

fórmula: mi vecino grita detrás de la pared, es el resultado de todo un razonamiento; un grito tiene que ser proferido por alguien; este alguien debe ser mi vecino; lo es, puesto que reconozco su voz, etc. Se trata no sólo de una traducción inmediata (gritan, alguien grita, se oyen gritos detrás de la pared), sino toda una reconstrucción del espíritu. Luego dos actitudes —conscientes o mecánicas— frente al mundo exterior, necesitan para expresarse materiales diferentes.

El impresionismo, al apoderarse de los hechos sin relacionarlos a una causa ni a una consecuencia, utilizará de buen grado, la forma impersonal: *ça sent bon* (esto huele bien); hablando de un charco decimos: *ça grouille* (esto hormiguea). ¿Qué huele bien? ¿Qué hormiguea? nos desentendemos y el pronombre *ça* (esto), no representa para un espíritu moderno, más que el impersonal *il* en el giro *il pleut*. El impresionismo utilizará igualmente el medio pasivo o algún pronominal que elimine el agente y lo relegue a segundo término: Lo que se concibe bien se enuncia claramente. Y por supuesto la construcción nominal:

Por todas partes gozo, lucro, desenfreno; por todas partes la certeza del pan de mañana; por todas partes la explosión frenética de la vitalidad. (Baudelaire).

Por otra parte, cada objeto tenderá a aparecer animado por cierto dinamismo interno: La montaña se eleva a 3.000 metros, o será considerado no ya como el actor sino como el teatro de una actividad latente. Mientras el francés dice: *je rêve*, el alemán utiliza el impersonal: *es träumt mir*. En cierta época han podido oponerse de la misma manera en francés: *je me souviens*¹ y *il me souvient*². La materialización de lo abstracto proviene igualmente de una tendencia impresionista; se verá la influencia de esta fórmula en la anteposición del epíteto.

Lo mismo sucederá con tantos plurales difíciles de analizar, plurales aumentativos, plurales de variedad, de oscurecimiento, plurales que expresan la repetición de un hecho idéntico, la noción de identidad que exige ya la intervención de un juicio.

1. Recuerdo.

2. Me viene a la memoria. (N. del T.: La forma impersonal es la más antigua y ha sido reemplazada casi completamente por la pronominal).

Y aun en el orden negativo que traduce espontáneamente un contrasentido:

Los campos no estaban negros, los cielos no estaban taciturnos. (V. Hugo).

La metáfora, otro hecho impresionista, descansa en una ilusión de los sentidos que el expresionismo, esto es en definitiva el raciocinio, no hubiera dejado de rectificar, ya se trate de imágenes infantiles con las que Jules Renard ha creado un procedimiento de estilo, o de alucinaciones dentro del género de las del *Bateau ivre*.

La hipálage en fin, en todos sus grados, es el resultado de una sensación general cuya traducción está relacionada sintácticamente con un detalle particular:

Ramuntcho bajó prontamente, frotándose los párpados aun cargados de un joven sueño. (P. Loti).

A tal punto que, para percibir el sentido, la conciencia debe disociar la síntesis y realizar una nueva.

La noción de tiempo no atrae por igual al expresionismo y al impresionismo. El primero, al encarar los hechos en sus relaciones lógicas, ubica y fija cuidadosamente esos hechos. El impresionismo considera al mundo exterior en perpetua transformación; por eso percibe sobre todo el aspecto de los hechos en lo que concierne a su duración y en su ámbito, y esto nos explicará el auge de que gozará el imperfecto en la época moderna, los participios pasivos en los decadentes (ha palidecido, palidecido) que indican el grado de una evolución, mientras que el adjetivo correspondiente (pálido) es esencialmente estático. En lo que concierne a la estructura de la frase, encontramos la misma oposición entre las dos fórmulas. La frase expresionista es una frase meditada, preocupada de relacionar los hechos con sus causas y con sus consecuencias. Esto nos hace prever una frase bastante importante, rica en subordinadas, vigorosamente articulada. Por otra parte, el pensamiento al alcanzar su madurez, y los elementos al ser cuidadosamente clasificados y unidos, nos darán una frase continua, que se desarrollará regularmente, sin tropiezos, que suscitará una secuencia progresiva, y una cadencia mayor, y por último la preponderancia del ritmo concordante, el mejor para sugerir el equilibrio, la unidad de los hechos y del pensamiento que los organiza.

El impresionismo, al descuidar establecer las relaciones de causa a efecto, tenderá naturalmente hacia una frase corta; yuxtapone los hechos a medida que llegan a la conciencia, deja a cada uno su individualidad; de ahí una línea discontinua, lo que se ha llamado el puntillismo, y frecuentes discordancias rítmicas aptas para hacer notar o sugerir los incidentes de la percepción. Podrán encontrarse, sin duda, frases de cierta importancia: el desbordamiento de los límites iniciales, la ausencia de estructura rigurosa, pondrán de manifiesto esa misma tendencia.

Ciencias auxiliares de la estilística. — El dominio de la estilística linda con el de muchas otras disciplinas: el de la fonética, puesto que los sonidos, la articulación, la entonación, son susceptibles de repercusiones afectivas; el de la lexicología, por supuesto; el de la gramática normativa, que nos permitirá notar las digresiones y apreciar su oportunidad; el de la gramática histórica, que es en definitiva, la historia de elecciones sucesivas; el de la lingüística general, de la que sólo es un compartimiento; el de la psicología y el de la sociología; el de la estética y aun el de la antigua retórica, cuyos datos ha renovado. La lingüística coordina esos aportes en una nueva síntesis en favor de sus propios principios: determinación de la relación cualitativa y cuantitativa entre la expresión y el sentimiento expresado en determinadas circunstancias. El punto delicado para el estudioso, no estriba en defender su dominio contra la usurpación de ciencias vecinas, cuyos puntos de vista y fines no son idénticos, sino en retener de esas ciencias los aportes que están estrictamente relacionados con el objeto de la estilística.

Un ejemplo concreto y trivial a la vez bastará para mostrar esa necesidad. Corneille escribe en el Cid:

Je la dois attaquer mais tu dois la défendre.

(Yo la debo atacar pero tú debes defenderla).

La gramática histórica nos enseña que la anteposición del pronombre personal complemento de objeto delante del auxiliar, ha sido regla durante mucho tiempo; que en cierta época la construcción moderna hizo su aparición; que esos dos giros estuvieron en competencia durante cerca de un siglo, y que aun lo estaban en la época de Corneille. Nos hace saber que Corneille podía utilizar correctamente los dos giros, pero no por qué lo hizo, único punto que interesa a la estilística. Re-

flexionando veremos que esta variación permite al autor dar más fuerza a su verso (3.3.3.3.), y conseguir, por la correspondencia rigurosamente matemática de la acentuación, una oposición más enérgica y una fórmula más estricta.

Traducción de Nélida Sánchez Rodilla.

MARCEL CRESSOT.

IMPRESIONISMO, EXPRESIONISMO Y GRAMÁTICA

Naturalismo es el más exacto retrato posible del mundo exterior. El escritor naturalista pinta una escena de agonía con pormenores de médico y el descenso a una mina o la vida a bordo con el mayor conocimiento objetivo, obtenido, en lo posible, en familiaridad con las cosas mismas. Exactitud es triunfo. El naturalista no nos revela nada de su participación en la escena que describe; la elección de la materia es lo único que nos permite deducir la orientación de su gusto personal. Si se trata, por ejemplo, de procesos históricos, el naturalista echa mano de cuantos documentos —u otra clase cualquiera de testimonios de la época que trata— estén a su alcance. Su aspiración suprema es la verdad. El naturalismo, como tal, es enteramente objetivo. Dibuja, hasta donde dan las fuerzas humanas, las cosas mismas. El hombre de ciencia es un naturalista.

El naturalismo idiomático puro es la imitación onomatopéyica: ¡miau!, etc. La impresión auditiva que hemos experimentado sirve también, al comunicarnos con los demás, para evocar la representación correspondiente. El hablante no hace más que trasmutar esa sensación auditiva en movimiento oral.

Impresionismo es la reproducción de la impresión de las cosas. No es cuestión de cómo sean ellas objetivamente, sino de cómo se aparecen, aquí y ahora, al ojo del observador. El impresionista, al ver un objeto, no se pregunta cuáles son sus orígenes ni sus antecedentes; no lo enlaza a sus causas ni a sus efectos. El pintor impresionista hace en el lienzo una mancha azul que corresponde a su impresión, sin preocuparse en averiguar si se trata de un pedazo de cielo o de una mantilla o del reflejo del sol en el lomo de un caballo bayo. El impresionista despoja a las cosas de las correcciones lógicas que el

hombre normal introduce habitualmente en ellas. La experiencia nos dice, por ejemplo, que un caballo no es azul cuando se encuentra en el establo o en la granja a la luz ordinaria; y así es como, en cierto modo, nos resistimos a reconocer el azul del lomo del caballo; no admitimos que el caballo pueda presentar diverso color según el lugar en que se halle o la hora en que lo observemos. Nos afanamos —y nuestra educación nos impulsa en el mismo sentido— por extraer de la diversidad de las impresiones una sola e idéntica cosa, que viene a ser el término medio de numerosos objetos distintos; término medio que no dista demasiado de ninguna de las impresiones momentáneas y según el cual las “rectificamos”. Y por cierto que la impresión así reproducida casi nunca coincide con la auténtica impresión instantánea. El ejemplo más craso de tal rectificación por cuenta del expectador nos lo ofrece, en el supuesto de que no intervengan aquí motivos religiosos, el artista egipcio que pinta imágenes de perfil y con dos ojos. Claro que el pintor veía un solo ojo, pero temía que el expectador pensara que el hombre pintado tenía ese único ojo, y agregaba, en consecuencia, el segundo. Mas un proceder semejante no queda explicado de ningún modo por consideración al expectador. También hoy los niños dibujan caras de perfil con dos ojos “¡porque tienen dos ojos, pues!”.

El impresionista no rectifica nada; traduce la impresión de un determinado instante singular, pero sin reservas y, por tanto, con absoluta honestidad —mayor, al menos, que la del que rectifica—: es más realista que este último. Pero toda la veracidad de su representación vale sólo para su propio punto de mira en un instante dado. Imposible desatender a la relación entre la obra y el creador. Quien no sea capaz de identificarse por entero con el artista, tampoco lo será de comprender su obra. Impresionista es la visión de las cosas en perspectiva. Cambia al cambiar el punto de mira; pero, cualquiera sea el número de ojos que observen desde el mismo punto, ven todos el mismo escorzo.

