos hacemos delante de la Gioconda: ¿Qué será, que será lo que está viendo esta mujer para sonreír de tal manera?

La actitud de San Mauricio es la actitud ética por excelencia.

La bondad o maldad de que habla la ética es siempre la bondad o maldad de una abolición, de un querer. No las cosas son buenas o malas, sino nuestro querer o nuestro no querer.

Ahora bien: Notad qué dos significados más distintos puede tener la palabra querer. En el uso ordinario de la vida cuando decimos querer algo, no pretendemos decir que si quedásemos solos en el mundo ese algo y nosotros, estaríamos satisfechos. No: nuestro querer ese algo, consiste en que nos parece necesario para otra cosa, la cual queremos a su vez para otra.

De estas cadenas de voliciones en que un querer sirve a otro querer se compone el tejido de nuestra habitual existencia. Con una porción de nuestro ánimo prestamos un servicio a otra porción de él, y así sucesivamente. Tal modo de querer —de querer para, de querer utilitario—, convierte nuestra morada íntima en una casa de contratación.

Mas ¿qué semejanza puede existir entre ese querer lo uno para lo otro con aquél en que queremos algo por ello mismo, sin finalidad ninguna? Nuestro querer negociante, nuestra voluntad a la inglesa —y digo esto porque el utilitarismo es la moral inglesa—, había colocado las cosas todas en cadenas interminables donde cada eslabón es un medio para el próximo, y, por tanto, tiene el valor relativo del lugar que ocupa en la cadena. Mas este querer de nueva y más pura índole arranca de esa cadena una cosa y solitaria, sin ponerla en relación con nada, lujosa y superfluamente, por ella misma la afirma. Frente a esta actitud de nuestra voluntad todas las demás actitudes adquieren un sentido meramente económico donde las cosas se desean como medios. El querer ético, en cambio, hace de las cosas fines, conclusiones, últimas fronteras de la vida, postrimerías. Termina en nosotros el vaivén de la contratación, deja de ser nuestro espíritu una pluralidad de individuos elementales cada cual con su pequeño afán egoísta que es preciso contentar. Entra en ejercicio lo más profundo de nuestra personalidad, y reuniendo todos nuestros poderes dispersos, haciéndonos, por caso raro, solidarios con nosotros mismos, siendo entonces y sólo entonces verdaderamente nosotros, nos ligamos al objeto querido sin reservas ni temores. De suerte que no nos parecería soportable vivir nosotros en un mundo donde el objeto querido no existiera; nos veríamos como fantasmas de nosotros mismos, como infieles a nosotros mismos.

Por esto San Mauricio toma su propia vida y la de sus legionarios y la arroja lejos de sí. Precisamente porque no sería su vida. Para ascender a sí mismo, para ser fiel a sí mismo necesita volcarse íntegro en la muerte. Siempre en la voluntad de morir se busca una resurrección. Y el mismo acto en que se renuncia la propia vida significa la suprema afirmación de la personalidad: es un volver de la periferia a nuestro centro espiritual.

La mayor parte de los hombres no hacemos sino querer en el sentido económico de la palabra: resbalamos de objeto en objeto, de acto en acto, sin tener el valor de exigir a ninguna cosa que se ofrezca como fin a nosotros. Hay un talento del querer, como lo hay del pensar, y son pocos los capaces de descubrir por encima de las utilidades sociales que rigen nuestros movimientos, que nos imponen ésta o aquella actitud, su querer personalísimo. Solemos llamar vivir a sentirnos empujados por las cosas en lugar de conducirnos con nuestra propia mano.

Por tal razón yo veo la característica del acto moral en la plenitud con que es querido. Cuando todo nuestro ser quiere algo —sin reservas, sin temores, integralmente— cumplimos con nuestro deber, porque es el mayor deber la fidelidad con nosotros mismos. Una sociedad donde cada individuo tuviera la potencia de ser fiel a sí sería una sociedad perfecta. ¿Qué significa lo que llamamos hombre íntegro sino un hombre que es enteramente él y no un zurcido de compromisos, de caprichos, de concesiones a los demás, a la tradición, al prejuicio?

