

La conclusión más razonable, que parece se pudiera extraer, es que las asociaciones estelares son grupos de estrellas con energía total positiva recientemente formadas, las cuales no han tenido aún tiempo de disgregarse. Esta conclusión encuentra confirmación en algunas propiedades de las asociaciones, que es importante comentar brevemente.

a) Blaauw, observando los movimientos de un cierto número de estrellas de las asociaciones alrededor de ξ Perseo, pudo mostrar que en su conjunto el grupo se expande con la velocidad (proyectada sobre la esfera celeste) de $0,00268''/\text{año}$ por $^\circ$ (más o menos $0,00027$) después de realizada una corrección debida al efecto de perspectiva del movimiento con respecto al sol.

La asociación se va por consiguiente disgregando muy rápidamente; hace un millón trescientos mil años, sus elementos se encontraban todos en una región de volumen muy pequeño. Ésta es entonces la época en la cual todos éstos se han formado en la misma región del espacio. Resultados análogos, aunque menos exactos, han sido obtenidos para otras asociaciones (Morgan y Blaauw, Markarian); para otras en cambio el cuadro de los movimientos es más complejo como si existieran varios centros de expansión. Según Gurzadian las asociaciones que, por el movimiento de sus miembros, deben juzgarse más jóvenes contienen estrellas O de las primeras clases, mientras que aquellas más viejas contienen sólo estrellas B o de las últimas clases O.

b) En las asociaciones O (y prácticamente sólo en éstas) existen ciertos sistemas múltiples, más bien raros, llamados cadenas estelares y trapecios. En los sistemas triples y cuádruples normales, invariablemente encontramos una pareja de estrellas muy próximas entre ellas, acompañadas de otra estrella o de otro par, un poco más distantes (piénsese por ejemplo en los muy conocidos sistemas de α Centauro, γ Andromedae, ϵ Lyrae o en el

sistema séxtuplo de Castor); los movimientos en este caso son de tipo casi periódico (movimiento kepleriano perturbado). En un «trapecio», en cambio, las distancias mutuas de los componentes pertenecen al mismo orden de magnitud, como en la famosa estrella central de la nebulosa de Orión (trapecio de Orión), que da el nombre a esta clase de estrellas múltiples. Seguir el movimiento de los componentes de un trapecio es un problema bastante difícil; parece, sin embargo, muy probable que si semejante sistema poseyese energía negativa, salvo casos excepcionales, el movimiento no debiera ser periódico. Trapecios (y aún cadenas, es decir alineamientos regulares de estrellas), no podrían por lo tanto subsistir mucho como tales. La presencia de estos sistemas en las asociaciones es, por consiguiente, un fuerte argumento en favor de la conclusión de que la formación de estas últimas no puede remontarse a épocas muy remotas.

c) Muchas, si no precisamente todas las asociaciones conocidas están íntimamente unidas a nebulosidades difusas e irregulares, oscuras o luminosas. Algunos ejemplos de estas uniones, como la de la nebulosa de Orión o aquella cerca de η Carinae, etc., son verdaderamente notables. Según Parenago la nebulosa de Orión abarca un millar de variables irregulares y está rodeada de una de las más vastas asociaciones O y T combinadas. Es casi imposible sustraerse a la impresión de encontrarse delante de un gigantesco vivero de estrellas, quizá una de las más colosales hogueras actualmente en plena actividad del sistema galáctico.

Los trabajos de Fessenkov y de Shajn y Hase hicieron salir a la luz muchas circunstancias que hablan en favor de una relación genética entre las nebulosas y las estrellas asociadas. No es posible resumir aquí todos los hechos de gran importancia descubiertos o puestos en claro por estas investigaciones, pero todo esto refuerza la conclusión de que en las grandes nebulosas difusas que pueden considerarse condensaciones locales de la materia interestelar,

se van formando grupos estelares que generan, a su vez, asociaciones en rápida desintegración.

El mecanismo de tales formaciones es todavía desconocido; es sin embargo presumible, según Ambartsumian, que existan en realidad dos mecanismos distintos, aunque semejantes, que conduzcan respectivamente a las génesis de las asociaciones O y de las asociaciones T. Del primero nacen las estrellas desde O hasta F, es decir, de la parte superior de la serie principal; del segundo se forman las estrellas de la parte inferior, desde G hasta K. Es importante notar que sólo en la clase O-F se observan movimientos rotatorios.

Ambartsumian ha dado también la siguiente valoración numérica. En la Vía Láctea el total de estrellas de la serie principal de los tipos desde O hasta F es de 10^8 estrellas, y desde G hasta K de 10^{10} . Ahora bien; se puede estimar que actualmente existen en la Vía Láctea 10^4 asociaciones O y 10^5 asociaciones T, cada una de las cuales posee, término medio, 100 miembros. Así como la vida media de las asociaciones O es de 10^7 años y de las asociaciones T de 10^6 años, para explicar el número de las asociaciones existentes es preciso admitir que en todo el sistema galáctico se origina, nace, término medio, una asociación O cada 1.000 años y una asociación T cada 10 años. Por otra parte la edad atribuida a la Vía Láctea es de 10^9 años, de suerte que desde cuando ella existe han nacido (y sucesivamente se han disgregado) 10^6 asociaciones O y 10^5 asociaciones T. Multiplicando estos números por 100 (el número medio de estrellas por asociaciones) volvemos a encontrar, precisamente, los números observados, en la hipótesis que las estrellas desde O hasta F se forman de las asociaciones O y aquellas de G a K de las asociaciones T.

Naturalmente estas valoraciones no deben tomarse muy al pie de la letra, pero es difícil sustraernos a la sensación de que el acuerdo general de los órdenes de grandeza no confirmen la concepción de Ambartsumian.

Terminaré haciendo notar que las variables Cefeidas, con período mayor de un día, poseen las mismas características cinemáticas generales de las estrellas O, lo cual nos habla en favor de una relación genética con éstas (ver Nº 1, características heredadas y adquiridas), pero no se encuentran nunca o casi nunca en asociaciones estelares. No es desacertado pensar que eso se debe al hecho de que estas variables son demasiado viejas para poder existir en un organismo tan joven como es el de una asociación. En otras palabras, las Cefeidas son estrellas pesadas ya envejecidas, que han transcurrido su juventud como estrellas O superluminosas y de alta temperatura en una asociación actualmente disgregada.

Es también notable el hecho de que no se conozca hasta ahora ninguna Nova aparecida en que una asociación, aunque numerosas estrellas que presentan cierta analogía con las Novas, como varias estrellas del tipo ρ Cygni y acaso también la misma η Carinae, son miembros de asociaciones.

Resumiendo, a la luz de los hechos puestos en evidencia especialmente por un grupo de astrónomos rusos (sería sin embargo injusto olvidar la contribución de los hombres de ciencia de otros países, como Joy, Bidelman, Struve, Greenstein, Blaauw, Haro y otros más), el proceso genético que conduce a la formación de las estrellas se puede esquematizar como sigue:

Nebulosas gaseosas o pulvogaseosas (turbulencia e inestabilidad gravitacional).

Grupos estelares sumamente inestables.

Asociaciones O y T.

Estrellas del campo galáctico general y cúmulos.

Se puede estimar que este proceso (desde la nebulosa originaria hasta la disolución de las asociaciones) emplea para desarrollarse una decena de millones de años. Esto se está realizando en la Vía Láctea por lo menos desde

hace algunos miles de millones de años. El mecanismo de formación de la estrella no es conocido; asimismo no es claro porque el fraccionamiento de la masa de la nebulosa alguna vez da lugar a masas un poco mayores que aquella del sol (miembros de asociaciones O), mientras en otros casos las masas que se forman son iguales o menores a aquella del sol (asociaciones T.).

L. GRATTON

Traducción de Balbina Estela Spalletti, revisada por el autor.

Aspectos cervantinos

Miguel de Cervantes, huésped de sí mismo, que llama a Turpín historiador verdadero, que pernocta en la convergencia de las ventas, que encuentra constantemente viajeros que andan con su historia o sus memoriales a cuestas, o van por necesidad o por inclinación a la guerra, al gobierno o a las Indias, traficantes, frailes, señoras de linaje, jóvenes estudiantes, que oye la voz individuada de tantas personas en tantas circunstancias, que ve en Sevilla o en Córdoba, de cerca o de lejos, a los eminentes, poetas, prelados, doctores, hombres que saben, —muchos de ellos sus amigos, ¿por qué creer que lo desdénaban por oscuro?—, o agricultores, mercaderes, era aquel que escribió *La Galatea*, primoroso libro pastoril, habitante al concebirlo de los boscajes donde sagazmente la amorosa filosofía le dió conceptos, era aquel que compuso obras dramáticas cuando aun el teatro no fué de Lope; aquel de Lepanto que no tuvo por qué ocultar su estropeada mano, aquel a quien no eran extraños ni la historia, ni los viajes, ni el saber de todos los tiempos, faltábale, eso sí, por su pobreza, el arraigo en un sitio, no la amistad de quienes lo conocieron por su gentil condición y el señorío de su persona, que aun en los más penosos menesteres guardaba la distinción natural de su existencia valerosa. Este Miguel de Cervantes que frisaba en los cincuenta empezó a volverse tan fino que hoy es dificultoso saber lo que con tanta claridad afirmaba. Poseyó la ironía desde los años duros en que firma contratos, escribe algunos sonetos laudatorios, en que limpio su honor conoce la cárcel, como supo de las prisiones argelinas, ahora por achaque de su oficio; años casi ocultos en que su pluma escribe con re-

gocijado donaire la historia de un hidalgo. Este hidalgo poseía lo que no tuvo nunca Cervantes, su biógrafo, lo necesario para vivir sosegadamente la feliz vida apartada en su lugar de la Mancha, que sin faltar a la geografía, es una Atlántida, una creación imaginativa; era la suya un modelo de vida dichosa, en compañía del ama y la sobrina, ni rico ni pobre, por tanto sin cuidados, ni envidiado ni envidioso, con un ángulo en sus lares para leer y reposar y conversar con sus amigos, un barbero y un cura docto; libros de caballerías, pastoriles, poéticos, tenía este hidalgo de alma bella, de hablar comedido y de estudiosa curiosidad, rica de tradicionales leyendas épicas; dueño de sus horas aunque ocioso; los años, llegaba a los cincuenta, más le pedían el regalo en que había vivido, como el feliz que no conoce más río que el de su aldea, que al darse, cuando era menos prudente, a los militantes ejercicios. Cuando su autor anda más retirado y quizá descansado, hace andar a su héroe; tenía necesidad de sacarlo al mundo con su Rocinante y su lanza. A este buen hidalgo, amor de sus parientes y amigos, sin que una deuda o un sobresalto alterasen su sueño, mientras a Cervantes no le dan descanso pidiéndole relación de las comisiones, empezaron los libros de caballerías a apretarlo más, a sacarlo de la quietud de sus costumbres, a darle la extraña locura de resucitar la andante caballería; aquel vellorí de lo más fino y otras prendas iban a percudirse con las armas, no armas al uso, que a pesar de la inhabilidad para llevarlas lo harían semejantes a sus contemporáneos, sino desconcertadas viejas armas tomadas por la herrumbre, armas de sus bisabuelos; su caballo, bueno para su apacible entretenimiento, nada tenía de propio para los combates y los peligrosos caminos; el pulcro y bien vestido Alonso Quijano se convierte en un espantajo, su limpio entendimiento se oscurece al tratar de caballerías, su habla toma voces desusadas; y él se transforma enteramente en una irrisión de su locura; abandona el umbral tranquilo por

las duras rocas y el velar, en lugar de dormir en la propia cama, la cena por los ayunos, cree en el valor de su brazo, en la gloria que le espera, y le conforta un amor beato.

Armado de desatinos y de ridícula apariencia, para compadecerlo y reírse a la vez de su manía, creó Cervantes este hidalgo que fué su habitante interior cerca de veinte años. Al comienzo lo trató como a objeto de despiadada risa y de las peores burlas. Ni los golpes ni la ridiculez de confundir, para el propio daño, ventas con castillos, molinos con gigantes, ni su presencia lastimosamente cómica de loco que atraía la burla y la sorpresa, terminaron con este hidalgo. Tenía un alma bella, un alma encendida de hermosura; en su extravío y su fealdad este espantajo era como aquellos silenos groseros que sirven de envoltura a la estatuilla de alguna divinidad; en sus actos más ridículos, en su fanática credulidad de caballero andante —iba a escribir de falso caballero—, la idea de perfección extrema, la reminiscencia insigne, lo defienden con su prestigio, como las diosas que protegen al héroe en el combate, y este débil, este desalentado, incapaz en vacilante cabalgadura, este vencido por adversas circunstancias, este apedreado y dejado por muerto se levanta ante Miguel de Cervantes, ante nosotros, no tocado por el agravio, no molido por los palos, no confundido por la burla, no dañado por el escarnio, su alma bella vuelve a su destello insumergible, inmune a la derrota. Había puesto Cervantes el valor en ese cuerpo tan flaco y delicado, la inmortal persistencia del bien y de la sabiduría en su alucinado espíritu.