Expresionismo es la reproducción de representaciones o de sensaciones provocadas en nosotros por impresiones externas o internas, sin que entren en consideración las propiedades reales de los objetos (de representación) que suscitan tales impresiones. El arte expresionista no se ocupa de lo objetivamente presente ni de cómo representar esas existencias objetivas en la forma más irreprochable. Ofrece el pensar y el

sentir subjetivos sobre las cosas: las ideas de las cosas, presentes en la conciencia especulativa. El artista expresionista no dice lo que ocurre o lo que ve, sino lo que a él le conmueve a la vista de un acontecimiento o de una cosa; expresa su sensación personal y su juicio (en ocasiones, su prejuicio) sobre las cosas. Renuncia, desde un principio a toda verdad natural; no lleva al círculo de sus imágenes el mundo exterior como tal; se refiere a su estado de ánimo en ésta o en aquella ocasión, a la excitación que le han provocado las experiencias de lo externo o, para emplear la expresión de moda, a cómo “reacciona frente a ellas”. El arte expresionista abarca todos los recursos para exteriorizar lo interno, lo no sensible. Para Rilke, lo esencial del artista es el poder decirse (expresarse) así mismo, decir lo que hay de más hondamente propio, de más individual. Pero ésa es también la esencia del espíritu especulativo. El filósofo se dice “a sí mismo”, dice su pensamiento personal sobre las cosas, como el artista dice su sensación personal. ¹ La experiencia interior existe sólo subjetivamente y nunca se establecerá de manera absoluta si entre todos los hombres habrá dos que puedan tener experiencias internas capaces de coincidir puntualmente. En un principio la experiencia interior no se podía comunicar; sólo en el curso de innumerables generaciones habría el hombre de aprender a hacerlo. Es uno de los procesos psíquicos más delicados, puesto que no hay expresión que corresponda acabadamente al objeto de representación de la experiencia interna (para lo cual sería menester que el individuo pudiera hallarse precisamente libre de esa experiencia). Pero ¿cómo habrá de saber con certeza el oyente qué es lo que debe entender por debajo de una expresión? El comprender es difícil —o del todo imposible— cuando no se tiende algún puente sensorial (explicación por comparaciones). En la inmensa mayoría de los casos, lo no sensible se comunica directamente por comparación

1. El ardiente impulso a exteriorizar lo personal se apodera hoy, a menudo, del hombre de ciencia, y hasta suele decirse que la ciencia —o la universidad, por ejemplo— debe dar lo “vivido” (ERLEBTES). “Vivir” (erleben) significa experimentar algo con valores afectivos propios, incorporarlo a nuestra vida afectiva. Claro es que el hombre de ciencia debe interesarse plenamente en su trabajo, sin lo cual no podrá lograr nada; claro que no debe exponer ni juzgar —por ejemplo, sobre una poesía o un libro— nada que no conozca por visión propia; pero se corre ahora el riesgo de que el sentir subjetivo reemplace a la observación objetiva, que constituye, justamente, lo esencial de la ciencia.

con lo sensible. El oyente tiene que inferir de este proceso el interior. La expresión fué, en sus orígenes, intensamente figurativa. Alguien que atisbaba en su propio mundo interior introdujo, por ejemplo, para describir (= comunicar) el difícil trabajo de sus pensamientos, la impresión externa del ir pensando [ideas]: *pe (n) sar*.¹ Toda comparación de un objeto no sensible con otro sensible es enteramente subjetiva y expresionista. El hablante echa afuera su representación, como dice Rilke en su poesía *El unicornio* (*Neue Gedichte*, I, 39): "Sus miradas, no limitadas por cosa alguna, se lanzaban —imágenes— al espacio". (No recibe impresiones externas que, a través del ojo, invadan la conciencia, sino al contrario: lo que "ve" son imágenes, lanzadas desde el interior al espacio, como por una linterna mágica). Lo contemplado internamente, de manera puramente subjetiva, se objetiva tornándose cosa sensible, y accesible con ello a los demás. Así, pues, cuando Goethe objetiva las dos almas de su pecho en Fausto y Mefistófeles, en Tasso y Antonio, procede como expresionista. Schiller lanza al mundo la imagen fantástica del mal en la figura de Franz Moor, etcétera. La actitud expresionista puede considerarse, por lo tanto, como la objetivación de lo internamente intuído.

ELISA RICHTER.

Colección de Estudios Estilísticos, Buenos Aires, 1936.

CÓMO DEBEN ESCRIBIR LOS FILÓSOFOS

No respondo a cuestionarios. He debido imponerme a este respecto una regla absoluta. Pero se tiene tan poco en cuenta en general las condiciones en que el filósofo está obligado a trabajar que aprovecho con gusto la ocasión muy amablemente ofrecida de decir una palabra. Hay problemas generales que interesan a todo el mundo. A esos un filósofo debe estar en condiciones de tratarlos en el lenguaje de todo el mundo. Tendrá quizá la dificultad de no emplear sino términos usuales; mas si ha llevado hasta el fin el análisis de su pensamiento, si por consecuencia lo ha resuelto en elementos simples encontrará siempre en la lengua corriente palabras a emplear

1. (Lo mismo en alemán, *erwägen* = 'pesar' y 'pensar', 'considerar'. Decimos "pesar razones", etc.)

sobre cada uno de ellos. En ocasiones sin duda deberá desviar la palabra de su sentido habitual: la agregará a otras capaces de arrastrarla hacia una significación nueva. Del esfuerzo que haya tenido que hacer será por otra parte el primero en obtener provecho; la lengua misma, más tarde se beneficiará. Este cuidado de dirigirse en las grandes ocasiones a todos, hablando naturalmente el lenguaje de todos, es característico de la filosofía francesa. El ejemplo de Descartes, de Malebranche y de muchos otros está allí para probar que se pueden traducir ideas muy sutiles, muy profundas en términos de sentido común.

Pero no se trata evidentemente sino de los problemas más vastos: libertad, deber, significación de la vida, estructura general del espíritu, funciones esenciales del pensamiento, lugar del hombre en la naturaleza, etc.

La solución de estos problemas generales está subordinada a la de las cuestiones especiales que no interesa más que a los filósofos y a los sabios. Estas cuestiones especiales resurgen siempre por cualquier lado en la historia de la filosofía, en la Lógica o en la Teoría del Conocimiento, en la Psicología, en la Patología del espíritu, en las Ciencias Biológicas, Físicas, Matemáticas, etc. Aquí se debe recurrir a expresiones técnicas. O bien entonces será necesario entrar en explicaciones demasiado largas, con las que el lector no sabrá qué hacer puesto que ya está al corriente. No conozco el artículo de M. Albalat, más las expresiones que Ud. cita como objeto de su crítica y que yo mismo he usado, son justamente de aquellas que deben evocar en el espíritu del lector competente, una tesis conocida, una teoría más o menos compleja, todo un conjunto de indagaciones que han llegado ya a un cierto resultado. Abrir cada vez un paréntesis para volver sobre cada uno de estos puntos será inútil y además insoportable: se rompería la continuidad del desarrollo. Una alusión basta. La palabra técnica forjada en caso de necesidad por las circunstancias, es esta alusión.

Evidentemente no hay que abusar de ello. Pero el límite entre el uso y el abuso es fácil de trazar: será en vano que los términos técnicos sean numerosos, estarán en su lugar si el lector suficientemente instruido, suficientemente ejercitado en la reflexión filosófica no advierte su presencia. Aquellos que él advierte no deberían estar allí. Sucede con la prosa filosófica como con toda otra prosa y con la prosa en general, como en las demás artes: la expresión perfecta es aquella que ha llegado tan naturalmente o más vale tan necesariamente, en

virtud de una tan imperiosa predestinación que no nos detenemos en ella y vamos directamente a lo que ha querido expresar como si se confundiera con la idea, se vuelve invisible a fuerza de ser transparente.

Si los términos técnicos pueden así hacernos olvidar su tecnicismo, inversamente las palabras usuales nos parecerán inusitadas si nos detienen, si no se borran bastante velozmente ante la idea. He oído a lectores novicios lamentarse de la oscuridad de un filósofo y reparar en la rareza de su vocabulario. Los asombraba mucho cuando les hacía notar, releyendo con ellos la página incriminada que estaba escrita en el lenguaje corriente. Se habían creído ante palabras extrañas porque habían permanecido extraños al pensamiento. El autor hubiera podido decir con Ovidio: *Barbarus hic ego sum, quia non intelligor illis!*

Esto en cuanto al primer punto. Llego entonces a la cuestión de saber si es necesario "regularizar el lenguaje filosófico".

Hay evidentemente un gran número de casos para examinar y distinciones que hacer. Imposible pasarles revista. Forzoso es elegir bien. Ocurre que usted cita en su cuestionario dos especies de palabras: 1º los términos en ismo, tales como realismo, idealismo, intelectualismo, racionalismo, etc.; 2º aquellos que designan funciones del espíritu o el espíritu mismo, (razón, intuición, alma, etc.). Yo me atenderé si usted desea a estas dos categorías de ejemplos.

Las palabras en ismo son incontestablemente vagas. Usted tiene mucha razón en decir que se entiende por idealismo cosas muy diferentes opuestas aun en ciertos puntos. Pero ¿qué hacer? El término en ismo designa una tendencia, una dirección de pensamiento seguida por un filósofo, más precisamente un punto de vista sobre su doctrina. Es necesario renunciar a enumerar las tendencias, direcciones del pensamiento, puntos de vista, o resignarse a una cierta vaguedad, pues según que uno se interne en una dirección de pensamiento más o menos lejos se obtiene doctrinas diferentes; y según que se adopte un punto de vista u otro no se ve la misma doctrina. Así, tomando el ejemplo que usted cita se llamaría idealista la filosofía de Platón, e idealista también la filosofía de Berkeley a pesar de la distancia que las separa. Como así también se hará de la filosofía de Platón un realismo, después de haberla denominado idealismo, cuando se la tome por otro lado o mejor cuando se la contemple desde otro punto de vista. Us-

ted pregunta si no sería mejor reservar el nombre de idealismo para la Filosofía de Berkeley y llamar entonces realismo aquella de Platón?. No vería ningún inconveniente de mi parte en que no se le llamara idealistas ni a uno ni a otro.

Cuanto más se profundiza a Platón o a Berkeley o a cualquier otro verdadero filósofo, se tendrán menos deseos de aplicarles estos epítetos y hacerlos entrar en categorías. Pero si se conservan términos tales como realismo e idealismo y si se quiere hacer uso de ellos en el caso actual entonces será necesidad llamar idealismo a la doctrina de Platón lo mismo que a la de Berkeley, pues estos dos filósofos considerados desde un cierto punto de vista señalan una misma dirección de pensamiento. El idealismo puro de Berkeley, prolongado, puede conducir al idealismo realista de Platón. La prueba está en que él lo ha conducido allí a Berkeley. Partiendo de la primera doctrina y habiéndole presentado en los *Principios del conocimiento humano*, en los *Diálogos de Hylas y de Philonous*, etc., Berkeley ha llegado a la segunda que expone en *Siris*. De una a otra hubo continuidad de desarrollo como se ha dicho más de una vez, como lo he mostrado en detalle en un curso de dos años que dicté en el Colegio de Francia sobre la Filosofía de Berkeley. Son ciertamente dos especies de idealismo. No veo pues que se pueda hacer gran cosa por los términos en ismo. Dejémoslos como están si no queremos suprimirlos, lo que sería perjuicio para algunos de ellos: "mecanismo" y "dynamismo", por ejemplo, tienen una precisión relativa y prestan estimables servicios (aunque ya con "dynamismo" esto comienza a deteriorarse). Pero no olvidemos que los mejores entre estos términos son apenas aceptables y que siempre es necesario desconfiar de ellos.