En este sentido me parece Don Juan una figura de altísima moralidad. Notad que lealmente va Don Juan por el mundo en busca de algo que absorba por completo su capacidad de amar: se afana incansable en la pesquisa de un fin. Mas no lo encuentra; su pensamiento es escéptico aun cuando es su pecho heroico. Nada le parece superior a lo demás: nada vale más, todo es igual. Pero sería incomprensivo tomarle por un hombre frívolo. Lleva siempre en la mano su propia vida, y como todo le parece del mismo valor, consecuente con su corazón, está dispuesto a ponerla sobre cualquier cosa, por ejemplo, sobre este caballo de copas. Tal es la tragedia de Don Juan: el héroe sin finalidad.

El Greco se ha pasado la vida pintando muertes y resurrecciones. No concebía la existencia en forma de pasividad. Los hombres de sus retratos tienen almas fosforescentes, prestas a fenecer en una última llamarada.

Recuerdo la honda impresión recibida hace años en París un día que subí los innumerables escalones de una casa en la calle Coulaincourt donde, en el último piso, tiene su estudio Zuloaga.

Es un aposento modestísimo, desmantelado, y yo diría que en medio del lujo de París parecen afirmar aquellas cuatro paredes el derecho a la desolación y a la rudeza que se alza en el fondo de todos los cuadros zuloaguescos. Únicamente pendía en uno de los muros una pintura: la «Apocalipsis» del Greco, o, mejor dicho, la parte inferior de esta composición que en una de sus correrías por el interior del cuerpo castellano logró descubrir Zuloaga. Este cuadro, según se desprende del inventario de los bienes del Greco, recientemente descubierto por el señor San Román, debió ser uno de los últimos que pintó Doménico Theotocopuli, y es como una postrera visión de la materia por un espíritu que va a consumirse quemado por sus propios ardores. En primer término,

a la izquierda, la enorme figura de San Juan, el viejo virgen, con las manos en alto en ademán equívoco de espanto y evocación. Y tras él, bajo una gran batalla que riñen en lo alto las nubes, cuerpos desnudos y flameantes que aspiran a volatilizarse y sumirse en aquel drama aéreo y semiespiritual de los cielos. Y nada más. ¿Es necesario más? La «Apocalipsis» es un cuadro educador: ante él sentimos, con pavorosa proximidad, el tema más sencillo y más profundo de la pintura: un poco de materia puesta a arder.

JOSE ORTEGA Y GASSET.

(De «El Espectador», tomo II, Madrid, 1917).

OSTEOLOGÍA E IMAGINACIÓN

(REFLEXIONES SOBRE UN HÚMERO)

He aquí un húmero. —rlo, la imaginación puede orientarse en direcciones muy diferentes. Se puede evocar, por ejemplo, la visión de Ezequiel y el valle de Josafat, o la danza macabra, o el escudo de los húsares de la muerte. Pero puede también ensimismarse en la contemplación de estas formas extrañas y desconcertantes "estilo Luis XIII", como decía un gran cirujano al examinar la radiografía de una columna vertebral deformada por la enfermedad, que hacía pensar en las columnas de Luxemburgo de Salomón de Brosse. Sin embargo, en general, y a primera vista, los huesos no se asemejan a nada; en vano para describirlos los anatomistas recurren a una geometría en la que deben distenderse extrañamente las figuras: estamos lejos de los sólidos regulares que trazan los cristales, y también de las formas simples de nuestros objetos familiares. Podríamos reconocer ciertos temas bergsonianos, que subrayan la oposición de la geometría y de la vida.

Pero si pensamos en la estructura de diversos instrumentos más complejos y más modernos, descubriremos, por el contrario, analogías inesperadas. Examinemos, por ejemplo, una de esas poderosas excavadoras que se llaman "bulldo-

zer", o uno de esos bloques (llamados "unit-equipment") de los que están provistos actualmente todos los consultorios de dentistas. ¿No se parecen a formas vivientes, ese tronco que soporta cauterio, vaporizador y lámparas endoscópica, esos brazos que se separan y que sostienen el uno una cubeta, el otro una tablilla, el tercero el brazo extensible, que permite manejar cómodamente el torno?

Pero, si tienen tal estructura, ¿no es precisamente porque han sido hechos para ser adaptados a la posición del paciente y al movimiento del práctico, de los cuales son como una proyección?