En Sancho, comentador perpetuo de la acción del héroe que se sale del límite de lo real en su locura, creó visiblemente la aleccionadora cordura humana; en las peregrinaciones desordenadas el escondido esquema de los itinerarios memorables: No por eso dejó de medir a su héroe con la justeza de un maniático que sirve de diversión un tanto cruel a los desaprensivos espectadores de su extravío. Generosamente le ofrece el escenario cada vez

más vasto de sus andanzas en donde su locura toca en la realidad la fábula y en la burla la apoteosis. Le hace, como el Sol por el zodiaco, recorrer el camino que la poesía abrió a los antiguos héroes y la Edad Media a los caballeros andantes. La diversidad del mundo va desplegando sus aspectos ante los ojos del hidalgo y enriqueciendo el libro con su variedad siempre distinta. La ironía cervantina que lo acompaña está a menudo en cada palabra en una pluralidad de sentidos y lo enigmático se esconde en la claridad evidente del idioma. Aquella aguzada afición lucianesca de los erasmistas y reformadores llega a Cervantes vigilándose y como defendiéndose a darle secreto irónico de lúcido laberinto. Por eso, por esa ironía, el contenido del Quijote es inagotable y cada lector lo lee a su manera. Un siglo intensamente removido estaba en su intención con cambiante rostro, según quien lo mirase, y a no dudarlo, en mucho se pintaba Cervantes a sí mismo y al ser humano en la oposición de lo contemplativo y lo encontrado. La verdad que huía del cuerdo podía habitar en la boca del loco y destiló en el alambique de la locura —una locura ordenada en su jerarquía metafísica— la esencia de la sabiduría. Esta locura tiene mucho de mal divino y si se la penetra, despojándola de lo accesorio, no da más que santidad depurada. Cervantes anduvo, supo, emprendió, leyó, llegó a adquirir para su uso una sabiduría, la historia filosófica tendrá que alcanzarla como la intuición del lector, con sutil paciencia. Vió Cervantes su saber en Don Quijote y aun en Sancho; fué él, Miguel su espectador y quizá su Sancho bueno, para llorarse a sí mismo y más para burlarse; vió la gente y la creación del arte bienaventurado. El demonillo irónico se armó también de apariencias de sátira. Ni la cabeza encantada que consultó Don Quijote, juzga las intenciones secretas. ¿Hasta dónde interpretaremos a Cervantes? La armadura satírica es la fogosa y casi opuesta forma de la ironía, olvida la enigmática sonrisa y va contra esto y aquello; la voz sube y el

tono es sentencioso; la tensión cede y la intencionada burlería no perdona ni al elogiado ni al autor mismo que la escribe. En sus dedos tenía Cervantes el secreto del mono adivino. Tremenda tragedia humana la de que la adivinación del mono de Maese Pedro y de la cabeza encantada, en que todos creen tenga su verídico historiador que muestra el engaño y artificio. ¡Ah, el ingenioso Ginesillo, Ginesillo de Parapilla, y el ingeniero Hidalgo! La entera realidad no se niega a esa mirada que la penetra, que la tiene en las manos, que la obliga a hablar porque la ha dominado. Fino, real historiador, Cervantes nos mira con reidores ojos o con ojos tristes. Aun percibida y apretada la verdad tiene mucho de inaccesible. No la sinceridad interior, aunque engañada en el objeto inmediato y no en el término perenne, del enloquecido hidalgo, maestro de nobleza y de cortesía. Libro de entretenimiento, fué escrito el Quijote para el común deleite, y, lectores, pedimos al sabio moro que lo compuso nuevos donaires y desatinos. Sea lo que fuere, la mirada que sabe que está el engaño en los ojos, esta inteligencia experta en sus descubrimientos, conocedora de sus negadas antípodas, que califica, con el autor, de bestias a don Quijote y a Sancho, sin precisar quién es más, los escruta y los escucha. Agudamente la crítica vió que al final del banquete platónico sólo quedan despiertos Aristófanes, Agatón y Sócrates; Agatón representa la tragedia, Aristófanes la comedia y Sócrates, el filósofo, domina estas dos mitades de la vida. Cervantes filósofo, domina a don Quijote trágico y a Sancho cómico. Don Quijote el crédulo épico, Sancho el cuerdo cómico. Desde las alturas de lo absoluto contempla a sus héroes, y al historiar sus hechos abarca la entera escena y queda fiel a la verdad, «porque la verdad, nos dice, adelgaza y no quiebra, y siempre anda sobre la mentira como el aceite sobre el agua». La mentira y la verdad juegan a no ser contrarios, según quien sea el que mira, y «no carece de misterio el porfiar una cosa tan contrario de lo que nos

muestra la misma verdad y la misma experiencia». Cuando tantos porfían, cada uno por su cuenta, que la bacía es yelmo, la pluma del historiador debe dar la explicación y la causa desde sus orígenes. No todo puede decirse, y de allí que por boca de Don Quijote y Sancho, de la confiada locura y de la desconfiada simpleza se aventure el autor a sugerir lo que fuera peligro expresar resueltamente. Aunque difieran en lo que piensen los intérpretes del secreto de Cervantes, algunos tuvo; de allí que en ese estilo claro, donde se configuran la alegoría y el símbolo, se ofrezca tanta materia a la divergente exégesis. Para ver cómo Cervantes se había afinado, basta leer «el ridículo razonamiento» de Don Quijote, Sancho y Sansón Carrasco, capítulo de tanta premeditada intención irónica; por ser irónico se nos transforma en el análisis, hábil en su metamorfosis, transparente a simple vista en la gratísima lectura. En el *Viaje del Parnaso* habla de estrofas «polifemas», lo de polifémico corresponde allí al lector más ciego en este caso que en las oscuridades culteranas. ¿Qué le va al que se entrega al libro por el interés de la narración y lo celebra por sus donaires y se cura de las penas con tan agradable fiesta, que unos irreductibles intérpretes hayan empezado desde hace más de un siglo a declararlo libro de clave, de enigmática declaración de la verdad y la razón, siempre en sordas luchas con las tenebrosas fuerzas dominantes? El moralista, el reformador, arremeten resueltamente, el ironista, más callado, no declama; Cervantes al ver el éxito del Quijote se declara satisfecho con su triunfo.

El fin que se propuso al escribir este pasatiempo «fué poner en aborrecimiento de los hombres las fingidas y disparatadas historias de los libros de caballerías», confesión tan repetida que no hay nadie que la ignore. Sin embargo, algunos no la creen del todo. En el que escribe con ironía se esconden frecuentemente otras intenciones. Si, por ejemplo Urganda la Desconocida no hubiese sido tan enigmática en los versos prologales que puso al libro, creeríamos

más en la primera intención cervantina sin tener que ir con curiosos intérpretes a descifrar la segunda o la tercera, si es que las tiene. Dijimos que al llegar a los cincuenta Cervantes no contuvo esta inclinación irónica que abarca parte del Quijote.

Además todos los personajes cervantinos están dotados de vivísimo entendimiento, cada uno es casi un enigma en su ser, en su pequeño mundo, en su historia. La inteligencia es el don preferido por Cervantes. Debía juzgar con su genio irónico, dónde se aposentaba la razón humana, largamente trabajada por la índole de la investigación y el juicio; llevar la verdad donde pareciese mentira o mostrarla desprovista de su eficacia convincente, en la tela de las ficciones y los pasatiempos entretenidos; crear el revés como se ve el de los tapices flamencos de que habla al referirse a las traducciones. Este reverso de los seres, visto por quienes se atreven a enderezar el original como debe ser, en la figura perfecta del tapiz, y aun aconsejar, como el castellano de Barcelona a Don Quijote, ignorando que se está en un país de la fábula, y ante la doble faz de la opinión común, distinta según la inclinación de las personas. La realidad se transforma y hace creer lo contrario, según quien la mire.

Parece raro que a pesar de una tan inagotable erudición subyacente haya recaído en Cervantes el título de «ingenio lego», que en la posteridad, y especialmente en el siglo diecinueve, hizo mucho daño, hasta alcanzar, en la región de su idioma, proporciones de catástrofe. La fama de un Cervantes ignorante que compuso por casualidad una obra maestra rompió la disciplina, rebajó la dignidad egregia del trabajador de las letras; esa casualidad podía dictar cualquier otra obra semejante. Con la mejor intención los grandes comentaristas buscaban los errores del libro: «aquí se equivocó Cervantes», escribían, como quien se regocija de un hallazgo; insistían en lo que llamaban la «habitual negligencia» del autor del Quijote. Esas equivo-

caciones, mejor dicho inadvertencias, de las que no se libra alguna vez ningún sabio cuando cita mucho, pertenecen burlescamente al que habla, y son, raras por pocas, deliciosas muestras de una tradición de la comedia.

Había llegado a saber copiosamente. El ilustre editor de Cervantes, Schevill, cree más en la invención inconsciente y espontánea del novelista, «cuyo genio avivado y madurado por las propias experiencias de una vida de acción perfeccionado por un don sin par de entender *omne humanum* supo expresarse en un lenguaje y estilo que seguirán siendo la maravilla de los tiempos venideros». Ese estilo reúne la diversidad de los géneros literarios, recibe como afluentes todas las formas anteriormente cultivadas, con su lenguaje, y trae también la voz viva que el autor fué recogiendo en sus andanzas. Poco le hubiera servido tanta riqueza si no estuviera compenetrada por el diálogo animado por una evidencia perdurable y por el espíritu del personaje que comunica su mágica influencia a todo lo que le rodea. Dos formas de sabiduría se complementan: la de Sancho, segura como norma comprobada en los refranes, que no son sólo posesión de Sancho, sino de los más eminentes eruditos que los glosan. Cervantes no faltó a esa costumbre y enriquece con su obra un refranero; la sabiduría teórica de Don Quijote abarca la universalidad; lo que más admira en la narración verosímil es que en el orbe de los encantamientos se mantenga en la pura ortodoxia del mito, sin ninguna aberración repugnante o que repugne a la razón en esa visión sobrenatural de las tradicionales creencias. Cervantes penetró, con la invención del Quijote, en la naturaleza del hombre y en su interior historia; no sólo conoció lo inmediato humano, tendió a descubrirnos la región ejemplar de las ideas; por eso confiamos en él y es nuestro amigo.

ARTURO MARASSO

El folklore en la enseñanza

La vinculación del maestro con el folklore debe comenzar desde los cursos mismos de la Escuela Normal. Allí es donde un folklorólogo consciente de su misión pedagógica dará a los estudiantes un verdadero curso para que luego ellos, en posesión del grado, puedan con capacidad y espíritu propicio, reunir y seleccionar materiales para incluirlos en la carpeta didáctica, distribuidos en las distintas materias del programa.

Mientras la Escuela Normal carezca de un especialista, los maestros que salgan de sus aulas tendrán que valerse de su propia iniciativa o de los consejos de un técnico ocasional, para colocarse a tono con el movimiento de la cultura tradicionalista que avanza ya en forma decisiva.

El folklore, como asignatura deberá estudiarse en la Escuela Normal para que los futuros directores de grado sepan con seguridad en qué consisten los hechos folklóricos, sus especies y su aplicación metodológica. Pero, en las clases primarias aquella disciplina no constituirá una materia más sino un auxiliar precioso de ésta. Debe tener un carácter confirmatorio, embellecedor, fuente de emociones y por lo tanto, educativo, fecundador de nobles sentimientos y de virtudes cívicas.

Por eso, el material folklórico escolar será constantemente cernido con tiempo y capacidad a fin de que sus beneficios no se malogren. La imprevisión anublará los buenos resultados. El maestro debe consagrar al folklore escolar su inteligencia selectiva y su responsabilidad. Y estará siempre alerta a las posibilidades de agregar el dato folklórico a sus clases. Provocará, asimismo, en el

niño la iniciativa de matizar sus lecciones con referencias a la tradición: leyendas, fábulas, refranes, toponimia, adivinanzas, costumbres, romances, villancicos, coplas, trovas, vocabulario, usos, etcétera. Y debe procurar que se realice el doble objeto instructivo y educativo que busca nuestra escuela. Quien lea mis informes como Inspector de las escuelas nacionales en provincias, desde 1931 a 1942, hallará instrucciones al respecto.

Conviene aclarar que el tiempo que el maestro pueda conceder a las citas de carácter folklórico, no superará los lindes que requiera el aprendizaje de la lección que corresponda a la asignatura del programa. Y cuando el niño exprese su anhelo de matizar la lección con una leyenda o verso largo, el maestro, sin dejar de felicitarlo por el hallazgo, le dirá que, debido a la extensión de su aporte, lo hará conocer en la *Hora Recreativa*, que todas las semanas destinará la escuela a los encantos de la tradición.

¿Qué ciencia no estará vinculada en mayor o menor grado con el folklore? La etnografía, la antropología, la arqueología, tienen con él una relación profunda. Estrecho vínculo une esta disciplina con la historia, y así lo entendió Jorge Lorenzo Gomme cuando afirmó que el folklore es una ciencia histórica. Empero, es preciso aclarar que los hechos del folklore no son el pasado sino presente con proyección de pasado, es decir, que lo que fué vigente en otro tiempo, sigue siéndolo en la actualidad pero circunscrito a las múltiples reticencias que le impone el adelanto superador de los conocimientos. Esto, claro está, va referido a las manifestaciones que la memoria popular ha conservado.

Cuando se procura esclarecer los problemas que atañen al origen, desarrollo y formas de transmisión de los bienes populares, se apela a la historia. Quien sondea la niebla del milenario Egipto para rastrear las fuentes de ciertas tradiciones luego vigentes en Grecia y Roma, va de la mano de la historia. Para determinar un área de

dispersión folklórica, se orienta la investigación hacia la geografía y así le es posible crear un itinerario de la leyenda o del mito y seguir un cuento al través del desierto, el valle, las ciudades que dan frente al Atlántico como las que se asoman al Pacífico.

Folklore y Geografía estrechan su vínculo cuando se llega a una región donde, cerro, volcán, laguna, río, pajonal o desfiladero tienen la aureola de una leyenda. El indio supersticioso hallaba siempre una razón divina a los fenómenos de la naturaleza. La forma rara de alguna piedra le sugería la idea de que en ella moraba un espíritu bondadoso o cruel. El criollo heredó esas creencias y las adaptó a su sensibilidad.

El Tronador, el Domuyo, el Olivia, la sierra de la Ventana, la cadena de Pillahuinco, tienen su leyenda explicativa del signo que los caracteriza. Hay lagunas en el Norte a las que se le atribuye un encanto; en otras habitan sirenas protectoras de payadores; los vientos del Sur y del Norte son transformaciones de héroes en guerra, hay bosques donde habitan genios; cantos y tradiciones seculares las revelan y explican.

En cuanto el folklore es un hecho colectivo tiene ancho camino en la Sociología, y ya Saintyves lo hace dueño de una de las ramas de esta ciencia. El afán de conocer cómo se formaron los cuentos, nos lleva a buscar claves de esclarecimientos seguros en la Psicología, claves que dirán que hay una concomitancia de sentimientos entre los núcleos sociales ubicados en todas las latitudes del mundo, razón por la cual, un impulso creador tiene imágenes iguales o semejantes en la sustancia, lo que se aprecia en mitos, refranes, prácticas funerarias, frisos, dibujos, etc. Además, el educador procura con el relato y la conversación sobre todo ese mundo de las tradiciones, impresionar el campo psicológico del alumno para descubrir aspectos de ese paisaje secreto y pleno de sorpresas que es el alma del niño. Esta manera, este procedimiento que yo he aplicado en las

escuelas nacionales, desde 1931, ha sido fecundo en revelaciones de datos preciosos para conocer y abarcar la imagen de los impulsos creadores estimulados por la emoción que mana misteriosa del fondo de un cantar, de una fábula, de una leyenda narrados y comentados como en familia, y al final de los que el maestro, con hábiles preguntas de amigo desentraña de cada espíritu la confesión de lo profundamente sentido y aspirado. Todo esto es Psicología hermanada al folklore.