¡Tengamos cuidado con "panteísmo", por ejemplo! Ligera-mente peyorativo, sirve muy frecuentemente —como "misticismo" por otra parte— para designar toda filosofía que uno no estima y de la cual querríamos desembarazarnos, sin tener que discutirla. No la detesto lo bastante para solicitar que se le ejecute, pero si muriera de muerte natural no derramaría ni una lágrima de pesar.

Paso a los ejemplos del segundo género. Se trata esta vez de términos que designan ciertas facultades del espíritu o al espíritu mismo: razón, intuición, alma. De éstos me guardaré de murmurar. Uno no sabría pasarse sin ellos. Reconozco por otra parte que cada uno de ellos está tomado por los filósofos

en más de un sentido. Pero es inevitable; y la falta no está en el término sino en el objeto.

Tomo el ejemplo que Ud., ha elegido. "La razón, pregunta Ud., ¿es una facultad reveladora de verdades necesarias y eternas, o una forma a través de la cual aparece el dato?". Es claro que será esto o aquello o muchas otras cosas según la manera en que uno se representará la estructura y el mecanismo del pensamiento. Pero el filósofo dirá siempre que es la razón, empleará siempre la misma palabra porque se trata siempre, si puedo expresarme así, del mismo asunto. En todos los casos, en efecto, el filósofo se encuentra en presencia de lo que hay de esencial en el pensamiento, de lo que "condiciona", como él dice, el conjunto del conocimiento. Solamente que esta función esencial no es vista, comprendida, definida en todos los casos, de la misma manera: las soluciones difieren. Es inútil que difieran sin embargo; no por ello se referirán menos al mismo problema y es por eso que el filósofo empleará la misma palabra; a sus ojos en efecto un término tal como "razón" no circunscribe tanto una cosa como un problema. ¿Usted me dirá que no es así para el común de los hombres?. Sin ninguna duda porque el común de los hombres no ve que la cosa plantea un problema.

Se llamará razón en el lenguaje corriente la función por excelencia del espíritu humano, aquella que caracteriza al hombre. En efecto allí está por otra parte, lo que la razón es para el filósofo mismo como acabo de recordar. Solamente que mientras que el sentido común se mantiene allí y toma por solución de un problema lo que es a lo sumo el enunciado, el filósofo busca una solución, quiero decir una definición que sea un análisis; y no hay análisis posible en semejante materia, sin elección de un punto de vista, sin hipótesis, sin teoría. He aquí por qué la palabra razón que no tiene más que un solo y mismo sentido para todos los filósofos al comienzo de su búsqueda tendrá muchos al final, casi tantos como filosofías haya. ¿Usted desearía para todas estas significaciones palabras diferentes?. No veo muy bien para qué servirían. Salvo quizá para dar una facilidad más a los incompetentes, para hablar de lo que ignoran. Será necesario siempre, para comprender estas significaciones que son soluciones, dirigirse a los filósofos que las han propuesto, leer sus obras o conocer al menos un resumen de sus doctrinas; y aquel que se ha tomado el trabajo de realizar esta tarea estará generalmente en condiciones de reconocer, con una simple mirada

arrojada sobre una página de filosofía, el sentido que el autor ha dado allí a la palabra "razón". O bien entonces será que la página está mal escrita. Una multiplicidad de palabras no presentaría por consiguiente gran ventaja; y tendría el inconveniente grave de no mantener visibles a todos, sabios e ignorantes, por encima de la multiplicidad de las soluciones, la unidad del problema.

A decir verdad, las dificultades que se encuentran en el curso de una lectura filosófica se refieren raramente al vocabulario, aunque sea casi siempre al vocabulario al que se le atribuyen. Es inútil y sería por otra parte muy a menudo imposible al filósofo comenzar por definir —como algunos se lo piden— la nueva significación que atribuirá a un término usual, puesto que todo su estudio, todos los desarrollos que nos va a presentar tendrán por objeto analizar o reconstruir con exactitud y precisión la cosa que ese término designa vagamente a los ojos del sentido común; y la definición, en semejante materia no puede ser más que este análisis o esta síntesis; ella no entraría en una fórmula simple. Partiendo de un sentido que no tiene necesidad de definir, porque es aquél que todo el mundo conoce, el filósofo llega a un sentido que ha definido perfectamente si es dueño de su pensamiento; su exposición es esta definición misma.

Otros ejemplos hubieran dado lugar a observaciones diferentes pero a conclusiones análogas. A cualquier otra cuestión que hubiera podido ser planteada le hubiera dado la misma respuesta. Usted no habla, en efecto, más que de la diversidad de los sentidos con que la misma palabra está tomada por filósofos diferentes: eso es para muchos una piedra de escándalo. Pero ¿cuánto mayor aún el escándalo que aquí vemos: la misma palabra tomada con sentidos diferentes por el mismo filósofo! Cosa curiosa: los filósofos que han merecido más este reproche son los maestros, aquellos que han introducido conceptos nuevos en el mundo del pensamiento: un Aristóteles, un Spinoza. La distinción aristotélica de la "potencia" y del "acto", de la "materia" y de la "forma", ha impregnado el pensamiento humano durante siglos, todavía estamos penetrados de ello; ahora bien, la enumeración, fijada con ejemplos, de los sentidos en que Aristóteles toma la sola palabra potencia llena cuatro columnas en cuarto del "Index Aristotélicos" y se haría una constatación análoga para los otros tres términos. Todo el es-

pinocismo reposa sobre la distinción entre la "esencia" y la "existencia". Se podría escribir un libro (se lo ha escrito efectivamente) sobre los sentidos varios, a veces apenas compatibles entre sí, que Spinoza da a "esencia" y a "existencia". ¿Se dirá que hubiera sido preferible reemplazar cada uno de estos términos por un cierto número de otros? Era imposible porque allí donde está la misma palabra se trata en el fondo de la misma cosa. Si esta cosa no puede encerrarse en una misma fórmula como una curva construida por nuestro espíritu y definida por una ecuación, si el pensador ha debido girar en torno a ella y atacarla por un gran número de puntos atravesándola vez a vez en variadas direcciones y no llegando necesariamente a un centro, es una pena para una lógica demasiado simple, pero no para un pensamiento que quiere agilizarse, ensancharse, modelarse sobre la realidad.

Un inmenso esfuerzo ha sido intentado, un bello ejemplo nos ha sido dado; de lejos en la medida de nuestras fuerzas trataremos de seguirlo. Algunos preferirán siempre a una empresa tan difícil un trabajo más cómodo que consiste en construir una imitación artificial y superficial de las cosas con ideas simples. Podrán aún no comprender y no admitir otro.

Envidiemos su tranquilidad y continuemos nuestro esfuerzo.

Me he referido a sus dos categorías de ejemplos, sería necesario para completar pasar en revista todas las palabras de un léxico filosófico. Pero uno se percibiría entonces que los términos propiamente técnicos sobre cuya significación están de acuerdo, son con ventaja, los más numerosos: allí donde la palabra comporta acepciones variadas, eso proviene generalmente, como en los casos que acabamos de examinar de causas profundas. Soy, pues, de opinión, también aquí, de dejar las cosas como estaban. Tal es mi conclusión.

Pero yo hablaba de un léxico. Esto me lleva a su última pregunta. ¿Usted pregunta si un congreso de filosofía no podrá encarar el establecimiento de un vocabulario filosófico cuyas conclusiones tendrían autoridad? A decir verdad poseemos un vocabulario de esta clase, casi completo (no falta, creo, sino el último fascículo) en el que el señor Andrés Lalande ha redactado con el concurso de los miembros y corresponsales de la Sociedad Francesa de Filosofía. La Sociedad, acrecentada con sus corresponsales constituye

lo que se llamaría un congreso virtual permanente que actúa desde hace alrededor de veinte años. El señor Lalande le somete año a año los resultados de su notable trabajo; los miembros y corresponsales le someten a su vez sus observaciones. Así se ha elaborado un diccionario que es en realidad lo que usted pide. No totalmente, sin embargo, porque no ofrece conclusiones. Pero no creo verdaderamente que haya conclusiones para dar en materia semejante. Ya es mucho enumerar los significados dados a su término por los filósofos, clasificarlos, definirlos en la medida de lo posible; pero aun así la definición no tomará su sentido pleno y completo más que para aquellos que conozcan las doctrinas filosóficas. Nada suplirá la lectura de los filósofos.

HENRI BERGSON.

Traducción de Catalina Antelo de Husson.

BIBLIOGRAFIA

CHARLES DU BOS. ¿Qué es la literatura? Ediciones Troquel. Buenos Aires, 1955.

Componen este volumen cuatro conferencias pronunciadas por el insigne crítico ante los profesores del colegio Saint Mary, Notre Dame, Indiana, EE. UU., de enero a abril de 1938. Incluye además el volumen un fragmento. El último diario de Charles du Bos (16 de febrero de 1939), un texto de F. Mauriac y tres notas sobre el escritor, a propósito de su muerte de G. Marcel, J. Madaule y A. Béguin, respectivamente.

La primera conferencia, titulada: *La literatura y el alma*, trata en forma comprensiva sobre la pregunta que constituye el título del volumen. Charles du Bos sostiene que a la pregunta qué es la literatura, debe preceder la respuesta a esta otra, anterior y fundamental, qué es la vida. Luego de hacer una distinción entre el significado de la vida para el cristiano y para el que está sumido en las condiciones de la urbe moderna, comenta un texto de Keats para llegar a esta definición de la vida: la vida es el valle donde se forman las almas. La vida y la literatura están unidas entre sí, son interdependientes, cada una tiene necesidad de la otra al

punto de no poder prescindir una de la otra. Es verdad que sin la vida la literatura carece de sentido, pero sin la literatura ¿qué sería la vida? La relación que du Bos establece entre la literatura y la vida ha sido en realidad expuesta por Cicerón, singularmente en su discurso en defensa del poeta Arquías. La relación que el arpinate define entre el *lumen litterarum* y los sucesos humanos es explorada por el crítico francés en una amplia dimensión y con ayuda de fuentes por lo general románticas. Es curioso además que en la segunda conferencia, *La literatura y la luz*, se prolongue con resonancias insospechadas la metáfora ciceroniana. El conocimiento que du Bos tiene del clasicismo greco-romano hace verosímil por otra parte este vínculo con Cicerón.