Volvamos ahora a nuestro húmero, y quizás la forma parecerá menos difícil de concebir. Examinemos las inserciones de los músculos, que corresponden a rugosidades que podrían sorprendernos; veamos cómo se articulan las extremidades, la una con la cavidad glenoide del omóplato, la otra con el cúbito y el radio, y comprenderemos mejor, por ejemplo la forma redondeada de la cabeza del húmero o la polea que constituye la tróclea. Recordemos por último, todo lo que la histofisiología nos enseña sobre la génesis, la vida, la renovación incesante de la materia ósea, que el sentido común tiene la torpeza de representarse, sin darse cuenta acertadamente, como una sustancia inerte y congelada (lo que hace lo cómico de la absurda anécdota relativa al "cráneo de Voltaire niño"). El húmero se nos aparecerá entonces, cada vez más, como la proyección, y, podríamos decir, la posibilidad de movimientos; pero comprenderemos mejor también lo que ya había señalado Leibnitz cuando escribía que cada cuerpo orgánico "sobrepasa infinitamente a todos los autómatas artificiales, porque una máquina hecha por el arte del hombre no es máquina en cada una de sus partes (por ejemplo, el diente de una rueda de latón tiene partes o fragmentos que... no tienen absolutamente nada que muestre la máquina en relación con el uso para el que la rueda fué destinada). Pero las máquinas de la naturaleza, es decir, los cuerpos vivientes, son máquinas aún en sus mínimas partes, hasta el infinito". Y, más aún escribía Bossuet: "Las máquinas de la naturaleza, son máquinas en todas sus partes, cualquiera sea la parte que se tome; o más bien, la menor parte es un mundo, infinito a su vez, y que expresa también a su manera todo lo que hay en el resto del universo". ¡Sin duda, asediamos más de cerca el detalle de

esta complejidad, el mecanismo de estas operaciones, pero tampoco vamos muy lejos!

Una analogía mecánica ha podido ayudarnos a comprender la estructura ósea; en cambio, el conocimiento de la estructura, y, de lo que podríamos llamar la dinámica de los huesos, puede conducirnos primeramente a vistas y a realizaciones nuevas en el dominio del arte (pensemos, por ejemplo, en los volúmenes y en las formas que interesan mucho a los escultores abstractos (1). Puede provocar, en consecuencia, una transformación total de nuestras técnicas, cuya simplicidad habitual nos había desorientado en presencia de formas completamente distintas.

Cedamos la palabra al profesor Ettore Remotti: nos dice que "ciertas audacias arquitectónicas modernas y muchas construcciones de puentes suspendidos de gran envergadura, han sido proyectados teniendo en cuenta, para una más segura finalidad estático-dinámica, el esquema del Brontosaurio cuyo tronco es como un inmenso puente suspendido sobre las columnas de los miembros. Se han estudiado en particular, para la disposición de las articulaciones metálicas, los momentos de las charnelas del esqueleto, la orientación y la disposición de los ligamentos y de las trayectorias tendinoso-trabeculares, las líneas de fuerza y las direcciones del trabajo" (2). Agrega que en Rusia, en particular, muchas de las grandes realizaciones y sucesos de los últimos años, son debidos a este método "técnico-naturalista"; y desde que esas líneas han sido escritas, el movimiento no ha hecho más que acentuarse para desembocar, según parece, en una verdadera revolución arquitectónica: de un conocimiento más profundizado de la estructura y de la fisiología de los órganos resulta así una transformación total de nuestras técnicas y del ámbito familiar de la vida, transformación en la que podríamos estar tentados de no ver más que una construcción fantástica debida a la función de lo maravilloso.

PIERRE MAXIME SCHUHL.

(Le merveilleux, la pensée et l'action).

Traducción de Balbanera Raquel Enríquez.

(1) Pensemos también en las formas extrañas que ha inspirado al grabador Yersin el estudio de la biología.

(2) Notiziario di Biologia, 3 anno accademico, 1945-1946, págs. 11-12; cf. fig. 1, 2 y 3 (Universidad de Génova).

EL AGUAFUERTE

Yo, amigo Bello, a veces, las más, me pongo a rayar una plancha de cobre, sin previo boceto, quizá sin la menor sospecha de lo que voy a hacer. Empiezo tímido, cohibido, ante la enorme superficie de metal, limpia y brillante. La punta de acero tiembla en mi mano, un poco entorpecida ya por una enfermedad. Los rasgos son mezquinos, inexpresivos, sin trabajo durante un rato.