El maestro relaciona el folklore con la Pedagogía y lo incluye entre los elementos de su proceder didáctico. Seleccionará en los materiales innumerables que se le brindan los que tengan atinencia con las asignaturas de su plan de estudios, y una vez realizada esta clasificación por materias, escogerá solamente aquello que sea moral, bello, de buen gusto artístico, fértil de nobles sugerencias cívicas. Él sabrá adecuar la cantidad y proyección de ese material al carácter de la clase y a la edad mental del niño. Y ya en este sendero hasta podrá fijar una ley de aprovechamiento con sentido general.

La pedagogía folklórica tiene un objeto central que es el de que el niño siga el ritmo espiritual de su pueblo y le alcance la emoción de lo tradicional con las ventajas de carácter social, científico y estético. Desde la escuela podrá la tradición llegar hasta el hogar, nativo o extranjero y despertar y acrecentar simpatías, interés por las costumbres sobre las que la colectividad actual asienta sus modos de vivir y sostiene sus instituciones. Esta consecuencia de arraigo al corazón del ser nacional, es una necesidad social en los países aluvionarios como los que forman las Américas. En 1935 logré, en Santa Fe, resultados preciosos en ese sentido y así lo hizo notar la Inspección Nacional. Señalé después esta circunstancia en 1940, cuando fundé en Bahía Blanca la Escuela Primaria de Bellas Artes, destinada —como reza en su programa— a educar

por medio de la emoción estética, pero con una categórica perspectiva nativista. Esta fundación, al carecer de apoyo oficial, quedó como un esfuerzo más que se malogra. Su primer adversario fué la incompreensión de quienes debían alentarla. Quería yo llevar a la psicología de los pequeños alumnos, la vibración fecunda del medio en que la Patria desarrolla su existencia, obteniendo así efectos educativos superiores.

De la comparación de los hechos folklóricos surge la evidencia de que al través de los siglos y de las distancias, hay en las sociedades humanas identidad de manifestaciones alentadas por sentimientos comunes. La superstición del hambre y la sed de los muertos, por ejemplo, se ha registrado lo mismo entre egipcios y romanos que entre los indios del altiplano jujeño o los que habitan los nevados senos cordilleranos del Sur. El ritual de llevar de comer y de beber a los que yacen en la profundidad de la tumba, era universal. Comparar esas manifestaciones, es establecer una ley general sobre una creencia.

El estudio comparativo de los cuentos por el método histórico-geográfico permitió, asimismo, ahondar la tesis de las concomitancias espirituales y también de las interpenetraciones de la cultura por simple influencia pacífica o por imposición de la conquista. El análisis de los mitos y de las leyendas ha conducido al conocimiento más profundo de las regiones. Un refrán criollo, seguido por sucesivas comparaciones al través del tiempo y del espacio, nos ha llevado hasta sus insospechados orígenes griegos y latinos.

La visión del pasado, con sus panoramas multiformes, se refleja en las expresiones del folklore. Así, éste es historia en cuanto transparenta la vida de la colectividad en épocas anteriores. Rama vigorosa de la tradición, ofrece incentivos de orgullo cívico y de evocación patriótica. Es lección permanente de nativismo y fuente de moral. Desde el punto de vista educativo, el folklore constituye un valioso recurso para que el niño conozca más hondamente el espíritu de

su pueblo en todas sus proyecciones. Él le brinda una literatura rica en belleza y en lecciones. Le enseña las viejas leyendas del árbol, el ave, las aguas, las montañas, los desiertos; leyendas en cuyo fondo brilla el lucero de una doctrina moral; las adivinanzas que penden del tiempo como los racimos sazonados del parral; los juegos que alegraron el corazón de las abuelas de nuestros abuelos; los romances que tienen sabor de siglos y son testimonios líricos de episodios gloriosos; el conocimiento de las costumbres, usos, prácticas, fórmulas de los antepasados, los recursos de la industria nativa; la coreografía y el cacionero henchidos de jugo tradicional, de color y de armonía; la indumentaria con las variantes que impusieron las épocas, y aun más, la mímica que es también un capítulo interesante de tan vasta disciplina. La literatura, así la mayor como la de los géneros menores aprovecha de continuo esa cantera preciosa de leyendas, mitos, fábulas, cuentos, poesías, relación de hábitos, fraseologías regionales y rituales.

La astronomía tiene en el folklore un bello auxiliar. Nuestro gaucho, al observar la constelación de Orión, llama las tres María a las estrellas que forman el cinturón del cazador. El indio les llamó el rastro del choiqué. Los onas, contemplando el cielo constelado, creían ver en cada estrella parpadeante, el alma de los muertos queridos. ¡Y cuántas explicaciones legendarias dan los niños de nuestro país a las manchas de la luna! Para unos representa la Sagrada Familia; para otros, es una tejedora. Los indios de Tierra del Fuego afirmaban que tales manchas eran producidas por las bofetadas que el Sol diera a su mujer, por haber ésta revelado los secretos del Klok'then. A la Vía Láctea, los araucanos le llaman el Río Azul, por el que navega Gnechen. Los cometas son índice de catástrofes. El Sol es un dios. Las estrellas fugaces reinan firmemente en la superstición. Cuando se ve alguna recorrer velozmente el espacio, las gentes piden tres cosas buenas.

Las Pléyades o Siete Cabritas, han inspirado diversos cuentos a los criollos sureños.

La Botánica folklórica es fertilísima en nuestra Argentina. Las plantas y flores con leyendas abundan. Sagrado fué el aguaribay entre los indios guaraníes y este carácter prevalece todavía entre los criollos mesopotámicos. El mburucuyá es centro de numerosas atribuciones místicas; la higuera es árbol mágico con tangencias demoníacas; al canelo, lo prefieren las matchís o hechiceras para hacer sus altos curules desde los que remedan a Casandra, en los camarucos; la historia de la ruda es dilatada en cuestiones de brujería. En las tradiciones criollas el árbol juega un papel importante. El algarrobo a cuya sombra enseñaban los primeros franciscanos la ley de Dios a los indios; el ombú del perdón; el quebracho de la cruz victoriosa; el tala donde se guareció una madre cuando los indios prendieron fuego a la ciudad de Dolores; el coronillo donde el mártir Pedro Castelli, grababa sus iniciales en el momento en que la partida rosista le dió muerte, enriquecen el panorama de la Botánica. A ello puede agregarse el extenso vocabulario de nombres indocriollos con que son conocidas las plantas en nuestro país.

La Zoología tiene un rico y pintoresco aspecto folklórico. Los animales con leyenda son numerosos: el cacuy, el crespín, el caburé, el suri, el carao, el cóndor, el pájaro campana, la lechuza, el hornero, el picaflor, el yaguareté, el zorro, la iguana, el grillo, el mamboretá, el San Jorge. La superstición señala a muchos otros. ¿Quién no recuerda los payés de pluma de caburé, de cera de curundú, de uñas de gato, de pelos de puma?

La Medicina en su aspecto popular y empírico y el meramente mágico, ofrece perfiles de gran interés. La terapéutica empírica reúne millares de recursos folklóricos que responden a una verdad científica. Tal los remedios que tienen como base a plantas. El cariz pintoresco se lo dan

las fórmulas, palabras, frases y usos de que se valen los saludadores para llenar su ministerio. Pero todo ello es interesante. La forma de curar animales *embichados* es un signo curiosísimo de ignorancia y credulidad que sobrevive pese a los consejos y demostraciones de la ciencia oficial. La curación del «daño» es otra de las facetas de la medicina supersticiosa que puede ser referida a la misma historia de esta materia recordando las leyes del rey Alfonso, el Sabio, que dentro de dos maneras de «curar» aceptaba una y condenaba la otra.

LOS CENTROS DE INTERÉS Y EL FOLKLORE. — A cada instante hállase el maestro con oportunidades folklóricas en el desarrollo de los centros de interés. Y estas oportunidades tienen un señalado valor desde los puntos de vista del conocimiento y de los estímulos psicológicos. Bastará indicar algunos de los que, por su carácter, asumen una función activa en los programas.

1. *El vestido*. — Las telas y los telares en las diversas regiones del país. Pequeña historia de la indumentaria en América y en la Argentina: la vestimenta del indio: detalles regionales. El ropaje del Inca, las ñustas y los caciques. Los adornos simbólicos de pieles, plumas, dientes y piedras. Los colores. La decoración del vestido. El vestido colonial en las altas clases y en el común. El vestido del gaucho y su evolución. Indumentaria regional. El adorno regional: cintas, trenzados, bordados, sombreros, prendedores, relicarios, guardapelos, aros, anillos; adornos en el hombre; pañuelos con bordados; zapatillas y alpargatas con bordados. El poncho según las regiones; su tejido, sus colores, sus guardas. La bombacha campesina. Los cinturones: rastras de botones; tipos de rastras. Botas: la bota de potro; la bota corriente; la ojota nortea. Los sombreros: pequeña historia del sombrero gaucho y de la corralera. El chiripá. Los calzoncillos cribados. La mujer campesina y su vestimenta del pasado y la actual, por regiones.

2. *La vivienda*. — La vivienda americana en general y la argentina en especial. Los tiempos precolombinos. Los palacios del Inca. Las primeras casas coloniales. De qué se hacían y cómo se distribuían las comodidades. El rancho de paja y de chorizo (paja mezclada con barro). Cómo se construye en la actualidad un rancho en el campo: métodos tradicionales. Los adornos de la casa: el frente: zaguanes y rejas de estilo tradicional. Los techos de teja. Pozos y aljibes. Jardines caseros.

3. *La alimentación*. — Cómo se procuraban alimentos los aborígenes: caza, pesca, siembra. Las cosechas. Costumbres tradicionales para labrar la tierra. Útiles y armas para la caza, la pesca y la siembra. Cómo los hacían y decoraban. Simbolismo de algunos útiles. Maneras de cocinar. Utensilios. Tinajas, pucos, vasijas menores. Alfarería decorada de los indios, en vigencia aún en los pueblos argentinos. Simbolismo de la decoración. La alimentación del criollo. Alimentos y bebidas. Medios de cocinar: fogón, horno, morteros, bateas de amasar, asador, parrilla, trébede, ollas, pavas. Los elementos de la mesa. Formas tradicionales. Nómina de platos criollos y sus recetas. El influjo tradicional en la repostería criolla.

4. *La industria*. — Historia de las curtidurías. Saladeros. Queserías. Talabartería nativa. El trenzado. Platería: cabos de rebenque, cuchillos, vainas, virolas, pontezuelas, fiadores, etc., de plata con decoraciones de oro. Los mates y servicio de mesa de plata labrada. Trapiches. Telares. Fabricación de dulces y refrescos criollos. Zafras: caña y yerba-mate. Industria de la pluma. La industria del asta. Musicología: fabricación de instrumentos en las diversas regiones del país. Costura, puntillado, bordado, añascado. Santería. Armería. Zapatería gaucha: la bota de potro.

5. *La comunicación*. — Medios precolombinos: el chasqui: su misión; condiciones físicas y morales del chasqui; responsabilidad; leyendas sobre los chasquis incaicos. Mé-

todos sonoros: tambor, gritos convencionales, silbidos convencionales. Comunicación por medio de hogueras, marcas pintadas en piedras, árboles, etc. El llanero. Las andas aborígenes. La pelota. Piraguas y canoas: las del indio del Norte quichua, del guaraní y las de onas, yaganes y alacalufes, en el Sur. Los medios coloniales. Caballo, coche, carrozas de las altas clases. La carreta: diversos tipos; sus ruedas y la evolución experimentada en el tiempo; techo de cuero o de paja; laderas; buche; piso; ejes; picana y cantramilla; yugos; adornos; los bueyes de carreta; el boyero; sus costumbres, sus canciones y leyendas. La carreta y los indios del malón. La carreta de la Virgen de Luján. La galera o diligencia; el carro común; el cachapé del obrajero; el carro chato de los ingenios.

6. *La iluminación.* — Interesa a grandes y a pequeños el saber de qué medios se valían nuestros aborígenes para iluminar el recinto en que pasaban la noche. El maestro —en el caso escolar— tiene en este aspecto muchos elementos informativos. Cómo producían el fuego nuestros indios. La tea indígena. El candil y su evolución. Las velas de sebo: industria del velero. Iluminación callejera en la colonia. Modos de iluminar los salones. Arañas, faroles de zaguán y de calle. El farolero. Leyendas y canciones del farolero.

7. *El comercio.* — Formas de comercio colonial. Intercambio con el indio. Pesas y medidas. Pulperías. El mercachifle. El tendero. Los vendedores ambulantes y sus pregoneos.

8. *Celebraciones religiosas.* — Las fiestas patronales. La Semana Santa en cada región. Las misiones. Misa del gallo. Nacimientos. Confluencias indohispánicas en diversos modos de practicar el culto. Misachicos.

9. *Las diversiones.* — Juegos de la ciudad. Las diversiones rurales: carreras cuadreras, juego de pato, salto de la maroma, taba. Juegos de pulpería y de estancia.

10. *Actividades del campo.* — Doma, hierra, esquila, rodeo, boleada de ganado chúcaro, boleada de avestruces; construcción de ranchos; canales de palo a pique; jagüeles; cura de animales; el tusado; la ronda; entablamiento de tropillas; las actividades del tropero. El lazo y sus aplicaciones.

11. *Medicina folklórica.* — Terapéutica del hombre: Imposición de manos. Uso de materiales de origen botánico. Plantas mágicas y su aplicación en las curaciones. Hierbas de uso popular que poseen propiedades medicinales comprobadas. La plegaria y la fórmula mágica en la curación. Untos, pelos, huesos, plumas, en la terapéutica humana. Curación de animales.