En una palabra, la literatura debe a la vida su contenido, la vida debe a la literatura su supervivencia (Cf. Cic. pro Archia, cap. VI-IX, ed. Clark, Oxford), le debe esta inmortalidad que sólo se detiene en el umbral de aquella inmortalidad más allá de la cual comienza la vida eterna. Para comprender la literatura, desde el punto de vista del autor, aprovecha du Bos un importante texto de Bergson sobre el vínculo entre la emoción creadora y la obra de arte; en seguida considera la literatura desde el punto de vista del lector, e infiere esta segunda definición de la literatura: la literatura es el lugar de encuentro de dos almas.

En la segunda conferencia, *La literatura y la luz*, parte du Bos de un texto de Vaughan, *I saw Eternity the other night*, y luego de algunas consideraciones sobre el misterio de la luz recuerda el texto de Longinos sobre las palabras hermosas y el pensamiento: las hermosas palabras son la luz propia y natural de nuestros pensamientos. El vínculo entre la palabra y la literatura señala ahora la dirección de pensamiento crítico: belleza y dignidad del lenguaje, capacidad de las palabras bellas para iluminar, en el sentido que sugiere la afirmación de Longinos. Esta luz no se identifica sin embargo con la claridad de estirpe cartesiana. Du Bos concluye, después de tales precisiones, que la literatura es el pensamiento que alcanza la belleza en la luz. El problema planteado en esta segunda conferencia es en realidad el de la valoración última de la palabra lírica y por tanto el del pensamiento lírico. La consistencia multivalente del lenguaje humano adquiere en el caso de la palabra poética su extrema connotación, por lo mismo que su sentido está como invis-

cerado en su propia resonancia. En este caso, el sentido de la palabra poética no se identifica con el significado desde el punto de vista de lo cotidiano.

La tercera conferencia lleva por título *La literatura y la belleza*. Se inicia con la traducción y el comentario de los cuarenta primeros versos de *Endymion* de Keats. Entra entonces el autor en la consideración del misterio de la belleza. Luego de hacer una crítica al libro de Santayana *El sentido de la belleza*, concentra la meditación en los versos 25-26 de *Endymion*: *Nor do we merely feel these essences | For one short hour* (Y no gustamos esas esencias solamente | en una hora fugitiva), y en el verso 33: *They always must be with us, or we die* (Para siempre han de estar con nosotros, o moriremos). Para du Bos el término fundamental es aquí *esencias*. Para destacarlo dentro del pensamiento de Keats, ya que se trata de una verdadera filosofía de lo bello, el autor señala como algo inconfundible el carácter concreto y abstracto de la imaginación de Keats. Shelley en cambio, dotado de una admirable imaginación abstracta, se halla desprovisto de imaginación concreta (pág. 89); du Bos suma aquí como textos fundamentales el Himno a la Belleza intelectual de Shelley, y su Canto al espíritu de delicia (*Rarely, rarely comest thou | Spirit of Delight*).

La literatura y el verbo es la cuarta conferencia. Como lo sugiere el versículo del *Eclesiastés*, que hace de pórtico a la conferencia, pese a haber recorrido en las tres anteriores, tres etapas fundamentales para la meditación, sólo con ésta comienza en realidad la labor más profunda del crítico. Como lo indica el título, recompónese aquí, a un nivel casi religioso, una meditación sobre el significado último del lenguaje humano. Es el reino de la palabra, ámbito intermediario entre la realidad y el hombre, o entre Dios y el hombre, el que penetra en una dimensión intemporal. Es además ese reino la meta a la que se orientan las cosas mismas. Tal ha sido por otra parte la dirección impresa a la valoración del lenguaje poético por el movimiento que arranca en Poe y Baudelaire. Hay que agregar además a las aclaraciones de du Bos que esa misma dirección se encuentra hacia el fin de la antigüedad en la poesía helenístico-romana, tal como ha sido señalada en forma incuestionable por E. Howald en su importante libro *Das Wesen der lat. Dichtung* (La esencia de la poesía latina), E. Rentsch Verlag. Zürich, 1948, especialmente pá-

gina 58-92. Por otra parte, el comentario de du Bos al famoso texto del Fausto goethiano, la meditación sobre el comienzo del Evangelio de San Juan, núcleo del denso monólogo fáustico, es en realidad una visión profunda sobre la alteración del nexo entre el hombre y el cosmos, por una parte, y el hombre y Dios, por otra, característica de ciertos aspectos de la mentalidad moderna.

La exploración de du Bos se ubica en la línea de una modernísima filosofía del lenguaje. Dentro de ésta, la consideración de la palabra poética constituye quizá su capítulo culminante. La Palabra como signo de una creación espiritual y al mismo tiempo como vínculo, o con lo concreto, o con lo humano, ha sido un problema que ignoró en forma casi absoluta el positivismo lingüístico. Para éste interesaban por sobre todo las leyes de su realización física e histórica. Por este camino perdía toda posibilidad de entender otros niveles de la palabra y de comprender por eso mismo otros aspectos imperecederos de la realidad humana. En la antigüedad, en figuras como Heráclito, o en la filosofía estoica del lenguaje, encontramos los antecedentes más importantes de esta moderna mentalidad lingüística, que constituye una superación del positivismo y un aprovechamiento de sus resultados valederos. Por otro lado, hay que retrotraerse a los grandes líricos europeos del siglo XVIII y XIX para hallar la raíz de una orientación cuyas líneas culminan por ejemplo en la obra de Cassirer (Cf. sobre este problema W. Marshall Urban, *Lenguaje y Realidad*. Fondo de Cultura Económica. México, 1952, esp. cap. IX y X).

Si la literatura, como explica du Bos, no coincide con la exclamación de Hamlet, ¡Palabras, palabras, palabras! es porque hay en la palabra niveles de posibilidad que dependen siempre de una actitud creadora. Y esto es válido no sólo para el caso del poeta que ejercita el sin literatura de Darío; lo es aun para el lenguaje coloquial, en la medida en que éste es una vía humana de apertura, capaz a su vez de suscitar un avance en el ejercicio del trasfondo creador humano.

CARLOS A. DISANDRO.

CHARLOTTE BUHLER, *El niño y su familia*. Ed. Paidós. Buenos Aires, 1955.

Expone Charlotte Buhler la experiencia realizada por doce de sus colaboradoras que, conviviendo en el medio familiar que querían observar, estudiaron objetivamente las relaciones entre hermanos y entre padres e hijos. La observadora visitaba la familia durante varios meses, tomaba parte en la vida del grupo familiar, comidas, juegos y tareas domésticas, pero trataba de no interferir o causar con su presencia cualquier forma artificial de conducta.

Se trató de un intento de aplicar el método objetivo a una categoría de problemas que, hasta ese momento, sólo se habían encarado desde un punto de vista descriptivo.

La modalidad estrictamente objetiva permitió valorar cuantitativamente las relaciones recíprocas entre los individuos examinados y es del todo indudable la maestría con que lo aplica la autora al estudio de la atmósfera psíquica y la estructura social de la familia, profundizando de tal manera los conocimientos sobre la formación del carácter del niño con el aporte de datos importantísimos.

El desarrollo de la experiencia comprende la clasificación de las actividades y contactos de los miembros de la familia estudiada, los temas de sus conversaciones, la situación económica y psicológica, destacando la finalidad y actitud de todos los contactos.

En el capítulo donde se analizan las relaciones entre hijos y padres, Ch. Buhler enumera y estudia numerosos ejemplos de las actuaciones, los propósitos de ambos al establecer los contactos, los medios de que se valen para ello y las reacciones provocadas.

Hay que tener en cuenta que, en cada actividad, el niño desempeña un lugar distinto: en el juego, es el centro; es copartícipe de la situación doméstica, en la cual domina el adulto; y así sucesivamente; es fácil comprender que, a mayor cantidad de contactos positivos del niño con sus mayores, mayores también serán sus posibilidades.

Esto hace que sea indispensable destacar el cuadro número seis (página 64), donde se muestran estadísticamente, en porcentajes, esas relaciones de padres a hijos.

La falta de coordinación entre los intereses del niño y los contactos iniciados por los padres, la limitación de situaciones, la incomprensión materna y paterna, todo gravita desfavorablemente en la educación, instrucción y desarrollo del pequeño.

"La estructura básica de la vida familiar, dice Charlotte Buhler, se refleja en el niño a través de los contactos emocionales y de los incentivos y consejos que recibe".

El análisis de cada familia permite apreciar la frecuente unilateralidad de los contactos entre padres e hijos; algunos padres establecen sus relaciones especialmente alrededor de la actividad escolar, otros toman como centro el mundo exterior, etc.

La unilateralidad establecida por los padres, provoca una unilateralidad en la relación del hijo hacia ellos; además, mientras más independencia hay entre padres e hijos, más variados son los contactos, sin que ninguna modalidad especial de éstos predomine sobre las otras.

Tal equilibrio vivencial es eminentemente benéfico y positivo.

Podríamos decir que la actitud vital positiva es consecuencia de una relación también positiva con los padres y es indudable también que la actitud de éstos entre sí y ante sí mismos, ha de reflejarse en los hijos.

"La diferencia entre las estructuras familiares favorables y desfavorables era muy clara", anota la autora con respecto a la experiencia realizada, y señala que "las actitudes definitivamente positivas de Gertrud, Ilse, Berthold y Hans constituían claramente un reflejo de las relaciones positivas existentes entre ellos y sus padres; la actitud especialmente negativa de Heiz y Rudi y el silencio de Erna y Käthe, no eran menos elocuentes".

El análisis de las relaciones entre los hermanos ofrece más dificultades aún que el de las relaciones entre padres e hijos: los niños tienen pocos fines y propósitos puramente objetivos que sirvan de base de contacto entre ellos, pero sus juegos contienen problemas objetivos y existen necesidades objetivas, como terminar el deber escolar o ayudar a la madre en los quehaceres domésticos.

"Hemos comprobado en estudios anteriores que, aun cuando el niño, como miembro de un grupo, puede ser inducido a participar en una actividad objetiva conjunta, no tiene, por

lo general, el deseo de organizarse espontáneamente con otros compañeros para realizar alguna tarea objetiva".

Esta afirmación de la autora se refuerza cuando dice: "En una palabra, una relación fraterna muy objetiva y que contenga pocas expresiones de actitudes no es infantil sino precoz, forzada, y en cierto modo, errónea. Un ejemplo de esta condición anormal lo presentan las relaciones entre Alfred y Susi".

Se consideran luego los pares de hermanos, individualmente, y se utilizan gráficos en lugar de cuadros de porcentajes, para evitar desviación del promedio —"valor individual por diez dividido por el valor promedio"— en la fórmula empleada por la autora.

El libro de Charlotte Buhler termina con un apéndice: "El Problema de la Obediencia", por Sophie Gedeon, que trata de establecer la relación entre la obediencia de los niños estudiados y el trato que éstos recibían en el hogar.

"El coeficiente de correlación entre estas dos distribuciones (casos de trato estricto y casos de desobediencia) era $r = .75$, indicando una fuerte correlación positiva entre la obediencia y la ausencia de trato estricto".