Me voy aburriendo lentamente y la desesperación artística (muy distinta de la verdadera desesperación) me ha invadido. Ceso de trabajar y pienso irremisiblemente:

—He aquí echada a perder una magnífica plancha de cobre que me ha costado tantas pesetas.

Entonces medio rabioso, medio esperanzado, me decido a rayar con desenvoltura; luego la desenvoltura se convierte en desparpajo, en frescacha, según la modernísima palabra de nuestro calé artístico, y de frescacha continúo hasta el final, siempre amargado por un ligero remordimiento.

Lo que al principio fué una indicación de paisaje se convierte en una pared medio resquebrada y carcomida; tal figura perfilada y fundida se hunde a fuerza de borrones en el ramaje negro de un árbol, en el hueco de una puerta.

Las pinceladas de barniz, recubriendo superficies rayadas, producen espacios blancos, y estos espacios claros, contorneados con fuertes líneas de punta, van esbozando figuras posibles: unas llegan a perfeccionarse y a vivir en el pequeño escenario de la lámina, obras malogradas. La asesina punta de acero las sumerge en las negruras profundas de un detalle oscuro, de una sombra.

Odio ya mi obra, la detesto, y recargo la acidez de la mezcla de agua y ácido nítrico y vierto el líquido voraz sobre la plancha.

Note usted, amigo Bello, que siempre con este odio, va mezclada una esperanza.

¿A qué espíritu protector de los artistas holgazanes invoco para que me sea propicio?

No lo sé, y, sin embargo, cuando hago una barbaridad técnica; cuando la frescacha se desarrolla en su apogeo, de tal manera, que si un grabador académico me viera, me maldeciría con los pelos erizados de horror cuando toda mi

actividad de acuafortista es quizá, nociva, inútil para conseguir expresión artística, entonces es cuando más creo en lo inesperado corregido, en el accidente aprovechado, en la casualidad adaptada, en que aparezca algo genial, algo que esté por encima de lo correcto.

De tal manera existe aquella esperanza en mí, que a veces he arrojado con ira la plancha al suelo, y al recogerla la he mirado con la sospecha de que los arañosos que ha sufrido el metal, modificando la superficie, me procuren un medio de corregir aquello que yo era incapaz de enmendar antes.

El mordido del cobre en el ácido nítrico es lo más admirable de este maravilloso, aristocrático, perfecto y divino procedimiento de grabado.

Aquella batalla campal entre el ácido que ataca y el barniz que defiende. Esas traiciones del defensor, que parece cumplir su misión, y solapadamente nos engaña. Ese aire hipócritamente mortecino del aguafuerte, tranquila, límpida, inofensiva, que nos hace decir:

—Bah!... Todavía tardará en empezar a morder— y nos hace pensar en otra cosa.

Y de repente, cuando más distraídos estamos, sentimos el hervor de una infinidad de volcanes casi microscópicos que exhalan burbujas de gas hiponítrico en todas las rendijas que la punta abrió en el barniz.

Las moléculas del ácido dan una carga furiosa y sin cuartel a las del cobre. Entonces la coloración de la plancha en el fondo de la cubeta es tan estupenda, que no ya con palabras, ni con el recuerdo del bello colorido veneciano podría tenerse idea.

Como fondo el tono rojo de crepúsculo del metal, ensombrecido aquí y allá por el pardo caliente del barniz de asfalto. Encima la veladura azul del aguafuerte, zafiro cambiante con aguas verdosas de un verde submarino, límpido, negro a veces a fuerza de ser azul, negro a veces a fuerza de ser pardo, caliente, transparente y rico. Y en este magnífico acorde de color las líneas que dejan el cobre al descubierto se dibujan claras, doradas, como las tablas brillantes en el fondo de un esmalte translúcido, y todas ellas recamadas, bordadas, perfiladas por burbujas de plata y mil arabescos, mil tracerías, mil laberintos, crecen, se entrecruzan, se mezclan y se confunden, al fin, en una confusa red de perlas.

Los ojos de Alberto Durero, de Antonio Rembrandt y de Francisco de Goya se vieron reflejados en el espejo de irrisaciones azules del aguafuerte, y a veces, al inclinarme sobre la cubeta reteniendo la respiración, casi ahogada por el acre vapor rutilante que de ella se desprende, creo posible en el fondo nocturno del líquido vislumbrar las sagradas siluetas de los genios pasados...