ISMAEL MOYA

La arquitectura tipográfica del libro y su valor didáctico

Así como resulta imposible escribir una buena poesía desconociendo las reglas del arte poético, el valor didáctico de un libro depende en gran parte del conocimiento de su ejecución material, ejecución que, por ser el continente que sostiene su contenido literario no puede encontrarse en oposición sensorial ni estética, o disentir del espíritu que mueve a ese contenido texto, pues la contradicción de sujeto a objeto y de objeto a sujeto provoca la cacografía y el absurdo artístico; por consecuencia el resentimiento de las partes a un todo armónico y la tergiversación de la finalidad buscada.

La correcta percepción producida por un continente tipográfico aporta un mayor apoyo a la asimilación de un contenido que, al no encontrarse en contradicción con su concreción material encauza el interés del lector creando una simpatía estética y didáctica. Y de igual manera que un espectador incómodamente ubicado en una sala de espectáculos no puede prestar toda su atención a la obra que se interpreta, tampoco un lector es libre de prestar toda su atención al sentido del texto que lee y estudia, si la conformación material del impreso lo sitúa en la misma incomodidad del espectador dado como ejemplo.

Los signos tipográficos han de entenderse como la música que acompaña al canto, el metro y el ritmo que acompaña al verso y la línea que da contorno y belleza a la estatua. Los libros se escriben para ser leídos y no para pelear con ellos; para asimilarlos y no para vencerlos en un pugilato ni para poner a prueba la resis-

tencia visual, la paciencia física o la voluntad. La más célebre partitura, el poema más bello resultará insoportable si la ejecución o la sintaxis deficiente se levanta como una muralla entre la voluntad de aprender y el desgaste de asimilar.

La selección, especialmente de los libros de enseñanza, ha de ser atentamente controlada como el músico que cuida la afinación de las cuerdas, el pintor la calidad de sus pinceles y el estatuario la veta del mármol. No cuidar esto, es atentar abiertamente contra la enseñanza, exigir esfuerzos inútiles y crear un complejo de impotencia mental en los alumnos.

Cuando un artista mediocre reproduce nuestros rasgos sin arte, la risa se apodera de nosotros al vernos tan mal retratados, y sin embargo nada decimos cuando el retrato gráfico de un texto se encuentra en contradicción artística con el clima literario. Y esto es grave por no percibirlo aquellos que se dedican a escribir para la enseñanza; porque si la idea se concreta en el signo y este signo no corresponde a la idea, demás está discutir el absurdo, y es así que un signo que se opone a su razón de ser como representación, anula la idea, la deforma y la vence por medio de este absurdo que provoca.

Por simple raciocinio, por elemental asociación de ideas, un libro infantil, por ejemplo, que es dirigido a la imaginación y a la fantasía latente en un pequeño lector, no puede ser compuesto con la misma tipografía, con el mismo signo, con el mismo clima que un libro superior. No se trata de aparentar el clima en su aspecto total como se hace generalmente, sino que este clima ha de resultar por el valor particular de cada detalle y de cada parte que lo incluye, de tal manera que la relación de los mismos sumen la totalidad y el fin didáctico que se busca. El cuerpo tipográfico, sus estructuras, el color, las interlineaciones, la generosidad de los márgenes, los rectángulos de superficie impresa y su relación con el

rectángulo de contención del texto son los valores que han de llevar a la construcción armónica del libro en consonancia con su espíritu, y así, un continente perfecto con un perfecto contenido logrará su función específica: enseñar por medio de lo bello.

No obstante existen libros infantiles impresos en series tipográficas y en diagramaciones desproporcionadas; el avance de las ilustraciones duras sobre algunas partes del texto lo confunden. Líneas demasiado extensas y márgenes exigüos producen el cansancio, el esfuerzo visual y hacen del libro algo hostil y antipático.

Si las ideas se van formando con el auxilio de las imágenes exteriores y combinan otras imágenes por relación, estas incongruencias han de incidir lógicamente en estas ideas, las conformarán de acuerdo a estas desproporciones y así resultarán ser, como las percepciones que las crean, también inarmónicas, con las consecuencias mediatas que han de suponerse cuando el educando comience a razonar por sí mismo por este errado camino.

Los maestros habrán comprobado que no todos sus alumnos aceptan alegres algunos libros de lectura, y en cambio sí otros. Y basta un ligero examen para caer en cuenta de la existencia de una calidad gráfica.

Los expertos en publicidad conocen muy finamente el fenómeno de la sugestión y logran éxitos extraordinarios. Crean ante todo la necesidad, luego el deseo de la adquisición y finalmente la venta del objeto anunciado. Entienden que el gran público no es otra cosa que un niño grande y así han logrado imponer productos que, sin este conocimiento de la sugestión, habrían sido inútiles o faltos de necesidad.

Recuerdo cuanta envidia sentía en la escuela primaria, de las pizarras de calidad que algunos de mis compañeros usaban en clase y cuya negrura destacaba nítidamente las letras inscriptas. Las famosas «gomas de pan» contra las otras duras que raspaban el papel y manchaban los

rasgos del lápiz, la oposición de aquellas pinturas grasas «Rafael» contra la serie de lápices de colores. Eran pues, los instrumentos adversos los que iban creando en mi ánimo la idea de una impotencia de hacer. Por tal manera, los libros hostiles me obligaban a mayores esfuerzos de memoria, porque estos libros como «instrumentos» se oponían a mi voluntad de aprender. Algunos me presentaban una tediosa serie de líneas compactas, largas, pesadas, en abigarradas páginas «que no terminaban» nunca. Hoy, examinando esos mis primeros libros, veo que las lecciones eran muy cortas, a veces no más de tres páginas, pero era justamente su mala conformación gráfica, su horrible composición tipográfica lo que hacía de tres páginas un insufrible texto. Sin embargo, algunos libros se nos hicieron simpáticos, buenos amigos y excelentes compañeros de la imaginación. No olvido nunca aquel libro de Nelson *Nuestra Tierra*, para cuarto grado, y han quedado impresas en mi imaginación las «Cataratas del Iguazú», «La fiesta de la noche del 25 de Mayo», aquella historia de «Zonda y Pampero», el relato «El doctor bueno», y la proeza de Luis César Viale en el naufragio del «América»...

El libro había sido impreso en un papel de ligero tono acremado, sin brillo, la composición tipográfica abierta, los márgenes generosos, dócil para abrir, fácil para leer, en síntesis, un verdadero libro, tal vez el más didáctico en su tiempo...

Argumentar que los costos de impresión gravitarían sobre el precio de los libros de ser posible aplicar los argumentos expresados, es una sofisma y una incongruencia social. Esto puede ser creído por aquellos que no conocen la profesión gráfica, ni jamás diagramaron un libro, porque con el mismo costo, la misma cantidad de pliegos y la misma confección, se ven libros de técnicas distintas, unos algo mejor que los otros, y la elección de un dibujo, de un carácter tipográfico o la imposición

de un molde sobre la página, nada tiene que hacer con el costo. Es una cuestión de buen gusto, de sentido artístico, de saber hacer algo con miras estéticas y por conocimiento técnico. Cuesta lo mismo variar una página en bien o en mal. Todo es saber cuál es su punto exacto.

Hace siglos, cuando los sistemas de impresión eran rudimentarios y se imprimían de a dos páginas en prensas de madera con papel hecho a mano y la composición se levantaba pacientemente letra por letra, hasta en cuerpo 6, y las ganancias eran pocas, las impresiones tenían «espíritu». Actualmente poseemos máquinas automáticas a varios colores, se compone por linotipia y monotipia en el menor tiempo posible, se calculan millares de ejemplares por hora, y a pesar de estas ventajas no es posible comparar un ejemplar moderno de uso común con un viejo ejemplar de otras épocas. No me refiero a los libros antiguos especiales, ediciones de lujo o de bibliófilos; argumento sobre los libros populares y didácticos como las famosas gramáticas de Donato impresas de un solo lado y con las iniciales pintadas con minio, del siglo XV; las cosmografías de Pedro Apiano, la gramática de Prisciano y mil otras obras de uso diario.

Es indudable que algo se ha perdido de esta antigua artesanía. Quien haya tenido en sus manos los incomparables impresos de Aldo Manucio, de Joaquín Ibarra o de Bodoni, se explicará cuanto digo. Y bien está una anécdota; se reprochaba a Juan Bautista Bodoni que dejara en sus libros una excesiva amplitud de márgenes, y Bodoni contestó: — «Nada puede hacerse para remediarlo. Yo soy un artista del libro, y los artistas son generosos».

Lograr la vuelta al libro armónico, al libro amable, es una necesidad del momento, una urgente necesidad didáctica. Frenen los autores sus opiniones personales sobre el arte de componer libros tipográficamente con la

idoneidad de los técnicos cuyos antecedentes garanticen su capacidad artística. No elijan en los catálogos tipos «bonitos» sino tipos correctos para el fin propuesto, eviten llenar las páginas de texto como si fueran las decretales de Justiniano; acorten las líneas, que las tendencias horizontales producen sueño. Dejen blanco... blanco... más blanco entre el formato del libro y el formato del texto. Permitan que los estudiantes «respiren», que no se ahoguen en una masa tipográfica que rompe los bastones de la retina, y por simple resultado económico, hagan construir sus libros para que se vendan, de tal manera que la función cultural llegue a la mayor cantidad de lectores. No suiciden sus propias ideas en el potro de una arquitectura inarmónica, fría, ilógica. Las ideas, como los pájaros, necesitan espacio para el vuelo, y este espacio es justamente la superficie de las páginas, las ilustraciones, los márgenes.

La vida intelectual de los niños se resuelve según las imágenes que perciben éstos y en la medida del desarrollo estético que afecta a su sensibilidad. Aunar en un continente armónico un contenido estético es el ideal del libro perfecto, más aún, si este libro ha de ser aplicado a la enseñanza porque no basta enseñar a leer y escribir sino leer cosas buenas en buenas cosas y escribir cosas buenas con buenas letras.

Rodear a los niños y jóvenes de superficies proporcionadas y de colores armónicos, elegir las palabras y los tipos, crear una atmósfera estética y transparente, es crear un pueblo capaz de sentir la vida como si fuera una obra de arte. Así, no solamente fuertes y justos sino también artistas, sabrán fundir la hoja de una espada en defensa de la libertad no sólo con el mejor templado acero, sino grabar en ella una flor cincelada, porque únicamente los partidarios de la violencia usan armas exclusivas para matar, sin otro adorno de vida que el aspecto frío, estéril y funcional de la muerte.

Es necesario llevar este sentido estético y de responsabilidad artesana hasta el refinamiento de los artífices árabes del buen tiempo que, al damasquinar sus obras cincelaban en el surco dejado por el cincel que luego debía ser cubierto por el esmalte, motivos florales, aunque estos motivos quedaran ocultos por el esmalte mismo. Sabían que pasado el tiempo, en el transcurso de los siglos, caído ese esmalte, aparecería en todo su esplendor la obra sin defecto, resucitando aquellos motivos cincelados de antemano.

Grabar estos signos en el alma de los jóvenes y de los niños es perpetuar en el tiempo la fuerza creadora y estable de la belleza. Las ruinas del Partenón en Atenas se mantienen intactas, valga la paradoja, porque un solo fragmento desprendido constituye parte de un módulo áureo al que ha sido conformado, y si nada más que este fragmento quedara, podría con él levantar nuevamente el templo, siguiendo la progresión dorada que en este fragmento existe.

En un país joven, fuerte y potencial como el nuestro, se ha de cuidar la arquitectura del libro con la misma pasión del artista por la consecución de una obra maestra. Darle a la juventud que estudia no sólo ciencia, sino también arte, es humanizar su existencia, y ¿qué más gloria para un verdadero maestro que sabe enseñar por el camino del cerebro y del corazón?

RAÚL MARIO ROSARIVO

ESTUDIOS Y TRADUCCIONES

SITUACIÓN DE LA PINTURA ARGENTINA

La pretensión de crear a toda costa un arte americano autóctono en el Río de La Plata arranca de un doble prejuicio. En primer término consiste en sobreestimar las posibilidades de un substrato étnico que, si bien es decisivo en algunos países, en otros va siendo ya insignificante; luego, en esperar que una determinada región deba, por influjo del medio, producir una cultura "sui generis".

En la Argentina los términos del problema han variado esencialmente con el tiempo. La Colonia, la Revolución, la Tiranía, la Organización Nacional, el universalismo del siglo XX, han ido desplazando el horizonte material y mental en ondas de amplitud sucesiva, así como todos los ideales de aquellas generaciones, más o menos frustrados por inmadurez, por ese exceso de fogosidad, y acaso de improvisación, que caracteriza la juventud de los pueblos, como la de los hombres.

Carecemos, por ahora, de un enfoque histórico que desenrañe la esencia de nuestra estirpe y, sobre todo, que nos permita averiguar si esa fase de tanteos ha llegado a su límite; por lo cual no extrañará que la situación de todos los valores que puedan definirnos como nación esté lejos aún de haber sido encarada satisfactoriamente.

Para el argentino de hoy, lo argentino es algo que existe. La nacionalidad tiene, más allá de su existencia física, un ser que invade el ámbito geográfico y que se aposenta en su dilatada extensión afirmando un valor de humanidad propia. Esta certeza íntima es lo más nuevo que ha ocurrido en la tesitura espiritual de nuestra patria. En 1929, Ortega y Gasset pudo llamarnos, orgullosamente, "factoría". Europa vivía entonces muy ufana dentro de su mentalidad colonizadora. Hoy estas palabras suenan a hueco. Si durante siglos hemos absorbido excedentes de productos manufacturados, con ellos han ve-

nido también las ideas de Europa, su literatura, su plástica, su política y sobre todo su trabajo y su sangre. Esta última, en tan caudalosa fluencia que ya casi no importa el antiguo substrato indígena. Así, la factoría se ha convertido en ciudadela.

Viejos y frustrados anhelos alienta la estirpe trasladada al suelo nuevo y promisorio. El inmigrante presiente que aquí puede hacerse algo maravilloso... aunque ello tenga que ser en el mañana, acaso por esfuerzo de su prole.