En este párrafo creemos notar una errata, por comparación con el cuadro número 1 (página 187); la palabra "obediencia" debería ser reemplazada por "desobediencia". Nos confirma en esta opinión lo que escribe Sophie Gedeon un poco después: "...se deduce que el trato suave era, por lo general, más efectivo que las medidas severas".

Al terminar cada capítulo, Charlotte Buhler resume los casos estudiados; su reducido número no justifica conclusiones definitivas ni generalizaciones.

Sin embargo, Telma Reca, que firma el prólogo, deduce que, en los casos analizados en *El niño y su familia*, "la mayor armonía en el desarrollo del niño y los rasgos de carácter más favorables —caso de Hans— coexisten con: a) la mayor unión entre padres e hijos y el mayor afecto en sus relaciones mutuas; b) la mayor participación del padre —no en relación a la madre, sino a los restantes padres del grupo— en la educación y la vida del niño; c) la orientación de la educación del niño como parte integrante del grupo familiar; los intereses de esta unidad como tal, son los que inspiran la conducta y las decisiones de cada uno de sus

miembros; d) el predominio de un fin puramente humano y social —el cultivo del afecto recíproco y el cuidado del desarrollo del niño— en los propósitos y recursos educativos de los padres; e) la falta de privaciones materiales”.

LELIA R. LAURENCENA.

ROBERTO VILCHES ACUÑA, *Semántica Española*. Editorial Kapelusz. Buenos Aires, 1954.

“El estudio del lenguaje es complejo por demás y, desde cualquier ángulo que se le considere, presenta un campo vastísimo, sin horizontes”.

La semántica —cuya etimología “encontró Michel Bréal en el griego para denominar la rama de la Lingüística que tiene por objeto la evolución del significado de las palabras y las causas que le han determinado— es técnica de la significación”. Lenz considera que ella “debiera constituir una de las partes más interesantes de una gramática sistemática y científica moderna”.

“El lenguaje, como el hombre, nace y vive. La Etimología —que nos habla del origen de las palabras— es su partida de nacimiento y la Semántica es la historia de su vida”. “La palabra vino, subordinada a la vida en su desenvolvimiento no acabadero, a ser el sublime y más perfecto instrumento de expresión del pensamiento en forma viva, sujeto, por la misma razón, a la naturaleza caprichosa, variante y creadora de la humanidad”. Por eso, según la conocida definición de Humboldt: “El idioma no es *ergon*, esto es, fenómeno, hecho registrado, sino *energía* que se manifiesta en la corriente del tiempo, en función de vehículo de pensamiento, tal como supieron estimarlo los griegos al llamar *logos* a la palabra, es decir, lenguaje y razón, ejercicio y obra del espíritu”.

Buscar las causas que originan todos los movimientos semánticos es tarea difícil, pues son muchos los factores que determinan los cambios de significación. Sin embargo el autor de este libro enumera las fundamentales: a) La propensión estilística, tanto en la expresión oral como en la escrita; b) Las exigencias del progreso científico y social,

como asimismo el avance de la técnica, que obligan muchas veces a dar a un concepto la denominación de otro. Tal ocurre por ejemplo, con la palabra *coraza* que actualmente “nos sugiere la idea de armadura metálica, defensiva, y no la del antiguo revestimiento de cuero. En efecto, esta palabra procede del latín *coriacea*, forma derivada de *corium*, cuero, materia de que fueron hechas en la antigüedad”; c) “La ley de la inercia, que consiste en conservar, por razón del menor esfuerzo, el nombre de una cosa, aun cuando ésta cambie o deje de ser, tal como ocurre cuando llamamos pluma a la piececilla metálica para escribir que sustituyó a la de ave”; d) “El elemento afectivo” que es el que parece presidir las evoluciones de significación. “Muchos cambios de valoración (eufemismos, meliorización, peyorización...) se explican por las fluctuaciones del sentimiento humano”. Como ejemplo de cambio meliorativo de significación podemos citar el verbo *cavilar*: “*Cavilla-æ*, quería decir entre los romanos chanza, burla y *cavillatio-onis*, discurso no serio, discurso sofístico, cuyo verbo correspondiente era *cavillari*, que dió origen a nuestro *cavilar*, pero con la denotación general de pensar, de meditar”. Entre las palabras que han sufrido cambios peyorativos de significación citemos *estigma*: “Del latín *stigma* y éste del griego *στυγμα*. En su origen la palabra griega sólo denotaba picadura, marca, pero en seguida, por el hecho de ser marcados con hierro candente los esclavos o una persona, como señal de ignominia, vino esta voz a ser sinónima de afrenta”.

En el capítulo VI, Vilches Acuña nos muestra cómo la Iglesia tuvo influencia en la transformación de significados, pues desde sus orígenes necesitó hallar vocablos apropiados con que designar los objetos de su culto, a los servidores y dignidades de su Institución. “Para ello no inventó palabras nuevas, sino que dió a voces ya existentes en el latín helenizado, la denotación que, en cada caso, era precisa”. Ejemplo de este cambio de sentido es la palabra *ágape*: “Hoy se usa con frecuencia esta palabra para indicar el convite íntimo entre los miembros de una corporación, o bien, entre simples amigos; es decir, se usa en el mismo sentido que le dieron los cristianos en tiempo de los apóstoles (Tertul., *Apolog.*, XXIX), y también durante las persecuciones, cuando celebraban sus reuniones secretas, con

el fin de afianzar la concordia y la fe. Mas, si atendemos a su origen, veremos que, en griego ágape no indica comida, precisamente, ni convite, sino afecto, amor, caridad".

Podemos agregar que la historia de esta palabra fué muy estudiada; ágape adquiere con la literatura cristiana una concepción religiosa fundamental. Se debe a San Pablo el empleo de ágape como designación del amor cristiano opuesto a todo cálculo. Lo que da a la idea de ágape su carácter propio es la comunión cristiana con Dios.

También en el campo de la Enseñanza "hallamos numerosas palabras que dicen, aunque no exclusivamente, relación con ella y cuyo sentido primitivo no es fácil descubrirlo mediante el conocimiento de su significación actual, porque en ellas se han operado cambios semasiológicos más o menos notables". Así por ejemplo educar, liceo, academia, escuela, alumno, etc.

El tratado de *Semántica Española*, de Roberto Vilches Acuña, tiende a poner en manos del lector un registro de voces, con su evolución claramente expresada. Las palabras concernientes a la medicina, la enseñanza, la literatura, el teatro, los instrumentos, las profesiones, las armas, la técnica, los deportes, el gobierno, etc., se encuentran agrupadas, facilitando así su búsqueda, "porque los entendidos o interesados en cada una de las especialidades en que hemos dividido la obra, hallarán en forma fácil los vocablos de índole semántica que son más o menos propios de la respectiva terminología".

El autor nos ofrece no sólo la semántica del vocablo, sino también —en los casos en que lo estima necesario—, referencias de orden morfológico (fonológico y fonético) como asimismo etimológico.

Este tratado tiene mérito didáctico tanto por el número de voces analizadas, como por la claridad de las explicaciones. Los interesados en esta materia, verán facilitada su tarea con el índice de palabras explicadas, al final del libro, que vuelve a incluir todas las voces, esta vez por orden alfabético. La publicación se ve enriquecida con una nutrida bibliografía sobre el tema, que incluye libros y revistas.

HAYDEE C. BLOTTO.

AGUSTÍN MILLARES CARLO-JOSÉ IGNACIO MANTECÓN.
Album de Paleografía Hispanoamericana de los siglos XVI y XVII. Instituto Panamericano de Geografía e Historia. México. 1955.

El conocimiento de la época colonial en Hispanoamérica, a la luz de sus escrituras más antiguas, apasiona e impulsa a quienes sienten que la Paleografía no es una ciencia oculta y accesible sólo a mentes e intuiciones privilegiadas.

Al examinar este Album, obra metódica de mérito indiscutible, rigurosamente histórica y de escrupulosa documentación científica, nos introducimos en el complicado laberinto de las escrituras antiguas, tan caras a los autores de esta obra, que en su trayectoria de investigadores llevan ya recogidas merecidas satisfacciones.

Todo ese valioso tesoro encerrado en el mundo misterioso y fascinante que nos ocupa, restos de civilizaciones florecientes, esbozos de costumbres milenarias, ritos inverosímiles a veces, adquiere un particular interés cuando, como en este trabajo, aprendemos a valorar el significado de la ciencia que nos acerca y resucita el pasado del hombre.

El criterio eminentemente didáctico que lo ha inspirado, tiende especialmente a facilitar la comprensión y lectura de las valiosas láminas que ilustran y enriquecen la labor de investigación, y que demuestran una selección cuidadosa.

En el estudio preliminar se deslindan los campos de la Paleografía (estudio de las escrituras ejecutadas con tinta sobre materias blandas) y la Epigrafía (ciencia de las inscripciones sobre materias duras), confrontándose las distintas posiciones, con respecto a sus órbitas y alcances, sostenidas por especialistas como Sánchez Belda, Jean Mallon y Navascués.

La historia de la escritura, encerrada hasta no hace mucho dentro de los límites de aquellas dos disciplinas, se vió de pronto enriquecida a raíz de los hallazgos realizados en los últimos años, y que los autores, citando a Sánchez Belda, destacan en estos términos: "Los grandes descubrimientos de papiros realizados a finales de la pasada centuria plantearon nuevos problemas. La enorme cantidad de material devuelto a la civilización, su gran variedad y su elevado interés para el conocimiento del mundo antiguo, juntamente

con las dificultades que ofrece para su recta interpretación (cursividad de la escritura, mal estado de conservación, etc.), han hecho de su estudio una especialización dentro de la Paleografía, especialización llevada por algunos a su último extremo, pretendiendo hacer de la Papirología una ciencia independiente".

Lo cierto es que, cualquiera sea la gravitación que se asigne a los estudios escriturarios, la Papirología tiene una esencial importancia, ya que juntamente con la Paleografía y la Epigrafía, constituye la Historia de la Escritura, especialmente en lo que se refiere a la Antigüedad y la Edad Media.

El núcleo de este sustancioso estudio dentro del campo paleográfico lo constituye el análisis de sus elementos primordiales: formas de las letras y diversas clases de abreviaturas; se atiende especialmente al modo de su aparición, tiempo y lugares en que fueron usadas, y las causas que provocaron su ocaso o transformación. Los autores retroceden en su exposición hasta la época romana y examinan brevemente las escrituras del período medieval, como antecedentes remotos, hasta llegar al siglo XIII y primera mitad del XIV "momento en que se inician modalidades gráficas que, andando el tiempo, llegan a dar por resultado la escritura procesal, objeto preferente de nuestro estudio".

Tan profundas observaciones practicadas en las escrituras han variado el concepto tradicional de Paleografía, que se limitaba solamente a la lectura y transcripción de los manuscritos antiguos. Al ensancharse el campo de acción de esta disciplina "su técnica y procedimientos modernos han venido a constituir un capítulo nuevo en la historia de la cultura, y a situarse como sólida base en los problemas de transmisión de los textos".