La plancha de cobre está mordida, amigo Bello. La he lavado con agua fría, luego con esencia de trementina, después con alcohol.

La plancha está limpia, brillante, dorada, y las tallas aparecen mates perfectamente, destacadas en la pulida superficie.

Ahora no queda más que estamparla.

Pero hablar de la obra, ¿para qué?

La obra propia concluida es siempre mala; únicamente sirve para ser regalada, vendida, publicada o borrada.

¿A qué hablar de ella?

Mejor es pensar en hacer otra cosa.

Porque toda obra hecha es despreciable; porque todo lo que es uno capaz de hacer es despreciable.

RICARDO BAROJA.

(Fragmento de una carta que don Ricardo Baroja dirigió al Director de «Europa» y que se publicó en esta Revista el 13 de marzo de 1910).

De *Aguafortistas*. Biblioteca Estrella, Madrid.

LENGUAJE Y ESTILO

LAS NUEVAS NORMAS DE PROSODIA Y ORTOGRAFÍA

En junta del 29 de mayo de 1952, la Real Academia Española aprobó nuevas normas de prosodia y ortografía, que entraron en vigor el 1º de septiembre del mismo año, pero que se consideran de aplicación potestativa hasta tanto que no se incluyan en la próxima edición de la *Gramática*.

Las nuevas normas se basan en un informe que el señor Secretario Perpetuo don Julio Casares presentó a la Real Academia Española en su sesión del 8 de noviembre de 1951. Una comisión especial, formada por los académicos Ramón Menéndez Pidal, Vicente García de Diego, Leopoldo Eijo Garay, Agustín González de Amezúa y Mayo, Emilio García Gómez, Narciso Alonso Cortés y Dámaso Alonso, estudió cuidadosamente el informe, lo aceptó en algunas de sus partes, lo modificó y retocó en otras y aprobó por unanimidad, el 30 de abril de 1952, el texto definitivo de las nuevas normas.

Aunque la Comisión especial señaló que no había entrado "para nada en el aspecto doctrinal de las muchas cuestiones que se tocan en el informe", creyó conveniente "hacer constar su completa conformidad con la tendencia general de dicho informe, encaminado a poner claridad y orden en materias hasta ahora poco estudiadas y a simplificar la complicada casuística que dificultaba el aprendizaje y la aplicación de ciertas reglas de prosodia y ortografía".

A pesar del tiempo transcurrido desde su aprobación, las nuevas reglas no se han difundido suficientemente. Sin embargo, interesan no sólo a España sino a todas las naciones de estirpe hispánica. La enumeración de las reformas y el análisis minucioso de ellas exigiría más tiempo y espacio del que disponemos. Los fenómenos lingüísticos son comúnmente más sutiles y complicados de lo que suele creerse. Su acertada interpretación constituye a menudo una empresa llena de dificultades, no obstante lo cual todos opinan acerca de ellos porque todos hablan. Por el momento nos limitaremos a hacer algunas observaciones sobre "la tendencia general" que predominó entre los académicos madrileños.

Su característica más destacada consiste en el predominio de la pronunciación corriente, fundamentada en el uso actual de España. Don Dámaso Alonso la sintetizó al decir que "la mayoría de las propuestas del informe tratan de llevar suavemente hacia grafías más fonéticas a palabras o pequeños grupos de palabras cuya modificación a nadie puede escandalizar". Para ello se juzgó lo presente contrapeso definitivo de lo pasado y se prescindió de las peculiaridades lingüísticas hispanoamericanas, a pesar de haberse aprovechado "liberalmente" los trabajos de dos académicos argentinos; el padre Rodolfo M. Ragucci y el profesor Juan B. Selva.

La ortografía española ha oscilado entre dos principios fundamentales: el fonético, según el cual cada sonido debe estar representado por un signo gráfico, y el etimológico, que se funda, no en la pronunciación, sino en el origen de cada vocablo. En la historia del español se distinguen tres periodos ortográficos: uno fonético, que se extiende desde los comienzos de esta lengua hasta el siglo XVI, otro de confusión, que comprende los siglos XVI y XVII, y el período académico, que empieza en 1726 con la publicación del primer tomo del *Diccionario* compuesto por la Academia Española y que dura hasta nuestros días.