A él ha tocado ir dominando la extensión geológica, ir hundiéndose en el paisaje los hitos del trabajo, levantando urbes, fundando una riqueza y una cultura. Un estilo de vida que engendra la abundancia ha moldeado el espíritu de esa posteridad de inmigrantes, diferenciando imperceptiblemente la fisonomía de su vivir, infiltrando en sus tradiciones las esperanzas de una argentinidad a la que el futuro pertenece.

Tal es nuestra realidad humana y sobre ella debe intentarse cualquier valoración de su existencia nacional, sin fijarse demasiado en el medio, que puede ser escenario, sin variar fundamentalmente, de las más opuestas civilizaciones. La pampa, cuna del indio antes de ser campo en su sentido genérico de pastoreo y labranza, sólo llegará a ser paisaje en la obra de Echeverría, en el Martín Fierro, en Don Segundo Sombra, en una que otra serie de Pronzato, Castagnino o Daneri. Por eso no hay que olvidar el tiempo, y menos aún el hombre, con su mito y su angustia: dónde, menos importante que cuándo y quiénes. Muchos valles de la Cadena Apenina son idénticos a muchos valles del Noroeste argentino. ¿Qué influencia puede tener el hecho de que unos estén acá y otros allá? Lo decisivo es el hombre que los vive, que los trabaja, que levanta su ilusión, que muerde su fracaso o enarbola su dicha. Y si ese hombre proviene de allá, ¿es tan absurdo que sus vivencias se parezcan a las de los hombres que se quedaron en el país de origen? Parecidas es término que traduce justamente la diferencia no esencial, determinada por la brusca desconexión con un pasado milenario, cuyos contenidos se van sustituyendo poco a poco por los ideales de un pueblo nuevo.

Amerindia, Eurindia... "Región... destinada a ser, según Kirkpatrick, por su fertilidad y clima, el suelo donde se establezca una gran civilización de tipo europeo". La frase de Hegel, según la cual la vida de los pueblos de América es el reflejo de una vida ajena, ha tenido singular fortuna. (Citada por A. Guido, *Redescubrimiento de América en el arte*). Expresiones como servilismo, inautenticidad, espíritu simiesco, suelen malear las reflexiones sobre el arte del Continente,

aludido más de una vez con juicios irónicos hasta por los propios americanos, ironía que suele exacerbarse de insatisfecho orgullo nacionalista. Así se ha ido planteando con patriótica vehemencia, una cuestión de América frente a Europa en el arte. Y así se han ido proponiendo soluciones que van, desde un apacible maridaje entre lo europeo y lo americano —infusión de espíritu y paisaje en la estética del Viejo Mundo—, hasta un violento rechazo de todo influjo que venga desde afuera.

Esto ha ido complicando la cuestión, sumándose a sus naturales dificultades hasta crear un estado de desconfianza, de duda, de desorientación ciertamente embarazoso. No obstante, ¿quién se atrevería a compartir los juicios pesimistas de quienes afirman que somos un país sin personalidad y sin estilo, que nuestras artes viven del préstamo, del plagio o del pastiche? Personalmente he sostenido alguna vez la existencia de un arte nacional: ese arte existe —ya veremos las razones que permiten esta afirmación tan discutida—, aunque su verdadero sentido se escape a menudo como agua en cedazo. Ocurre que el arte nacional no siempre ha alcanzado, con sus visiones más o menos objetivas frente a la realidad, a expresar una esencia argentina, porque la sola vista de las cosas, "así como es impotente para revelarnos los secretos plásticos de sus formas" (*Historia de la pintura moderna. De Picasso al Surrealismo*-Ed-Skira) es también impotente para revelar su esencialidad como temas, como índices o como testimonios de una realidad subyacente, profunda y por eso mismo perdurable. Mucho de lo que llevamos hecho en arte ha sido tomar el rábano por las hojas, mientras el fruto quedaba intacto tras el espejismo de la mudable apariencia. Por lo cual resulta verdaderamente enojoso ver cómo el vulgo amante de la exterioridad, del vano oropel, se ofusca ante las búsquedas de nuestros artistas conscientes, sobre todo nuestros artistas de este siglo, preocupados en la dramática aprehensión de esa realidad que mora en las esencias. Hoy son muchas las personas que creen en la existencia de ese arte, que lo buscan en la inflexión de sus imágenes o de sus invenciones plásticas, en la cadencia inconfundible de sus ritmos, en su color propio. Veamos pues, antes de analizar las obras de nuestros grandes artistas, las ideas, las teorías y los conceptos de nuestros pensadores, quienes, interrogando con pasión esas mismas obras, han desarrollado hipótesis en un intento de fundamentar, o de discutir, aquella íntima certeza.

I. El "problema" de la tradición. — Si bien existen raudales de literatura al respecto, no vamos a sumar lágrimas ni sarcasmos en relación con este problema... que hoy apenas existe. Se ha buscado una tradición para nuestras artes, justo en el momento en que la desechan los países que la tienen; tradición que se vuelve sospechosa, dice Bernard Dorival, en un mundo agitado por continuas revoluciones. El siglo XX ha visto cómo Europa renunciaba a su tradición de milenios. La consecuencia, para nosotros, ha sido hábilmente explicada por Julio E. Payró: "Con el siglo XX... había empezado en la pista del arte una nueva carrera de postas, y los vanguardistas corrían la primera etapa. En tal certamen, un americano, un argentino —excluido por circunstancias históricas de las pruebas anteriores— podía hacer buena figura, quizá igualar a los demás competidores, quizá superarlos" (Pettoruti, *Catálogo de la Exposición retrospectiva del Salón Peuser*).

En las circunstancias actuales, constreñido el pintor a reinventar su propia caligrafía, en pos de un arte original, y aun inédito, la palabra tradición ha perdido su significado. Éste no es el menor escollo de todas las actitudes que preconizan su retorno a l'antico.

II. Posición Indigenista. — Es una posición normativa y programática. Para lograr un arte autóctono sería preciso revivir el arte precolombino, que la conquista española tronchó en su desarrollo. El arte original de América, afirman los seguidores de esta actitud, sólo es posible volviendo al pasado virgen de las civilizaciones vernáculas. Sus argumentos no son desdeñables: esas civilizaciones estaban identificadas con el ser de la tierra y se habían expresado, por eso mismo, en un arte superior, cuya vitalidad y florecimiento contrastan con la "decadencia" del arte europeo que hoy parece agotado. Si este hoy lo pudiésemos remitir al año 1930, hay que reconocer que el argumento de Spengler favorecía una interpretación en tal sentido. Muchos artistas, incapaces de superar la crisis del arte contemporáneo, han podido desarrollar temas, ritmos, graffías y cadencias del arte preespañol, en un programa de fidelidad a la tierra, a su paisaje indescubierto, programa que han dado en llamar Amerindia: rótulo nuevo, para ideas no tan nuevas, a las que pueden adscribirse *La cautiva*, de Lucio Correa Morales, como *El gaucho con botas nuevas*, de Gilardi, las figuras y escenas nórdicas de Jorge Bermúdez.

Esta idea puede ser fecunda (y de hecho lo ha sido en algunos casos) a condición de que no se limite al tema; a con-

dición de que, apoyándose en él, exprese el artista "una confianza genuinamente suya", o se haga intérprete de las aspiraciones, angustias o misterio del propio ser indígena: en otras palabras, a condición de que supere la actitud puramente objetiva frente al hombre y a las cosas. No habrá, pues, "confusión del hombre con la gleba". (P. Laín Entralgo, *La generación del Noventa y Ocho*). Un sentimiento nostálgico nacido de la contemplación de ruinas asfixiadas por invasora maleza de trópico, basta para tender un puente de ensueño hasta la vieja orilla del pasado. En América ha prendido muy bien toda nostalgia de una vida anterior, con hombres rudos y paisajes vírgenes. "Entre el ojo y la tierra —diríamos apurando la cita—, creado por el alma contemplativa, vive y tiembla un ensueño de la vida humana; una idea de la historia que fué, un proyecto de la historia que podría ser". (Laín Entralgo, *Ibid.*). El peligro de todo ello acecha en la actitud regresiva: en arte, el retorno es imposible.

III. Posición euríndica. — Consistiría, a su vez, en reproducir el proceso del arte colonial, arte mestizo hecho por americanos con ideas estéticas españolas, o, en otros términos, barroco adaptado a la sensibilidad nativa. Por euríndico debe entenderse sin embargo, no sólo el proceso de adaptación, sino también el pathos estético del estilo mestizo que, al margen del clasicismo restaurado en el siglo XIX, "alimentó nuestro riquísimo cancionero popular de las sierras o de la pampa durante el siglo pasado" (Angel Guido, *Ib.*). En suma, el folklore de entonces, lo popular, la vena intrahistórica donde manan los imponderables del genio de América. Técnica europea y emoción nativa: así ha sintetizado su autor lo estéticamente mentado por aquel neologismo. La pintura costumbrista de Morel y Pallière, aun el *Martín Fierro* con su nostalgia de una vida arcádica, estancieril, serían ejemplos de una actitud euríndica.

Planteada la especulación en términos generales, parecería lógico insertar en una técnica adquirida el contenido de nuestras vivencias y emociones. Pero el asunto cambia cuando se lo mira desde dentro, porque cada técnica conlleva al nacer su propio mensaje.

No existe, al parecer, entre nuestros creadores, una conciencia euríndica: si algunas obras artísticas podrían servirle de apoyo, deben ser anteriores a su formulación como doctrina; pues considerar el jazz y los rascacielos norteamericanos, la pintura de Fader y la escultura de Yrurtia, los mono-

bloques de la bahía de Guanabara o el arte mural mejicano como expresiones "euríndicas" nos parece que es abrir la puerta a una generalización insostenible.

Los inconvenientes de actitudes más o menos canónicas como las que venimos analizando provienen de dificultades internas y externas, las primeras de carácter insalvable. No se pueden señalar a priori los objetivos y el rumbo de una evolución artística, pues todo lo que sea historia, sólo en una mínima medida resulta previsible. La vida desborda los cánones; la historia resquebraja los esquemas; y aunque en teorías las formulaciones de "amerindia" y de "eurindia" parezcan muy firmes y atractivas, en la práctica se muestran espinadas de embarazosas objeciones.

La primera dificultad surge, como lo ha reconocido el propio Ricardo Rojas, del cosmopolitismo; sobre todo porque este fenómeno, que él creyó transitorio debido a la oportuna fusión de razas, no ha hecho más que acentuarse. El aluvión inmigratorio ha cambiado la fisonomía humana de algunos países de América, singularmente del nuestro, cosa que falsea el sentido de ciertas afirmaciones. El arte es una creación de la cultura, una expresión de su genio profundo, perdurable; una inmersión del creador en aquellas intuiciones primarias que definen a un determinado organismo cultural, acaso en el punto de contacto en que el hombre y la tierra se conjugan en el hallazgo de un estilo. Al reconocerlo así, no debemos olvidar que el problema de América frente a Europa no es algo uniforme. En el Río de la Plata, donde han desaparecido hasta los últimos rastros de una sangre indígena, la primera actitud estética carecería de sentido. ¿Cómo habríamos de expresar las intuiciones esenciales de una cultura que no es la nuestra? Y conste que no nos referimos concretamente a las ciudades, ni a la élite, ni aun a la kitsch o cultura de masas. Ese pasado puede tener, a lo sumo, como lo ha tenido, un valor pintoresco: en el fondo, la actitud de Morel frente a los temas gauchescos no se diferencia de la de Pallière, que nació en Río de Janeiro, ni de la de Carlos Enrique Pellegrini, que nació en Saboya y estudió en París: los tres procuran, cada uno a su manera, la representación viva y animada de costumbres populares.

El experimento indigenista ha fracasado en el Perú, donde la escuela de Sabogal, levantada con todo fervor sobre bases lógicas de reacción contra un academismo pasadista, ha desembocado en una "simple ilustración costumbrista o geográfi-

ca". (Juan E. Ríos, *La pintura contemporánea en el Perú*). En presencia de tales comprobaciones, máxime cuando se invocan meras razones de técnica para justificar el fracaso, ¿qué cabría esperar de una actitud semejante en la Argentina? Si alguna duda subsistiese, nombres y cuadros se encargarían de disiparla: el arte limitado de Gramajo Gutiérrez, el de Lanzueto, aun el de Jorge Bermúdez, no podrán nunca redimirse de aquel pecado como de "literatura" que, a pesar de muy loables condiciones pictóricas, se impone con la inercia fatal del asunto.

El mismo equívoco, pero invirtiendo los factores, padece la razón euríndica. Su tentativa de "emancipar el pensamiento americano, poniéndolo en posesión de su patrimonio histórico" —aparte la vaguedad de "un sistema dialéctico... en el que no caben todas las potencias activas de la intuición creadora"—, es un punto de partida falso que supone la diversidad histórica entre lo americano y lo europeo. Verdad que, en algunos países de América, esa diversidad existe: Perú, Bolivia, América del Centro. Méjico poseen "un proceso continental de cultura americana", a través del cual podría acaso expresarse el "genio indiano", mediante las experiencias y teorías de Europa que "pueden serle útiles" al efecto (R. Rojas, *Eurindia*); pero esto, que nos devuelve a la concepción indigenista purificada de xenofobia —lo que demuestra que los dos enfoques se implican—, no ocurre en el Río de la Plata, donde el proceso inmigratorio ha adquirido un caudal y una fisonomía particularísimos que convierten a esta región en la esperanza de la cultura mediterránea.