Se formulan importantes conclusiones al determinar la procedencia de los manuscritos medievales que provienen —de acuerdo con las observaciones de Havet— de modelos o arquetipos ejecutados en escritura capital, sobre todo en la que compone el alfabeto uncial, y en gran variedad de formas minúsculas. Se clasifican y comentan brevemente, con gran provecho para el lector que indaga, los tratados y manuales de interés para el estudio de la paleografía española e hispanoamericana.

En densos capítulos se ocupan los autores de la evolución de las escrituras latina y española antes y después del siglo XV, sus áreas de dispersión, tipos, orígenes y caracteres generales. El análisis de la materia escriptoria aporta datos de singular valía acerca del empleo del papel, que los árabes trajeron a Europa, después de haberlo conocido de los chinos, quienes lo utilizaban desde el siglo I de la Era Cristiana. "El papel europeo fué introducido en América por los conquistadores, y a partir del siglo XVI parece habérselo fabricado ya en las tierras del nuevo continente, por lo menos en México". (Cita de los autores, tomada de Hanz Lenz y Gómez de Orozco, *La industria del papel en México*).

Como importante afirmación, luego de examinado el período precedente al siglo XV, leemos: "Una doble conclusión se desprende de todo lo anterior: 1ª) Identidad de la escritura latina durante el período que nos ocupa, en lugares tan distantes del mundo romano como Egipto y España, por lo que constituyen una preciosa contribución al mapa paleográfico del Imperio, y 2ª) Comprobación, por medio de testimonios fehacientes, del empleo en la Península Ibérica de la escritura común en época tan remota".

Centralízase luego la atención en el estudio y conocimiento de la escritura colonial hispanoamericana, con exposición de sus civilizaciones indígenas de mayor relieve en el momento de la conquista española. Los autores coinciden en sostener que "todas las tribus de la América Media tenían libros de historia, almanaques y calendarios sagrados en forma de libros. De estos interesantísimos códices sólo una pequeña parte ha llegado hasta nosotros". Los tres estadios atravesados por las escrituras mejicanas indígenas, objeto de preferente interés, abarcan el aspecto pictográfico, pictórico y fonético.

En una síntesis general podemos afirmar, con los autores de esta magnífica obra, que la escritura documental introducida en América por los conquistadores, "siguió evolución parecida a la que hemos observado en la metrópoli".

¡Maravilloso sentido de imitación y aprendizaje el de los indígenas que supieron ampliar su lenguaje con la reproducción de los hechos nuevos que se presentaban a sus ojos asombrados, y notable esfuerzo el de sus educadores, que aproximaron la exquisita cultura latina a estas vírgenes tierras!

Singular importancia tiene el capítulo en el que se detallan extensamente las fuentes de consulta, los archivos de España y América (oficiales y privados) y otros centros de investigación que proporcionaron materiales para las láminas de este Album, en el que encontramos abundantísima bibliografía y una completa síntesis de las normas a seguir en la transcripción y publicación de documentos.

La confrontación de las magníficas láminas, que abarca además el 2º tomo, y las transcripciones del 3º, brinda provechosas comprobaciones y asevera la trascendencia que la aparición de las mismas representa para los estudios escriturarios.

BALBANERA RAQUEL ENRÍQUEZ.

CARLOS ALBERTO SEGUIN, *Bases de la Psicoterapia*. Ed. El Ateneo. Buenos Aires.

Resulta quizá un poco ambicioso el título de este libro, respecto de su contenido.

El autor no agota, por cierto, el estudio de las fuentes psicoterapéuticas; pero, si no estamos ante un análisis erudito y muy documentado, no por ello deja de ser *Bases de la Psicoterapia* una pequeña obra de gran utilidad para quienes se interesan en los problemas de la psicología y también para todos aquellos que tienen interés en las funciones expresivas y lingüísticas.

Ameno, escrito con buen criterio —aunque pudiera objetarse el olvido de las tendencias psicoterapéuticas no analíticas—, el libro nos da una visión panorámica acaso algo incompleta y no muy profunda, pero de todos modos interesante y útil por más de un concepto.

“La psicoterapia es el empleo médico de medios psicológicos con propósitos terapéuticos”, dice Seguin, quien agrega la necesaria explicación: “Medios psicológicos son los capaces de producir en el enfermo nuevas vivencias”.

Serían estas vivencias, más que las ideas, recuerdos y el convencimiento lógico, las que tendrían poder psicoterapéutico; claro está que es muy difícil separar de la “simbolía” conceptual y del contenido razonable, la carga afectiva y sus repercusiones anímicas.

En grados diversos, desde el psicoanálisis freudiano a la logoterapia, los componentes vivenciales e intelectuales se combinan al punto de que, a menudo, resultan inseparables.

La importancia que tiene el lenguaje como suscitador de vivencias, justifica perfectamente el papel destacado que tiene en la psicoterapia moderna; en cierto modo, todo es lenguaje y el yo no puede conocerse sin expresarse: por la expresión se realiza y escapa a la neurosis.

“Nominar, nos recuerda Seguin, es una forma de conocer, de poseer, de dominar la realidad y de poderla manejar con símbolos”.

Para Buhler, existen tres funciones del lenguaje: apelativa (vocativa), expresiva y representativa (nominativa).

Corresponden a las tres de Laín Entralgo: sodática, segadora (catártica) y esclarecedora.

La primera función es un llamado al prójimo; la segunda es confesional: decir algo a alguien es ir hacia afuera y causa de sosiego interior; la tercera función tiene su porqué terapéutico en que nominar es aclarar el mundo interior.

También el gesto y la actitud —que cierta psicología objetiva pasa por alto— pueden cumplir esas funciones expresivas, por sí solos o reforzando la palabra.

Acotemos que el desaparecido psiquiatra Harry S. Sullivan llamó “paratax” al discurso de los movimientos y que Bird-wuistell ha denominado “cinésica” el estudio psicológico de la posición del cuerpo, la mirada, el gesto y el ademán.

Tanto como estas formas del lenguaje —la palabra y la mímica—, puede el silencio tener las tres funciones expresivas.

El significado expresivo del silencio tiene antecedentes muy remotos: Har-Pakharat y Harpócrates, el Horus niño de los egipcios y su equivalente mitológico griego, respectivamente, como las diosas romanas Lara, Tácita y Angerona, eran personificación deificada del silencio.

Un hecho curioso que establece la antigua relación del silencio con la sensualidad es la presencia de Angerona en el templo de Volupia. En el hablar corriente, hecho lenguaje hipocorístico de los enamorados, en la comunicación psicoterapéutica, el todo expresivo se carga de afectividad; el silencio, en más de su valor de por sí, refuerza lo que se ha dicho, o lo desmiente, y también influye en el matiz de aquello que va a decirse.

Hay, como lo sostiene Theodor Reik, diferentes grados, distintas clases de silencio; silencios fríos, opresores o condena-

torios, calmantes, de aprobación y condena, silencios orgullosos, humildes, silencios exculpatorios.

Una modalidad significativa es la del silencio transferencial, por el cual se establece la relación afectiva entre el médico y su paciente.

"Lear rechaza a Cordelia, que ama silenciosamente, pero Coriolano, volviendo a su esposa, la llama mi gracioso silencio...", glosa Seguin, destacando luego el conocido pensamiento de Lacordaire: "Le silence est, après la parole, la seconde puissance du monde".

En siendo el silencio lenguaje y teniendo sus funciones, podemos hablar de silencios vocativos, expresivos y nominativos, o de silencios sodálicos, catárticos y esclarecedores.

Analiza luego el autor la catarsis psicoanalítica, descarga de emociones desagradables reprimidas, que se reviven en palabras, acción y emoción, generalmente —pero no siempre—, en presencia del analista; menciona las catarsis ex-ore, ex-audito, ex-óculo, de Laín Entralgo.

Ese método analítico se basa en la asociación libre con mínima crítica ética y racional: permite establecer relación entre contenidos conscientes o no, que luego son interpretados; la interpretación es la comunicación al paciente de esas relaciones hasta entonces desconocidas para él.

El médico tiene la figura paternal que no acusa; mejor aun, podríamos compararlo a una pantalla en la cual proyecta el enfermo sus vivencias y revive antiguas emociones y frustraciones reprimidas, para darles una solución madura.

El problema de la contra-transferencia, no lo pasa Seguin por alto: el analista siente angustia ante determinadas actitudes del enfermo y no faltan los profesionales que confiesen preferir un tipo de paciente.

La irritación del analista puede tener como motivo su ansiedad por curar o cualquier otra motivación más compleja; pero es fundamental retener que un médico es incapaz de ver en su enfermo neurótico lo que no quiere ver en sí mismo: esto se llama escotoma emocional y su causa está en un deficiente análisis didáctico previo.

En *Bases de la Psicoterapia* se hacen notar los diversos matices que da el psicoterapeuta a una misma idea; puede presentarla como pregunta (¿no le parece?); como sugestión (quizás lo que pasa es...); como aserción tentativa (a mí me parece que es...) o como una afirmación (lo que pasa es...).

Habla luego Seguin del hipnotismo, que no puede ser concebido sin la relación emocional del médico y el paciente, dice, y que utiliza los medios psicológicos estudiados, ya que hay una translaboración hipnótica y una catarsis hipnótica.

Un gran mérito de este libro es que despierta el interés por profundizar muchos de los aspectos que presenta; su mayor defecto, si defecto puede llamarse lo que no estuvo en el propósito del autor, es el de no ser completo; deja Seguin sin pasarles revista, sin mencionarlas siquiera, otras corrientes médicas, métodos e influencias del amplio basamento del sutil arte del saber curar psicológico.

MIGUEL ENRIQUE BRIHUEGA.

ARTURO BURKART, *Las leguminosas argentinas silvestres y cultivadas*, descripción sistemática de la familia, los géneros y las principales especies, de su distribución y utilidad en el país y en las regiones limítrofes. Segunda edición. Acme Agency, Buenos Aires, 1952.

La primera edición de esta magnífica obra que comentamos apareció en 1943. Su amplia difusión y el interés que despertó en los círculos científicos especializados del país y de América, hizo que bien pronto la Editorial Acme encargara al autor la preparación de la nueva edición, que apareció en 1952.

Este libro, de amplio alcance didáctico y trascendencia científica, viene a llenar un claro en la literatura botánica universal y pone al alcance de profesores, estudiantes y gente especializada, los conocimientos fundamentales básicos para el estudio de la familia de las leguminosas con riguroso orden, método y superación técnica.

El ingeniero Burkart, de sólida formación en las disciplinas de las ciencias naturales, se inició en estas rigurosas investigaciones complementadas luego en el terreno de la práctica, como discípulo de dos grandes maestros: Lucien Hauman Merk y Lorenzo Parodi; una verdadera vocación lo llevó a profundizar sus estudios en Alemania; volvió al país, ya con definida personalidad, que lo llevaría pronto, por gravitación

natural de su capacidad y de los conocimientos adquiridos, a la docencia universitaria y a centros e institutos especializados.