La Academia Española estableció el criterio etimológico como norma y resolvió, en la redacción de su *Diccionario*, "observar exactamente la Ortographía de las Voces, de suerte que no se oscurezca su primitivo origen, desterrando los abusos que en contrario se hallaren". Sin embargo, no mantuvo este principio como exclusivo y declaró que "para escribir pura y correctamente las Voces" había que conformarlas, "en quanto sea dable, al modo con que generalmente se pronuncian" y atender "al mismo tiempo a los orígenes de donde vienen, para no desfigurarlas". Pero la Academia Española no creó nuestra lengua, la recibió hecha y cuando ya el idioma había sufrido transformaciones irreparables. Además, con el tiempo, la Academia fué aceptando cambios impuestos por la pronunciación y por el uso. De este modo se llegó al sistema actual, que, como indica don Vicente García de Diego, es el resultado de un "admirable equilibrio de fonetismo y tradición".

Las nuevas normas rompen este equilibrio para inclinar la balanza a favor del mal llamado "fonetismo" (1). Así se admiten entre las voces de doble acentuación, junto a los esdrújulos correctos alvéolo, amoníaco y demás terminados en íaco, arteríola, etíope, gladiolo, olimpiada, período, etc., los graves alveolo, amoniaco, arteriola, etiope, gladiolo, olimpiada, periodo, etc., opuestos a la acentuación latina original; se simplifican los grupos iniciales ps, mn, y gn en s y n: psicología y sicología, psicosis y sicosis; mnemotecnica y nemotecnica, mnemotécnico y nemotécnico; gnomo y nomo, y

(1) Lo correcto es *fonetismo*, derivado de *fonético*. *Fonetismo*, aunque lo acepta la Academia Española, es una servil transcripción del francés *phonétisme*.

se acogen las formas contractas *reemplazo*, *reemplazar*, *rembolso*, *rembolsar*, aunque se olvidan los otros compuestos de *re-*, como *reedificar*, *reeditar*, *reeducar*, etc.

Con frecuencia se esgrime el argumento soberano e inapelable del uso, pero nadie se detiene a definir ese uso ni advierte que, con igual derecho, puede oponerse un uso a otro uso, sin que en muchos casos se sepa a ciencia cierta cuál de ellos es el más general y, sobre todo, el que debe aceptar la gramática normativa. Cuando se conversa sobre problemas del idioma llama la atención la disparidad de las opiniones, indefectiblemente apoyadas en el uso, que se sostienen acerca de los hechos lingüísticos. Si se estudian los diversos pareceres se llega a la conclusión de que cada cual juzga de acuerdo con su propia experiencia, forzosamente limitada a un sector siempre pequeño de su medio social; no contempla el panorama íntegro en el espacio y en el tiempo. Muchos tienen razones y pocos tienen razón. Entre nosotros, causará asombro el saber que, como "es notorio", a ninguna de las personas relacionadas con la música "se le ha oído jamás decir *pentagrama*", y que, en rioplatense, el hiato *rí-o* "va contra la pronunciación verdadera", pues en nuestro país lo común es *pentagrama* y *rioplatense*.

El uso es vario y mudable y el más peligroso de los criterios lingüísticos; con él, de concesión en concesión, podría llegarse a justificar cualquier disparate más o menos difundido en un momento fugaz de la historia. Un ejemplo bien claro lo suministra la absurda acentuación de *chófer* que, gracias a la Academia Española, está desalojando la correcta de *chofer*. Se tiende, sobre todo en las grandes capitales, a dar demasiado valor a lo presente y circunstancial, se cree ingenuamente que lo que es *hic et nunc* será por los siglos de los siglos. Se olvida que este instante efímero es apenas un punto en lo infinito y que sólo persiste aquello que tiene sus raíces en la tradición y presenta las características esenciales que se denominan con la expresión algo vaga de *genio de la lengua*.

Si se invoca el uso en unos casos, ¿por qué no se lo recuerda en otros, más generales? Es archisabido que, salvo excepciones, los españoles de todas las clases sociales suprimen, cuando hablan, la -d- de la terminación -ado. Lo mismo ocurre en gran parte de América. ¿Por qué, entonces, en nombre del uso, no se suprime lisa y llanamente esta d en