La idea euríndica, tan llena de atractivo sentimental, resulta vulnerable también en algunos de sus argumentos más objetivos. Las "comprobaciones" que Angel Guido ofrece en su *Redescubrimiento de América en el Arte* (la "continencia" del barroco hispanoamericano, distinto del barroco pasional de España, y la existencia de un arte "popular" frente al "oficial"), resultan algo pueriles. Es cosa demostrada que los movimientos europeos trasladados a América pierden algo de su vehemencia inicial (Onís habla del "ademán contenido" del Modernismo americano). El cubismo de Diego Rivera o el futurismo de Pettoruti, el impresionismo de Fader o el neoclasicismo de Prilidiano Pueyrredón, el naturalismo de Sivori, son algo siempre mesurado y ecléctico si se los compara con los movimientos homónimos que les dieron origen. La originalidad del artista no suele consistir en exasperar, sino en enriquecer. Y todo por una razón muy sencilla: aquí las escue-

las no nacen como una negación violenta de un pasado que apenas existe: nuestras generaciones son más bien acumulativas que beligerantes. ¿Qué otra cosa podría ocurrir con el barroco practicado por los americanos de la Colonia? El otro aspecto, la existencia de un arte oficial, el "neoclasicismo ortopédico" es un fenómeno propio de todos los tiempos: siempre, al lado del arte sabio (llámese academia o como se quiera) vive la lozana corriente del arte popular. En España, el humanismo y el romancero; en Francia, Monet y Puvis de Chavannes... o Lhote, Braque y el Aduanero Rousseau. Y la afirmación de que el arte mejicano vive de ese pasado eurindico debe verse en su justa perspectiva. Primeramente, en Méjico, por razones étnicas, lo folklórico coincide con lo nacional. El arte de Diego Rivera es el producto de una cultura inserta en lo social: "...aquí, donde la clase media estaba furibunda por su forma y contenido, innumerables indios y tipos semiindios, hombres con "pijamas" blancos u overoles, con los pies desnudos o calzados por sandalias, y mujeres del pueblo, envueltas en su rebozo, descalzas, podían encontrarse cualquier día contemplando los frescos con ingenuo deleite. No era sólo el contenido social lo que les atraía: pues los mejicanos son un pueblo con un rico arte popular que vive mezclado en su vida diaria, y ellos jamás han perdido totalmente su sentido nativo de forma plástica y brillante colorido" (Bertram D. Wolfe, *Diego Rivera*). Con todo, el gran Diego Rivera, tanto por su formación parisiense en el círculo de Picasso, Barrès, Kissling, Elie Faure, como por su experiencia, por la tradición plástica y estética que le nutre, es un artista sabio. Nadie podrá negar que comenzó imitando lo europeo, ni que, como algunos pintores argentinos contemporáneos, un Berni, por ejemplo, quemó etapas vertiginosas hasta encontrarse a sí mismo, ni que en este proceso la lección de París haya sido algo más que el punto de partida. Si luego pudo elevarse por encima de esta imitación fué porque, a pesar de haberse "nutrido en la cultura artística de todos los pueblos, Diego Rivera ha permanecido mejicano en las fibras más profundas de su genio". Sin contar con que el pueblo de aquel país puede tener un arte propio basado en su folklore, por la mezcla de raza española e indígena que ha dado, lo que aquí no ocurre, una stirpe nueva.

Dicho en romance llano, todo esto significa simplemente que aquellas dos posiciones, tomadas al pie de la letra, vienen a ser insuficientes o de mera contingencia. Se puede argüir,

en favor de lo barroco popularizado —aun para Condori o el Aleijadinho—, aquella facundia y exuberancia americanas más notable en los poetas que en los artistas. Por lo demás resulta legítimo que el pasado colonial o el folklore aparezcan como elementos inspiradores de nuestras artes; pero es limitación temeraria reducir nuestras artes a eso. Con una inspiración clásico-realista pudo nuestro Pueyrredón pintar el hermoso retrato de Manuelita Rosas; y con paleta surgida del impresionismo —que ciertamente escapa a las posiciones aducidas—, Fader crea nuestro paisaje más auténtico.

¿Quién podría acusar a uno y otro de no ser artistas nacionales por el espíritu y el sentido de sus obras? Mayor importancia que la cerámica diaguita tienen las escuelas francesas e italianas que, en nuestros días, dan perfil moderno a nuestras artes, nos permiten buscar nuestra expresión a tono con la época. Y no, como suele decirse, por espíritu de imitación simiesca, sino porque nuestra verdadera tradición, la que señala el aluvión inmigratorio, está en las amadas playas del Mediterráneo, playas de peregrinación adonde nuestros artistas y nuestros poetas vuelven a revivir el inextinguible mito de Anteo.

La tentativa de renovar el arte incaico, el diaguita o el mestizo de la Colonia es un error histórico tan grande, por lo menos, como el del prerrafaelismo; pues resulta de tomar como ideal un arte que es expresión de emociones propias, no ya de otras razas, sino de otras culturas y tiempos; por lo tanto, de una mundividencia, incluso una proyección en el mundo completamente extrañas, por ser otras las comunidades llamadas a realizarlo. Tomar en serio semejante actitud sería, eso sí, caer en el espíritu simiesco de que atolondradamente solemos acusarnos. Lo cual no quiere decir que sea preciso descartar el aporte de la plástica aborigen: el artista toma sus bienes donde los halla. Pero sería legítimo retomar ese pasado como una posibilidad y no como un fin: como el romanticismo tomó al Africa, o el cubismo el arte negro: posibilidad de superar una evolución artística que ha llegado a un punto muerto.

IV. La actitud escéptica. — Las posiciones que acabamos de reseñar corresponden a enfoques optimistas. Porque también hay enfoques letales: frustración reiterada según ciertos juicios, e imposibilidad, según otros, de que este país pueda algún día tener un arte que exprese la ipseidad de lo argentino.

Las dudas sobre nuestro futuro fueron insinuadas hace algún tiempo de una manera diplomática pero atrevida en un breve ensayo que ha merecido glosas y adeptos: *La pampa*, promesas, de José Ortega y Gasset. Según el extraordinario filósofo, la pampa es una eterna promesa que nunca se cumple; y el habitante, una vida en espera de su intangible destino. Esta interpretación pasa al arte sin esfuerzo: la pampa, de huido horizonte, es incapaz de engendrar una plástica genuina. Y ha creado un tipo humano —llámese gaucho, conquistador o indígena—, en quien pesa un destino adverso al arte. Todo ello ha sido escrito y podría resumirse en la cita siguiente:

"El paisaje argentino, en su contextura general, es antiplástico. Pampa inmensa que limita por un lado con la cordillera, por otro con el océano, con alguna leve ondulación aquí y allá que no altera la definición general, abisma por su extensión. Esta extensión ha modelado la psicología de sus pobladores, desde el indio hasta el hacendado de la provincia de Buenos Aires: todos han dispersado sus dones rudimentarios en extensión, nunca en profundidad.

La plástica es el arte de los valores táctiles —apunta Berenson—; el horizonte es su antítesis, afirmaríamos nosotros, evanescencia huidiza que elude el contacto manual. Los indios primero, los españoles más tarde, los criollos después, se doblegaron a su influencia y nuestra organización nacional no pudo eludir la presión de tan apremiante imperativo" (Leonardo Estarico, *El XXXIII Salón Nacional*).

¿Es verdad esto? ¿Es, en todo caso, una verdad artística? Sin duda el arte nunca se desarrolla en el vacío; pero de ahí a mecanizar ese desarrollo, a concebirlo como una excrecencia del medio en la obra, no es chica hipérbole la que se apura. ¿La superficialidad de la pampa trasvasada, con rudo mecanicismo, a la psicología del habitante, como una superficialidad del alma colectiva! Y total, ¿por qué? Por la misma razón que ha permitido afirmar que nuestro paisaje es antihistórico. (Ezequiel Martínez Estrada, *Radiografía de la Pampa*). La historicidad de un paisaje se afirma viviéndolo: es natural que una tierra deshabitada carezca de historia. Y la implasticidad de nuestra llanura no está demostrada. ¿Qué pintor argentino ha vivido en la pampa?, ¿quién se ha labilizado en el escurridizo pescante de la lejanía? Malharro no es un pintor de la pampa, sino de Buenos Aires y su contorno. Y por otra parte, cuando se trata de grandes artistas, la ausen-

cia de valores táctiles no suele ser otra que la presencia de valores ópticos. En Etruria, en Flandes, en Monparnasse...

En arte, las fronteras geográficas cuentan muy poco: Picasso sigue siendo español en París, como Poussin era francés en Roma. Pues como dice Herbert Read, "las culturas forman su sensibilidad artística primigenia con valores de naturaleza mágica o lógica. Se sirven de su sensibilidad para pintar la atmósfera social y son las variaciones de esta atmósfera las que producen todos los cambios en la historia del arte". (*Historia de la pintura moderna. De Bandelaire a Bonnard-Skira*).

La teoría que pretende explicar la implasticidad de nuestro paisaje no es verdadera; y no tiene otro inconveniente que el de su reiteración más o menos obcecada:

- a) Porque involucra en la llanura todos los paisajes nacionales;
- b) Porque la objeción hecha a la pampa no iría, en todo caso, más allá de un arte puramente figurativo, y para nada afectaría al pintor abstracto, por ejemplo;
- c) Porque a todo ello "...podemos responder de inmediato que es obra de los artistas descubrir el juego de luces de los paisajes de América y el encanto de sus mujeres, de América del Norte y del Sur; que hacer armonías pictóricas y emocionarse es tarea de los pintores y no de la naturaleza y presuponen para conseguirlas, la existencia de plásticos verdaderamente creadores" (J. P. Argul, *Exposición de pintura*);
- d) Porque la teoría del medio es inaplicable en América (Blanco Fombona) a causa de existir una particular "resistencia al medio" que anula su problemático determinismo.

Desechada, pues, la insostenible hipótesis del medio físico, vamos a detenernos en el aspecto siguiente, la consideración étnica, sobre lo que cabe reflexionar, ya que nos conduce a un planteo existencial de muy otra índole. Prosigamos la cita:

"... el arte argentino nada puede ni debe esperar de estas tres fuentes evidentemente negativas: los indios que poblaron nuestro territorio eran la escoria de grandes imperios de ancestral raigambre cultural, los conquistadores, reclutados entre aventureros inescrupulosos, no tenían otra cima que el Dorado, y el gaucho no es agente de progreso: pendenciero, holgazán, confía más en su cuchillo que en la reja del arado... Indios, conquistadores y gauchos consideraban el trabajo co-

mo algo denigrante y la gandería sólo genera vicios" (Leonardo Estarico, *Ob. cit.*).

La crítica de esta afirmación es bien simple: se trata de no tomar al indio, al español de la Colonia, ni al gaucho. Ni Amerindia, ni Eurindia. Se advertirá una coincidencia, un tanto dialéctica, con nuestro punto de vista: nosotros también excluimos de la escena a los mismos personajes. Pero no subestimamos al indio, al español, ni al gaucho. No vemos la necesidad de hacerlo. Han tenido su arte, sus doloridas canciones, su cosmovisión propia. Lo que nos parece es que esa cosmovisión no es la nuestra, pues no somos indios, ni conquistadores ni gauchos. Desde el día en que Juan Sin Ropa venció a Santos Vega, un orden, un ideal, una escala de valores, un destino nuevos quedaron abiertos a la ansiedad de futuro de los argentinos. Lo que soñamos por el sueño de Rivadavia, de Sarmiento, de Echeverría o de Alberdi, lo hemos encarado y lo estamos realizando.

Otro enfoque negativo, más grave por su sesudo pesimismo, nace de una impaciencia frente a lo que suele ser la complicada evolución de un proceso histórico. Olvidan que los pueblos tienen su siglo o su minuto, en el que la civilización parece condensarse en formas netas, recogiendo tesoros de energía que se venían preparando lentamente. Cuando un pueblo ha acumulado experiencias, cuando ha enriquecido su alma en la abreviación, a veces secular, de viejas fuentes, puede concretar en el arte su mensaje. Mostrar impaciencia frente al proceso sería no entender la historia.

Pero la verdad es que muchas personas se sienten defraudadas con el adelanto de nuestra plástica. Acostumbradas al éxito rápido en otras esferas creen poder aplicar a las artes un esquema extraño de conceptos, una amable filosofía de la improvisación que ciertamente admiran. Un presidente de Universidad exigía, no hace mucho, que los alumnos de escultura ejecutasen en un mes, las estatuas de Korn, Joaquín V. González y Almafuerte... Cuando se le hizo saber que los estudiantes no estaban en condiciones de hacer ese trabajo, respondió: —Si no pueden hacer estatuas, ¿para qué diablos existen los talleres de escultura?

La actitud escéptica tiene, sin embargo, su justificación erudita en un gran libro, pero un libro amargo, lacerante, casi apocalíptico, que sin duda el país no merece: *Radiografía de la pampa*. Su propio título —radiografía— parece denunciar en el autor una actitud a priori, de quien considera al país

como un organismo enfermo. El mal de la pampa se evidencia, en el arte por la crisis. De modo que la premisa de este razonamiento viene a ser la crisis que aflige a nuestra plástica de última hora. Jorge Romero Brest ha podido hablar de "una adolescencia en trance de frustración". Al tiempo que nuestras artes vislumbraban, allá por el Centenario, "los movimientos independientes europeos", no han podido hallar la ruta propia, y se debaten ahora en peligroso extravío. Las causas de esta crisis es necesario buscarlas —afirma, parafraseando el libro de Martínez Estrada—, en la "falta de autenticidad en el contenido de la vida, fijado por un repertorio de falsos ideales" (Jorge Romero Brest, *El arte argentino y el arte universal*). Por ello, y "sin echar culpas... es cuestión de señalar las fuerzas perturbadoras con firmeza... y realizar una catarsis del espíritu... problematizando nuestra existencia, ahondando en sus contenidos y cuestionando sus formas. Pues si no fuésemos capaces de hacerlo, jamás madurará el modo de creación nacional".

Trapalanda, pues, y el consabido mea culpa con que los argentinos solemos castigarnos, de un modo muy español, cada vez que las cosas no resultan como lo esperábamos.