Leguminosas argentinas debe valorarse, a nuestro concepto, no sólo por su haber científico, documental y bibliográfico, sino también, por la pureza y claridad de su estilo, cosa que a decir verdad estamos poco habituados a registrar, especialmente en publicaciones de carácter científico que exigen la exactitud en el rigor del idioma.

El plan de la obra, que fué revisada minuciosamente por el autor y ampliada en su segunda edición, con el agregado de nuevas observaciones y experiencias, está dividido en dos partes: a) General y b) Especial. En la primera parte se ha querido, como bien se expresa en el prólogo del libro, dar una idea general sobre las características salientes de esta familia, de acuerdo a los últimos adelantos de la experiencia e investigación, aclarar el concepto de los términos usados en las diversas claves empleadas, hacer consideraciones sobre la presencia y representación de sus especies, en las distintas regiones fitogeográficas del país, como así también significar, el papel que ellas tienen en el desarrollo de nuestra agricultura y de sus industrias derivadas.

Se complementa esta primera parte, con dos capítulos que revisten gran interés práctico, titulado uno, "Las leguminosas en Agricultura", con referencia a la domesticación, mejoramiento, orígenes y áreas de cultivo, y el otro, donde se examinan estas especies, desde el punto de vista de sus utilidades para la economía humana.

A la segunda sección de esta publicación, relativa al estudio taxonómico de la familia, el autor le dedica en extenso, todo el fruto de sus observaciones personales.

En esta parte especial, es donde se refleja el esfuerzo del investigador y la importancia de esta publicación monográfica de las leguminosas argentinas, no sólo para el especialista botánico, sino también para aquellas personas con curiosidad intelectual que deseen obtener alguna orientación, sobre un punto particular de la materia.

Es digno de hacer resaltar aquí, la inclusión de nuevos datos y experiencias en la casi totalidad de los géneros más importantes, como mimosas, prosopis, faseolus, etc., con la elaboración de claves para su determinación, ampliándose pa-

ra las Mimosoideas y Cesalpinoideas, la clave de diferenciación de sus especies, por las características de sus semillas.

Otro aspecto interesante de esta obra, es la inclusión, por especiales afinidades florísticas dentro de los géneros estudiados, de otros no argentinos, pero muy difundidos en los países limítrofes. Así, se expresa, fueron tratados todos los géneros uruguayos y gran número de los ausbrasileños, paraguayos, bolivianos y chilenos.

La parte ilustrativa de esta segunda edición, ha sido ampliada con láminas y dibujos que complementan el texto y que coadyuvan a su más exacta interpretación.

En suma, se trata de una obra eminente que honra a la ciencia argentina por la amplitud del esfuerzo, por la profundidad y el saber con que ha sido tratado el tema, la dirección didáctica que impera en su desarrollo y el depurado estilo.

OCTAVIO J. CASTELLANOS.

NOTICIAS Y COMENTARIOS

IMPRESIÓN DE LO GÓTICO

Entre esos jardines de geométrica belleza, que trazó Le Notre, pasamos frente al palacio de Versalles y a los Trianones —ese pequeño, considerado el canon de la arquitectura francesa por su proporción— rumbo a Chartres. Divisamos esos palacios surgidos de caprichos de reyes y favoritas que sabían dosificarse con sabias ideas económicas. Luis XIV quiso, por ejemplo, que Versalles fuera una muestra permanente de cuanto podían el arte y la industria de Francia; fué así una admirable feria hasta que el sentido realista de nuestro tiempo se unió al romántico de todos los tiempos, para convertirlo en una de las más grandes atracciones turísticas del mundo.

Nos da tiempo a pensar esto un pedazo de fea llanura (¿qué prado puede tenerse por bello luego de tal parque?). Así era Versalles antes del Rey Sol. Después, el camino recupera ese paisaje ondulado tan típicamente francés. Las aldeas antiguas, de calles estrechas y edificios de piedra, se dejan ensartar por nuestro coche, hasta que, luego de la interminable muralla del hosco dominio de un millonario me-

jicano —cuya importancia estriba en haber donado al Museo del Louvre el más hermoso cuadro de Goya que haya visto: *La Condesa de Solanas*; increíble riqueza en la variedad de tonos de los grises—, entramos en *Monfort l'Amaury*, el lugar de fin de semana más elegante de la Isla de Francia. Su cementerio tiene un *charnier* —especie de osario en forma de recova o cobertizo— del siglo XV, que recuerda a los vistos en el Norte de Italia, y cuyo techo muy agudo está sostenido por una tirantería semejante a la cala de un navío.

La iglesia del pueblo, fruto en lo externo del maridaje de lo gótico con el Renacimiento, conserva dentro descarnada y pétrea dignidad. Es una de esas iglesias que pese a estar en una aldea de moda continúa teniendo sabor de parroquia para sus lugareños.

Reiniciada la marcha, volvemos a hundirnos en esos angostos caminos escoltados por altos árboles escalonados a la distancia necesaria para que cada copa conserve su individualidad, dentro de esa "luz dorada" que tanto amaban los pintores impresionistas; caminos tan bucólicos que dan pena cuando se ensanchan para transformarse en esas modernas rutas de tres andariveles.

M. Tityre, tu patulae recubans sub tegmine fagi
silvestrem tenui Musam meditaris avena:
nos patriae fines et dulcia linquimus arva;
nos patriam fugimus: tu, Tityre, lentus in umbra
formosam resonare doces Amaryllida silvas.

(Melibeo. ¡Titiro! tú, recostado a la sombra de esa frondosa haya, meditas pastoriles cantos al son del blando caramillo: yo abandono los confines patrios y sus dulces campos; yo huyo del suelo natal, mientras que tú, ¡oh Titiro! tendido a la sombra, enseñas a las selvas a resonar con el nombre de la hermosa Amarilis). —Virgilio, *Bucólica*, Ecloga I. Tityrus. (Traducción de E. de Ochoa).

Entramos en el bosque de Rambouillet. A medida que nos vamos acercando al castillo, residencia de verano del presidente de la República, el tránsito se dificulta, pues, como ya sucedía en tiempos de la monarquía inclusive en Versalles, el pueblo puede entrar libremente a los jardines los domingos y días de fiesta.

Si quitamos la torre donde murió Francisco I, el castillo, con su mezcolanza de estilos, debe ser uno de los más feos de Francia. *Epernon*, una villa que pasamos en seguida, tiene en cambio uno muy bello regalado por Enrique III a uno de sus *mignons*. De capricho en capricho real, llegamos al castillo de *Maintenon*, de aquella esposa del poeta Scarrón que comenzó cuidando y enseñando a los hijos de Luis XIV y terminó casándose con él a la muerte de María Teresa; lo cual fué sin duda una noble enseñanza, y no la última pues que terminó fundando en Saint-Cyr una escuela para jóvenes nobles y sin fortuna, que era terminar por donde había empezado.

Insensiblemente hemos alcanzado una meseta cuya llanura semeja una pampa (claro está que una pampa con puño de encaje). De pronto, junto al horizonte, divisamos el inmenso edificio de la catedral de *Chartres*, que con sus dos torres espigadas parece surgir en un desierto. Rodin ha dicho de ella que es el *Acrópolis de Francia*, y, aunque ya figure hasta en las guías, sigue siendo una frase feliz de quien, en su escultura, tenía tan innato sentido del equilibrio de los volúmenes y tan ágil del movimiento, calidades esenciales de lo gótico.

Allí está una de las más famosas iglesias del mundo; cinco veces incendiada y destruída, varias por los rayos a los que por su preeminencia en la llanura sirve de lógico pararrayos. Antaño achacaban estas destrucciones a expiación de los pecados —pese a que las gárgolas debían vomitarlos fuera— de los peregrinos que solían dormir en sus naves y, a veces, olvidar la separación de los sexos.

Fué construída en el siglo XII, sobre una gruta que los druidas habían dedicado a una virgen que, según sus mitos, daría a luz a un niño. Sus dos mil figuras unidas a los relieves relatan el Antiguo y Nuevo Testamento, como una suerte de ciclópea historia representada o simbolizada en piedra, a fin de que pudiera ser leída por quienes no sabían leer. Es menester no olvidar que las catedrales eran los grandes libros populares del medioevo; los únicos que estaban a su alcance.

El descubrimiento casual de unas rendiciones de cuentas ha permitido individualizar a varios de los que han realizado tales figuras; acaso con ello se diluya algo de esa sugestiva grandeza que aureolaba a estos creadores que ha-

bían renunciado a transmitirnos sus nombres, para entrar a formar parte de las voces anónimas que llenaban las naves —en particular esa del centro que intentaron, alzar más arriba de los 48 metros de la de Amiens y que al cerrarla se les hundió, y fué necesario contentarse con que fuera una de las más largas naves góticas—. La gloria y el nombre les llega por el camino de lo material, por contratos y facturas. Así surgen los de Jehan Soulas, que esculpió las del coro, Jehan de Bauce, que fué el constructor del campanario del Norte, y sus dos compañeros Thomas Le Vasseur y un señor Bernier. Desde estos artistas del siglo XVI, hasta Bridan, el autor de ese barroco masacote que representa la Asunción, y que ubicado en el coro quiebra la unidad del edificio, todos los nombres se han conservado. En cambio no ha sido posible descubrir el de ninguno de sus arquitectos, ni de los vidrieros que crearon esos vitrales tenidos por lo más hermosos del mundo. En una de las torres se halló esta inscripción: "Harman 1164"; más lejos, arriba de un carnicero que mata a un toro: "Rogerus", escrito en caracteres del siglo XII; otra: "Robir", en el soporte de una estatua del portal Norte, pero nada confirma el que estos nombres sean de los constructores y artistas o de simples donantes. Todo es posible.

Como todo es posible respecto del origen de este estilo que los italianos llamaron gótico despectivamente y como sinónimo de bárbaro, pues que los goths, nuestros godos, nada tuvieron que ver con su nacimiento; más aún, hasta la palabra ojiva resulta inapta para designar el arco quebrado, lo más representativo del estilo.

Según Lecoy de la Marche lo fundamental aparece en Francia, durante el reinado de Luis el Gordo, y en la región comprendida entre los ríos Sena y Aisne, y la primera muestra sería la catedral de Laon. Lo único indiscutible es que se trata de una arquitectura nórdica que entra en Normandía y de allí pasa a Inglaterra, luego a Alemania y España. La catedral de Siena; Santa María Novella, de Florencia, y más decididamente el Duomo de Milán, señalan el choque de las dos fuerzas y donde la corriente nórdica cae arrollada por la violencia, la pasión, la luminosidad y la vitalidad plástica del Mediterráneo.

Admirable y útil peregrinación sería la de recorrer la siguiente ruta de lo gótico, acaso una de las más importan-

tes: podría comenzar en la Iglesia de Saint Ouen y la Catedral —ya que su admirable palacio de Justicia fué destruido por los bombardeos norteamericanos— de Rouen, y seguir a Notre Dame de París, Chartres, Reims, Strasbourg, Colonia, Basel y Lausanne. Aquí en Suiza es posible encontrar bellos ejemplos de esa concordancia del gótico que viene a desalojar al románico, el cual, y no obstante, le sirve de base, como por otra parte sucede a menudo en las acciones de los hombres. La última expresión de ese arte feudal y caballeresco —piedad mística y elegancia cortés— que va a ser barrido por la burguesía, pueda ser que pudiera señalarse en ese célebre manuscrito Manesse de Heidelberg, conjunto de la lírica cortesana de Alemania, reunido hacia el 1300 por Rüdiger Manesse, de Zürich, o en esos deliciosos frescos de algunas de las iglesias de los alrededores de Winterthur. Más al Sur, lo que resta luego del choque en Italia, sólo tiene ese valor decorativo del cual es bello ejemplo el gótico veneciano, con su Ca d'Oro.

Entramos en Chartres edificada sobre varias lomas; en la más alta, se eleva la catedral y su plaza, a la cual llegamos después de recorrer tortuosas callejas medievales.

El auto se detiene, a menudo, para dar paso a largas columnas de jóvenes que pasan con sus mochilas al hombro; algunos empujan sillas de ruedas ocupadas por paralíticos o impedidos. Cantan salmos en latín o en francés; el canto entre esas casas tiene sabor de canción gótica. Muchas de esas caras con recios pómulos, ya sea en muchachas o muchachos, me van enseñando la expresión de la piedra en las figuras de las portadas que comenzamos a distinguir.

Desde todas las calles desembocan las columnas en la plaza; pasan entre los montones de mochilas de los que han llegado antes y ya han entrado. Los belgas las han colgado de las rejas que rodean la catedral; pequeñas insignias señalan los lugares reservados para acampar.

Son los estudiantes que realizan su famosa peregrinación anual a pie.

Cuando entre el compacto gentío y entre los rieles de un canal de la televisión, logramos llegar frente a Notre Dame de Chartres sale el sol y la piedra, mucho más blanca que la de París, brilla esplendorosa. Ahogamos el deseo de protestar por el gentío que si bien nos dejará sin ver detalles nos

dará, en cambio, una idea de lo que en el medioevo era una catedral: el centro y el eje de la ciudad en todos sus aspectos.

Miro hacia lo alto y sensación de vértigo me atrapa: de vértigo de piedra pero a la inversa, una fuga hacia arriba. Cuando la vista llega al extremo de la torre más antigua salta al vacío como parábola de catapulta. Las nubes blanquísimas que pasan con rapidez parecen arrojar sobre nuestras cabezas ese frente de más de cien metros de altura.

—No— nos dice Monsieur Metettal— no hay que abrir grandes plazas delante de las iglesias góticas. La de Notre Dame de París es un error; las iglesias góticas han sido construidas para mirarlas desde abajo y hacia arriba, de otra manera pierden escala.

Comprendemos su razón. Miramos esa desnuda torre románica, mucho más pura que la otra del siglo XV donde ya comienza el gótico flamígero. De la comparación surge cuanto hay de falso y puramente decorativo en este último. En cambio, toda la austera dignidad del gótico se impone en la portada real, cuyo Jesús, rodeado por los cuatro animales que simbolizan a los evangelistas —grupo en el cual es posible descubrir más allá de la raíz bizantina la asiria— componen, sin ninguna duda, el tímpano más recio y plásticamente valioso de tal estilo. Patente está esa inspiración oriental que llega a Europa con los tapices que traían los cruzados.

A duras penas y con algo de picardía, logramos colarnos entre los peregrinos; somos belgas (¡a pesar de Baudelaire que tanto los detestaba!) por un instante y ante el control riguroso. Entramos por una portada lateral y cuando ya nos han rechazado dos veces en la frontal.

La larga nave central me hubiera parecido magnífica de no haber conocido esa desnuda y flagelada belleza de la de Saint Ouen, de Rouen.

Estamos cerca del coro esculpido por Jehan Soulas. En la cripta está la Virgen Negra (según la imaginería medieval Cristo se vuelve feo y negro al recibir los pecados de los hombres, y otro tanto sucede a su madre); en verdad, es la reproducción del original que en 1793 quemaron frente al portal real y en medio de una zarabanda, los descamisados.

De improviso se escucha ruido de calzado contra las piedras del piso. Casi veinte mil estudiantes se han puesto en pie. Comienza la misa vespertina. Un cura hace una señal, y las naves, sostenidas por esas doce columnas que repre-

sentan a los Apóstoles, se me antojan más etéreas, más huidizas. La piedra parece temblar por causa de esa inmensa fuente sonora que brota de las bocas.

El sol escapa a una nube y vuelve a iluminar el Juicio Final en el rosetón de vitrales del frente. Los colores brillan esplendorosamente. No sólo están armonizados estéticamente puesto que ellos, al igual que los números tienen un significado en el arte gótico. Nada más acertado, entonces, que decir: los colores están ordenados, dando al término esa acepción ética tan cara a los escritores de nuestro tiempo.

Así, el blanco simboliza el Ser Superior, la Verdad absoluta, y es empleado para significar la bondad, la virginidad, la caridad y, cuando el plateado le da su esplendor, la sabiduría divina. El azul: la castidad, inocencia y candor. El rojo, el sufrimiento y el amor; por ello, en los cuadros de los primitivos San Juan aparece de rojo y la Virgen de azul. El verde, usado por la liturgia en tiempos de peregrinación, significa la frescura y pureza del alma. En cambio, el negro es el color del error, la nada y la muerte; el gris la penitencia; y el amarillo: la pereza y el estigma de la traición y la envidia.

Cuando cesa el deslumbramiento, podemos comprender que en cada vitral los colores son una suerte de salmo al cual el sol ordena sus voces y sus tiempos.

Las voces crecen. Los tonos graves y masculinos ceden, a veces, a los femeninos. Se me antojan las dos torres de la catedral: masculina la románica, femenina la gótica flamígera.

Cuando al anochecer rodamos por la autorruta del Oeste, digo: —La nave de Saint Ouen me parece más pura— y la voz me suena como un eco colorido.

—Para mi gusto es excesivamente gótica— me contesta Monsieur Metettal el conservador del Palacio de Versailles.

--¡Qué francesa es su respuesta! le contesto. Ambos sonreímos. A lo lejos, el reflector giratorio de la Torre de Eiffel comienza con sus guiños luminosos. A través de un bosque, que a veces nos muestra coníferas de espigada y airosa línea, llegaremos a París. Muchos ven en esos esbeltos árboles el origen de la arquitectura gótica, de las iglesias en particular.

ABELARDO ARIAS.

LAS RAÍCES DE LOS ESTILOS PLÁSTICOS

El estilo de una obra, de un artista, de una escuela —hablando del arte plástico— es la suma de las características exteriores, visibles y palpables con cuya ayuda el artista se expresa. A primera vista el estilo depende puramente de la técnica, pero, como más adelante veremos, el que así piensa comete un grave error. El estilo se cambia, se renueva constantemente en todos los tiempos, desde los más remotos hasta nuestros días. Esta renovación era y es motivo de discusiones apasionadas en pro o en contra del nuevo, encontrando la misma obra, uno como la expresión máxima del arte y otro como absurda y ridícula. Recordamos todavía por referencias no muy lejanas que en la primera exposición en Londres del cuadro "Olimpia" de Claudio Monet —hoy en el Louvre— arrancó una verdadera tempestad de protesta por parte de tan flemático público como es el inglés. Los tratados del arte nos dan más de un ejemplo de cómo el gusto artístico cambia con el tiempo. Lomazzo en su libro *Trattato dell' arte della Pictura* 1584 elogia a Caravaggio, en cambio critica ásperamente a Rafaelo. En general los contemporáneos del artista emprendedor de tendencias nuevas casi nunca favorecen a los estilos surgidos en forma reciente. Pero también hay ejemplo de lo inverso: artistas representantes de los tantos "ismos" surgidos después de la guerra del 14 que tenían un eco ruidoso y aprobación casi general del público, son hoy completamente olvidados, y de sus estilos sólo perduran uno que otro elemento como contribución hacia otros estilos en formación.

¿Cómo se va formando un estilo? No se puede negar que el arte —tanto el más primitivo como el más desarrollado— es siempre el resumen de la representación visual acompañado con algo que podemos llamar la expresión de los movimientos espirituales. El artista expresa durante la creación la imagen de un objeto real en sus exterioridades, pero juntamente con esto expresa también una cantidad de asociaciones, emociones e ideas surgidas en él durante el proceso de la creación. Justamente estas asociaciones son las que guían la mano del artista al dar la forma y color de su objeto. Las asociaciones, emociones e ideas interiores del artista están determinadas, parte por la vida espiritual y parte por las circunstancias de

su vida material. Estas circunstancias son elementos de su cultura.

Al encontrarnos ante una obra de arte de origen remoto y al analizar su estilo, descubrimos las necesidades materiales y del espíritu, la manera de vivir física y espiritual de su creador, su familia, tribu, nación, y la ubicaremos con exactitud, aun a falta de otros datos, en el ciclo cultural a que pertenece. Y aquí se halla la importancia enorme de la investigación y análisis de los estilos para la culturología.

El artista, cuando impulsado por una fuerza interior, consigue despertar una sensación estética en el espectador, vuelca sus emociones de una manera determinada edificando así su estilo propio.

Si analizamos una pintura parietal policroma encontrada en una gruta en Altamira (Provincia de Santander-España) en seguida nos damos cuenta que nos encontramos en presencia de una manifestación artística que imita servilmente las formas de la naturaleza. No hay signos de análisis, de descomposición; todo está en su propio lugar, sin exagerar, sin agregar, pero sin quitar tampoco nada de lo existente. El artista se esfuerza en presentar al animal tal cual es, objetivamente, observando las formas, movimientos y colores. Como si no tuviera ninguna asociación propia, como si le faltara completamente su capacidad de imaginación durante la creación de su obra. Parece que todas sus facultades están alertas únicamente para observar y captar lo más fielmente posible su objeto. Parece que el artista teme que una desviación de su mente hacia la imaginación o una distracción momentánea de su espíritu malograra toda su obra. ¿No encuentra el lector algún parecido entre este artista y el cazador en acecho, cuyo más leve movimiento haría espantar a tan codiciada presa?

¿Cuáles son las causas por las cuales el artista es capaz de excluir tan perfectamente toda asociación personal de su obra? En primer lugar las asociaciones pueden ser tan escasas en número, tan insignificantes en contenido que el artista no se da cuenta de ello, no le estorba su visión exacta sobre su objeto real y en su memoria conserva la imagen completamente clara y nítida a falta de otras preocupaciones que podrían oscurecerla. Esto es el estilo fisioplástico ingenuo, espontáneo, el estilo en que se expresaba el cazador paleolítico al pintar sus admirables imágenes de los animales. Efectivamente la vida imaginativa de estas tribus cazadoras, se mueve en una extensión muy reducida y se concentra casi exclusivamente en