Aparte esa tónica, la opinión de Romero Brest —que resume diversos aportes críticos personales y de otros autores— (José Luis Romero, *La realidad espiritual argentina*), puede sintetizarse en cuatro puntos que explican, a su modo de ver, la frustración artística:

- a) Antes de la Conquista española no existía en el Plata una verdadera cultura artística;
- b) Durante la Colonia, el conquistador no ofreció al nativo un arte jerárquicamente valioso. España falseó en América el "milagro medieval"; nos estafó con "la materia sensual de los fetiches" en vez de favorecer "aquella identificación entre fantasía y realidad, que es el secreto del arte medieval". Esta culpa de España se expresa en el juicio de Echeverría "Los lazos de España no nos oprimen, pero sus tradiciones nos abruman", afirmación que tiene, probablemente, un sentido muy diverso;
- c) Durante el siglo XIX los artistas aficionados —Vidal, D'Hastrel, Pellegrini—, y los profesionales —Monvoisin, Pallière, Rugendas—, que llegaron al país, "en lugar de imponer ellos su visión de las cosas" fueron absorbidos por el medio, y, aunque no lo diga expresamente el autor del ensayo, se malograron en el "retrato y la escena

de costumbres, expresados de un modo naturalista". Esto era algo todavía, y dió figuras como Carlos Morel y Prilidiano Pueyrredón, quienes cultivaron un arte "honesto y limitado, sin acentos de expansión lírica o de potenciación dramática, pero pleno de sentido". Todo lo cual, después de Rosas, "se esterilizó en el remedo torpe de formas anteriores" (ob. cit., pp. 8-9);

- d) Finalmente, el aluvión inmigratorio, el rastacuerismo del 80, su espíritu de fraude, de parecer más de lo que se es, hizo que los artistas "que comenzaban a mirar más insistentemente hacia Europa", perdieran la "menguada vigencia social" (p. 10) de que todavía disfrutaban.

Nada se salva en este paisaje desolado. El arte de las Reducciones —las "groseras tallas de madera jesuíticas", como la civilización diaguita-calchaquí, ya estuvieron maleados por los "impulsos sensuales", la pintura de Morel y de Prilidiano Pueyrredón es tan solo "un arte honesto y limitado"; la generación de Wilde, Sívori, Giúdice, Schiaffino, Rodríguez Etchart y Correa Morales—, tan alabada por don Carlos P. Ripamonte, apenas si tuvo "una simple adhesión a las cosas humanas, sin otro sentido trascendente que el sentimental"; y el siglo XX es "una anarquía que se caracteriza por ese empeño de nuestros pintores y escultores de ser niños otra vez —acaso nada defina mejor el movimiento europeo que el estado de ingenuidad frente al mundo— antes de haber sido adultos".

El aporte de este juicio desolador puede resumirse en pocas palabras. El propio Romero Brest lo ha puesto en síntesis, dos años y medio más tarde, en el prólogo de su libro *Pintores y grabadores rioplatenses*, publicado en 1951. Dice con ánimo de rectificarse:

"Cuando escribí *El arte argentino y el arte universal*, pensaba en la necesidad de que los artistas de mi país retornaran los ojos a la tierra, a nuestro modo de ser y sentir, a nuestras costumbres, para contrarrestar así la influencia europea que, si bien había sido beneficiosa en principio, resultaba nefasta a causa del modo como había sido recibida. Ya entonces apuntaba, bien es cierto, que la realidad nacional no debía ser buscada en el campo y me precavía contra cualquier falsa desviación folklórica o nacionalista, afirmando que la única realidad viva es la que proporcionan las ciudades. Todo esto estaba bien y aun lo sigo pensando. Pero una lectura cuidadosa del ensayo podía hacer pensar a muchos que abogaba por un nuevo naturalismo, acaso porque insistía demasiado,

según veo ahora, en las características naturalistas y románticas de nuestro pueblo y en la necesidad de que esa experiencia se realizara convenientemente. No veía entonces, porque mi pensamiento se había limitado sin darme cuenta que a pesar de la verdad del aserto, ese mismo pueblo es el que a corto plazo asimilará las formas del progreso material, las cuales no pueden sino conducir, a mi modo de ver, a las formas del progreso artístico. Demasiado imbuido de sentimientos de clase intelectual, con una visión turbia pero justa de los peligros del *sensibilismo* que no sortea la mayoría de nuestros artistas, me pareció prudente aconsejar el retorno. Hoy no hago sino lamentarlo y me impongo el castigo de confesarlo. Nunca los retornos son convenientes ni fecundos. Este pueblo que crece desmesuradamente y sin norte pero que asimila con pasmosa rapidez, estará en condiciones, acaso antes que la vieja Europa, de comprender el sentido de la expresión nueva" (*Pintores y grabadores rioplatenses*).

Para Romero Brest, la "expresión nueva" que "viene surgiendo, probablemente más en Estados Unidos que en Europa", es el arte abstracto; y sus razones, al preconizar esa vía para nuestras artes, no parecen exentas de inconvenientes. Primero, porque si ese arte es una creación entrañable del Norte anglosajón —cosa que nos permitimos poner en duda—, no sería un producto de lo más a propósito para asimilárselo un pueblo, como el nuestro, de genio latino; y luego, porque el argumento que se aduce no es más que una generalización bastante endeble: ese pueblo, que no se sabe hasta dónde asimilará las formas del progreso material, deberá por lo mismo asimilar las formas del progreso artístico. No intentemos comprender lo que significaría este "progreso". Un aporte de la estética contemporánea ha sido demostrar que no existe el progreso. (Venturi: "La técnica puede conocer un progreso, pero no el arte"). Bástenos comprobar que la mentalidad positivista, cuyos peligros no sortea Romero Brest, lo invita a un género de predicciones por demás delicado. Viene a la memoria el equívoco de las poéticas: Aristóteles observó que en Grecia las tragedias se escribían siguiendo las tres unidades; los que vinieron después convirtieron esa observación en dogma. Nadie puede razonablemente predecir cómo será el futuro artístico de un pueblo... que ni siquiera está formado. ¡Qué no será el darle reglas! Es cierto que el pueblo de la Nación Argentina ha demostrado su aptitud para asimilar el arte de otras latitudes; pero este descubrimiento, que el en-

sayista coloca en el futuro, ya ha sido demostrado por todos nuestros artistas; y por los grandes con el agregado de alguna esencia nacional, como es el caso de Pueyrredón, Blanes, Della Valle, Malharro, Fader, Guttero, Pettoruti, Raquel Forner, Centurión, Spilimbergo... Las razones son de orden cultural y aún étnico si se quiere. Nosotros no podemos históricamente sentirnos como otra cosa que no sea una feliz prolongación de Europa; y decimos feliz porque de ella podemos asimilar sus bienes y olvidar sus miserias, y acceder al problema de nuestro destino como el hombre nuevo que no tiene complicidad con el pasado. Dichosamente para nosotros, que podemos trabajar en el solar que el poeta llamaba "heredado", con el campo y con la urbe, con el folklore y con los más abruptos ismos que la trayectoria grecolatina, acaso en sus claudicaciones seniles pero también en sus tesoros de milenios, puede ofrecer a la comprensión de sus herederos legítimos.

No nos encerremos, pues, en la geométrica dimensión del arte abstracto, como si fuese la única perspectiva salvadora. El episodio abstracto valdrá por lo que deje en obras capaces de expresarnos, como valieron a su turno el costumbrismo, el naturalismo, el impresionismo o el cubismo. Lo demás, aunque parezca mucho, siempre será poca cosa.

No se nos oculta que ofrecemos una visión nueva de la pintura argentina. Una visión libre de todo compromiso, orgánica si es posible, elaborada sobre un sistema de ideas que arraigan en la realidad viviente, la única de donde puede esperarse que surja un arte válido; y una visión, a la vez, panorámicamente unitaria, sobre cuyo horizonte asomen, en cada época, los raros jefes de avance, los portadores de la actividad renovadora. Este propósito no se halla exento de dificultades. Algunas figuras, sometidas a la prueba del sistema, vistas con la necesaria perspectiva, se levantan a la plena luz; otras, en cambio, puede ser que hayan perdido, en el nuevo enfoque, un poco de su luz prestada. Hemos procurado asir los conceptos sobre los cuales se funda, en la sucesión de las generaciones, la pretensión de crear: conceptos a veces evidentes pero demasiados generales, y conceptos otras veces, presurosamente admitidos en un calidoscópico repique de istmos. Por todo lo cual no debe verse en este trabajo una serie de artículos sobre vida y obra de algunos pintores célebres,

sino un intento de mostrar cómo se ha ido desarrollando la pintura argentina, cuáles son las líneas de fuerza de ese desarrollo y cuáles son las obras que lo ilustran y lo concretan.

ANGEL O. NESSI.

LA GRAMÁTICA, DISCIPLINA DE CULTURA

Bien conducidos, los estudios gramaticales podrían llegar a ser extremadamente apasionantes y fructuosos. Se ha dicho —y es verdadero— que la educación del lenguaje era una educación del pensamiento. Sin duda, en la escuela primaria, el estudio de la lengua tiene un fin especialmente práctico: se trata, primeramente, de aprender a hablar y a escribir correctamente. Pero esta educación, si es bien comprendida, debe conducir a fines más elevados.

En efecto, enseñar al niño a distinguir en la frase las principales especies de palabras, ¿no es darle la intuición de las nociones sobre las cuales se sostiene su representación del mundo...? ¿No es ayudarlo a precisar nociones que son como el substrato del pensamiento? Nada es más educativo que el estudio de las especies de relación; su empleo obliga a precisar las articulaciones del pensamiento y a operar una elección lúcida entre las relaciones que el espíritu quiere establecer. Algunas relaciones (de causa y de consecuencia, por ejemplo), son a veces confundidas por el sujeto hablante mismo. La necesidad de elegir la preposición o la conjunción conveniente, obliga a distinguir netamente valores más o menos vecinos. Del mismo modo, enseñar al niño a utilizar oportunamente las especies gramaticales, a transponer su pensamiento, según el caso, en tal o cual registro gramatical, es revelarles diversas actitudes mentales posibles frente al mismo hecho; es conducirlo a considerar una realidad según puntos de vista diferentes; y esto es muy educativo. Un niño que sabe hacer la diferencia entre: "Los hombres caminaban", y "Era un caminar de hombres...", es ya sensible a los matices más sutiles del pensamiento.

El empleo de las principales categorías permite iniciar el espíritu en las nociones más abstractas, pero necesarias para quien quiere estrechar la realidad de cerca. Así, llevarlo a

ALBERDI VISTO AHORA

Los existencialistas, no obstante repudiar las generalidades abstractas, se ven obligados a apelar al sentido de responsabilidad. Ello implica, sin embargo, el reconocimiento de un punto de referencia común, integrado por un grupo de convenciones racionalmente estructuradas, aceptables para todos, si es que excluimos de entrada los a priori universales kantianos o de cualquier otro tipo. Sólo así nos resultaría doble responder ante un tribunal que contase con leyes sobre las cuales fundamentar sus sentencias. No es fácil, en efecto, elaborar un sistema filosófico completamente exento de contradicciones y, por ende, derivar normas de conducta del todo consecuentes. Alberdi, el cual le proporcionó a la Argentina los fundamentos de su constitución y el cuerpo de ideas políticas, económicas y sociales a las que debe, en buena medida, su desarrollo y prosperidad, no dejó de enmarañarse, sin embargo, entre las redes del idealismo y el materialismo, el universalismo, el espiritualismo y el empirismo, el eclecticismo y el racionalismo, el universalismo y el nacionalismo. Tal es la impresión que nos confirma la lectura de su *Fragmento Preliminar para el Estudio del Derecho*, recientemente editado en un agradable volumen por la casa Hachette. Si bien se trata de un trabajo admirable, tanto por haber sido escrito en la América de 1837 como por haber salido de la pluma de un joven autor de tan solo veintitrés años, no podemos por menos que contrastarlo con la extraordinaria limpidez, coherencia y adecuación del empirismo ante las necesidades de la época, que advertimos en la polémica sostenida por Luz Caballero y sus allegados en aquel entonces, 1838, con los seguidores cubanos de Víctor Cousin. Condena en éste el eclecticismo pero de hecho, lo aplica en función de las necesidades argentinas, al paso que Luz Caballero reputa un contrasentido, la unión de puntos de vista distintos y, consistentemente, se adhiere a los preceptos empíricos que, en la corriente positivista, habría de impartir la tónica de su siglo. Alberdi aspira a la flexibilidad y la independencia, pero de hecho pertenece al idealismo romántico, pese a los reproches que le dirige. Y sin embargo se mostró sagazmente pragmático al remitirse al derecho consuetudinario, a la vez que espiritualista, declarando que, "después que Dios hizo la primera edición del universo, ya no se

hacen leyes de un golpe, de un soplo oficial, sino por la repetición larga de un acto, por el uso, por el hábito".

Bastará para comprobar lo dicho, un breve examen de la obra, precedida en la presente edición de un sustancioso prefacio de Bernardo Canal Feijoó, que viene a ser un suplemento más específico del lúcido ensayo de Alfredo Palacios. Son ostensibles las connotaciones materialistas del aserto que "el derecho sigue un desenvolvimiento perfectamente armónico con el del sistema general de los otros elementos de la vida social; es decir, que el elemento jurídico de un pueblo se desenvuelve en un paralelismo fatal con el elemento económico, religioso, artístico y filosófico de este pueblo: de suerte que cual fuera la altura de su estado económico... tal será la altura de su estado jurídico". Las siguientes palabras delatan bien a las claras un concepto progresivo: "Bajo el continuo desarrollo social aparecen también géneros nuevos de relaciones cuya dirección quiere ser sometida a nuevas reglas, a nuevos axiomas". No se trata, sin embargo, de una postura revolucionaria, pues las revoluciones fracasan porque quieren lograr de un golpe lo que sólo puede realizarse con el tiempo, y traen no más que desmoralización y miseria. Este criterio reformista de Alberdi venía reforzado por las frecuentes sublevaciones que ensangrentaban a otros países hispanoamericanos. No quería que su patria fuese objeto de la ironía amarga de Europa, como sucedía con México. Los derrocamientos deben ser producto de la voluntad de la mayoría y no de rebeliones de pequeños grupos de caudillos.

Alberdi tiene un concepto racional de la libertad, y afirma que un pueblo es soberano cuando es inteligente. Con todo, considera que el "cristianismo ha despertado otra luz en el hombre, la sensibilidad". "El hombre moderno quiere ser conmovido antes de ser convencido. Porque obra más por amor que por razón; tiene más corazón que cabeza". Acepta la materialidad del hombre, pero también profesa la espiritualidad, dualismo misterioso que ofrece sin cesar nuestra naturaleza. Cree que la voluntad del pueblo complementa la ley, pero que no ella, sino la razón la constituye. Mas, proclama que el derecho es una cosa viva, no una abstracción; en tanto que más adelante sentencia que "la ley será mejor mientras más abstracta y compuesta sea", pues la "edad moderna es la victoria del racionalismo frente a la autoridad medieval", y Descartes sitúa a Europa en esta ruta, en que América es llamada a colocarse. Pero luego descubrimos "que ni Descartes ni

Bacon crearon la filosofía moderna... pues la filosofía no es ni el racionalismo sistemado por Descartes, ni el experimentalismo organizado por Bacon". "La filosofía es la ciencia de la vida, del ser de todas las cosas".

Opone una desinteresada moral sintética y panteísta al egoísmo utilitario de Bentham y Helvetius. Pero sus lineamientos kantianos resultan claramente visibles. Así, para él la obligación es un motivo racional que nos determina por la práctica del bien, con una autoridad legislativa independiente de toda consideración utilitaria, y su voz es "altamente imperativa". La razón le hace reconocer al hombre, por encima de todo, un fin absoluto, el bien universal objetivo e impersonal, que resulta obligatorio, supremo, sagrado. Hay que gravitar hacia el orden universal, como todas las cosas que constituyen ese orden, en el estado racional, verdaderamente humano, en el que las facultades son encaminadas por la libertad hacia un fin que ha concebido la razón. Por la razón el hombre reconoce el fin y por la libertad lo realiza. Siendo moral, es racional y libre. Hay el bien personal y el bien absoluto, el cual existe fuera del hombre; el bien moral no es el bien en sí, sino que nace de la realización por el hombre del bien en sí. El bien en sí es instituido, y persistiría aunque desapareciese la humanidad. El idealismo de Alberdi le lleva a declarar que el egoísmo de Epicuro precipitó la caída del Imperio Romano. A contrapelo de la corriente dominante de un siglo, anuncia que el sistema egoísta de Bentham y Helvetius experimenta una merecida agresión por parte de la filosofía racionalista. Sin embargo, su enfoque de la formación de las leyes mosaicas, romanas y de Europa moderna es empírico.

Desde luego que algunas de sus críticas dirigidas contra Descartes y Bacon se deben a su influencia kantiana. Lo mismo que el filósofo de Königsberg tuvo su pequeña claudicación: Alberdi hizo algunas concesiones a Rosas, achacables a ciertas veleidades hegelianas, a pesar suyo, inferidas por Canal Feijóo, al sinonimizar los conceptos de Estado y Nación. Otros, como Alfredo Palacios, las justifican por la necesidad de difundir sus ideas. Estima Alberdi que Rosas, considerado filosóficamente, no es un déspota que duerme sobre bayonetas mercenarias, sino que es un representante que descansa sobre la buena fe, sobre el corazón del pueblo. Afortunadamente para la Argentina, la filosofía del artífice de la Constitución de 1853 no coincidió con su práctica, siendo ésta más bien de carácter positivista, pese a la herencia

romántica de Echeverría y sus vinculaciones con el espiritualismo europeo. Sus contradicciones no se detienen allí. Movido por su nacionalismo, cita el contrasentido de la constitución prestada de Bolivia añadiendo que la misma no es cosa que se importa como los vinos, ni se profetiza; y aboga por una academia nuestra. Mas, en otra parte opina que hay más solidaridad entre nuestros destinos y los de Europa de lo que pensamos. En última instancia, existe una contradicción entre el nacionalismo romántico y el idealismo romántico puesto que si todo debe tender hacia el bien absoluto, o sea universal, el nacionalismo tendría que devenir cada vez menos acusado. Mas, no obstante el idealismo de su doctrina de perfectibilidad, Alberdi poseía un despierto sentido realista y no se dejó llevar por ilusiones. Con sabia prudencia recordaba que Europa demoró tres siglos en alcanzar un régimen representativo que aún no había logrado estabilizar por completo. Así, explicó con admirable eficacia y certera comprensión de las circunstancias, un cauteloso pero bien cimentado criterio evolucionista en la estructura política, económica y demográfica de la Argentina, que le valió con justicia ser denominado el Constructor. En definitiva, su "pasión nacional ilustrada" no fué "bien entendida y realizada" sólo "por la razón", sino por el empirismo también.

Enrique José Varona, contemporáneo de Alberdi durante los últimos treinta y siete años de vida de éste, pero más en sincronía con su tiempo, tiene un concepto sociológico, y por ende relativista, de la moral. Mas, su espíritu analítico de cepa positivista, le condujo a un escepticismo que socavó un tanto su fe en la República, aunque no negó su valiosa contribución a la Independencia. Resulta evidente que el idealismo romántico y nacionalista sea más apto para encender la llama revolucionaria. Acaso por eso Martí, romántico a la par que práctico, era frecuentador tan asiduo de los escritos de Alberdi.

MARCELO POGOLOTTI.

ALGUNOS ASPECTOS DE LA CULTURA BIZANTINA

Para apreciar totalmente, en toda su integridad, el espíritu de un período históricamente determinado, no basta con la reseña de sus hechos materiales. Entendemos por tales los

hechos políticos, los hechos militares, y por hechos espirituales, los puramente culturales. Para el análisis detenido de la gravitación ejercida por ese período equis en la posteridad, o aun sobre su contemporaneidad, el hecho cultural es ya indispensable. La historia de la cultura es entonces una disciplina, no anexa a la historiografía general a pesar de su estrecha relación —causa y efecto—, sino interdependiente por su misma importancia. En los estudios históricos se ha dejado de lado el hecho espiritual, o por lo menos no se lo ha equiparado a su exacta trascendencia. Porque el hecho cultural es trascendente. La historia en cuanto esencia material está condicionada a la historia en cuanto esencia cultural, porque la formatividad ideal primigenia motiva el post-desarrollo de la cosa histórica en sí.

Probablemente no estemos preparados —en cuanto al mundo intelectual de hoy— para considerar la unidad historia material - historia de la cultura, como lo quiere José Luis Romero. Y si no estamos preparados será por la complejidad de su desarrollo. ¿Será en realidad la historia de la cultura simplemente la historia? Si, tal —Dilthey— es cierto y ya imprescindible el nuevo y total replanteo de la historia en sus relaciones metafísicas y gnoseológicas, siempre al estar de Romero.

Así, hemos considerado una visión incompleta del Imperio Bizantino la mera investigación del hecho histórico. En general, se ha soslayado el estudio de su cultura; no se le ha dado la significación merecida.

Hay en la cultura de Bizancio —cultura creadora e independiente, como lo ha dicho acertadamente Émile Bréhier— una doble expresión. Tatakis dice que es un triple formalismo, fundándolo en el retórico, el ático y el del pensamiento. Mas creemos que el pensamiento se halla implícito en sus dos expresiones formales básicas: tanto en el aticismo como en la retórica. El formalismo de la cultura bizantina es pues, doble. Luego veremos sus múltiples facetas, colocados desde un punto rigurosamente histórico.

Educación. — Los sistemas educativos del Imperio Bizantino, especialmente en Constantinopla, tuvieron una perfección admirable, en cuanto a la extensión de conocimientos. No podemos aquí hablar de eras, de períodos, sino reducirnos a exponer las características fundamentales de la educación escolar y universitaria.

La intensidad de la enseñanza universitaria tiene su mayor apogeo en 421, con la fundación de la Universidad de Constantinopla, y decae sensiblemente en el período comprendido entre los años 959-1025, bajo el reinado de Basilio, decadencia en particular de la historia y la literatura. Lógicamente, en 1204 se produce otra gran decadencia, provocada por la invasión latina. Pero ese es otro asunto.

Hay un aspecto en la cultura bizantina, en la enseñanza bizantina, que algunos autores poco informados han calificado de "misterio". Es el uso del idioma. Pero eso no es un enigma. Bizancio utilizaba exclusivamente el griego como una contraposición de su espíritu cristiano-oriental, de su espíritu ortodoxo, al espíritu pagano de Occidente. Es el orgullo del que ha nacido noble ante el "apóstata despreciable". Es la lucha eterna de la Constantinopla eterna contra la Roma eterna. Pero si Constantinopla llamaba al latín "lengua bárbara", sabía que no era sincera. Y fué Justiniano quien, sobreponiéndose a un orgullo necio, como todos los orgullos, intentó establecer el uso de la lengua latina. Así, el espíritu de la obra codificadora de Justiniano tendía a una realización imparcial, sin detenerse en el mero hecho mezquino de una actitud falsamente histórica. Alguna vez Justiniano fué llamado romántico, y como todo romántico, no estaba en su época.

Si se hubiera intentado establecer el latín algunos siglos después, es probable que el proyecto fuese exitoso; pero hacerlo en una época floreciente como eran los primeros siglos, equivalía a un fracaso rotundo y seguro. Constantinopla no tenía nada que temer, y menos aún de parte de Occidente, no habiendo por tanto motivo alguno para congraciarse. Así, la enseñanza del latín estaba prohibida —como en Roma lo estaba la del griego— y, según señala Runciman, "en el siglo IX, el mismo sabio Focio no sabía latín".

Indudablemente el desprecio por el latín fué un error, pues obligó a los bizantinos a dejar de lado importantes obras occidentales que hubieran servido como elementos de consulta y de estudio. Pero en general esa actitud histórica no gravitó tan desfavorablemente en la cultura bizantina, que era exuberante y completa, pero por sobre todo muy personal. Afirmar que una educación integral, una cultura sólida y total era el objetivo del bizantino, sería desasertado, por cuanto todo ello constituía parte de su vida diaria.

Tal como hemos adelantado en nuestro libro *Los once siglos de Bizancio*, el programa de estudios de un niño —comenza-

do a los seis años— consistía en gramática, estudio de los clásicos, retórica, aritmética, geometría, música, astronomía, religión, filosofía, derecho, medicina y física, siendo voluntario el estudio de estas tres últimas materias. La gramática no comprendía los conocimientos habituales de hoy día, sino que incluía el estudio de los clásicos, cuyas obras era menester aprender de memoria, o por lo menos las de Homero, que junto con Platón, son los personajes griegos más populares en Bizancio. Son proverbiales los ejemplos dados por todos los autores sobre el particular. Sinesios se admiraba de que su sobrino aprendiese cincuenta líneas de Homero por día, y Psellos sabía, a los catorce años, toda la *Ilíada* de memoria. La Biblia debía también ser minuciosamente estudiada.

Sobre el estudio de Homero, dice Runciman que "la consecuencia de ello era que todo bizantino podía reconocer una cita de Homero. Ana Comneno, que inserta 66 en su *Alexiada*, muy raramente advierte, "según dice Homero", porque era totalmente innecesario".

No hay duda de que el sistema educativo bizantino estaba muy adelantado a su época; aun hoy muchas de sus facetas no se hallan en práctica en ningún país de Oriente u Occidente. A los alumnos se les planteaban problemas que ciertamente no iban a encontrar en ningún libro, y debían resolver de acuerdo a su razonamiento: "¿Debe el hombre casarse o no? ¿Por qué?". Así, es de explicar que Constantinopla fuese a través de su cultura, esencialmente erudita, poco inclinada al sentimiento.

En el primer siglo del Imperio era la Universidad de Atenas el establecimiento de enseñanza superior más popular, pero Justiniano la clausuró, no por demostración de barbarie, sino para que la enseñanza se concentrase en Constantinopla, que a la sazón contaba con su majestuosa Universidad, fundada por Teodosio II en 425, llamada también Escuela Superior Cristiana; contaba con 31 profesores y enseñaba filosofía, derecho, retórica y gramática. La Universidad ocupaba un gran edificio, con amplias salas de conferencias. Fue reorganizada en el siglo IX por César Bardas, que la alojó en el Palacio Imperial, reformándose el sistema de enseñanza, que consistió desde entonces en las siete artes básicas, divididas en los célebres *trivium* (gramática, retórica y dialéctica) y *quadrivium* (aritmética, geometría, astronomía y música) y desde luego, filosofía y clásicos. César Bardas dispuso la gradualidad de la enseñanza, popularizando así la cultura. En el siglo

XI tuvo lugar otra gran reforma universitaria, cuyas discusiones previas abogaban, por un lado, que fuese en el futuro Escuela de Filosofía, y por el otro, Escuela de Derecho. El emperador Constantino Monómaco dispuso entonces la creación de ambas Facultades. Dirigió la de filosofía el profesor Miguel Psellos, y la de derecho, Juan Xifilino.

La enseñanza en general fué primariamente absorbida por la Iglesia; así, los monasterios tenían escuelas anexas, e incluso varias iglesias, como la de los Santos Apóstoles y la de los Cuarenta Mártires. La gravitación seglar no fué nada benéfica para la cultura bizantina, pues veía como cosa del infierno el excesivo estudio. El Estado siguió esta nefasta corriente y hubo un tiempo en que se debía estudiar como se podía, sin preceptores oficiales. Finalmente, triunfó el espíritu erudito y ambicioso de cultura del bizantino. El Renacimiento cultural del siglo XI, gestado por los Comnenos, llevó la enseñanza a la más alta cima desde la fundación del Imperio, no siendo raro que el Emperador acudiese en ese entonces con bastante frecuencia a las aulas universitarias, haciendo preguntas a los alumnos para observar por sus propios medios la eficacia de los sistemas educativos.

El desastre de 1204 repercutió hondamente en ellos, especialmente por los actos de saqueo y barbarie cometidos contra las bibliotecas, universidades y demás instituciones culturales. Ello provocó entonces que la cultura se desplazase a Nicea, asiento del gobierno en el exilio, aunque las dificultades inherentes a este tipo de Estado impidieron una buena organización de enseñanza. Ocioso sería señalar que desde 1204 el uso del latín se vulgarizó enormemente, aunque no llegó nunca a eclipsar al griego. El orgullo natural de los bizantinos demostraba así que en el campo del espíritu, de las costumbres tradicionales heredadas de la Grecia inmortal, los invasores jamás los doblegarían. Y así fué.

Arte. — Superadas las estrechas concepciones de Maillart y otros, los críticos modernos ven en la estilística de la Nueva Roma la belleza del color y de la forma, y la expresión mística y divina que comunica la emoción directamente a los sentidos. Porque como lo ha dicho Lemerle, en *Le Style Byzantin*, "el arte bizantino, pendiente más de diez siglos, fué solamente la expresión refleja, el dócil servidor de una fe religiosa, y de una idea política que a ella estuvo ligada. Mas este programa lo realiza con una fuerza y una origina-