

M. Charles Vincent Aubrun estuvo no hace mucho en la Argentina. Hacia fines del invierno de 1955, las fechas de su actividad en nuestro medio restaron brillo a su actuación, pero no eficacia a sus lecciones. Con los auspicios del Instituto de la Universidad de París en Buenos Aires, el aludido catedrático francés cumplió entonces una serie de conferencias, que versaron sobre Vigny, Stendhal, Cordellos de Laclos y el inagotable Molière.

Como en París en oportunidades diversas, una vez más hubiésemos deseado escuchar a M. Aubrun en sus concertadas disertaciones sobre asuntos de España e Hispanoamérica. Imaginamos que la discreción del destacado conferenciante le desaconsejó abordar esos temas ante unos colegas y un auditorio de lengua castellana. Acaso no quiso M. Aubrun deslizarse por la pendiente con frecuencia peligrosa para los que se obstinan en actitudes críticas que equivalen a acarrear naranjas al Paraguay o carbones a Newcastle.

El escrúpulo de M. Aubrun se quebró felizmente un poco. El comentario de viejos textos españoles que le solicitamos, nos lo mostró en extremo sagaz frente a las connotaciones expresivas de esos textos. Al presentarlo al público, especialmente a los alumnos de la Facultad de Filosofía y Letras, pudimos descontar por eso en qué proporción grande la palabra de M. Aubrun acoge las virtudes magistrales que operan en sus libros, monografías y ediciones: la erudición de perceptibles quilates pero aligerada de pesadeces ociosas, el lúcido ordenamiento de la materia y la eficaz desenvoltura elocutiva.

No cabe embutir en estos párrafos, ni en esbozo, el balance de lo que las disciplinas hispánicas deben al aporte de M. Aubrun. Indicativos asoman algunos hitos cronológicos; títulos diversos, progresivos, complementarios, coincidentes, jalonan su derrotero de maestro.

A diferencia de la de las señoras, y en contraposición con la de los artistas, la edad de los profesores no cae dentro de las cronologías que postulan secreto. M. Aubrun nació en París, en 1906. Allí efectuó sus estudios primarios y secundarios, y allí los prosiguió en la Sorbona. El imperativo de la vocación lo llevó a frecuentar universidades, bibliotecas, archivos y centros afines en España y Alemania. Particularmente relevante fué su pericia en la Escuela de Altos Estudios, en la Casa de Velázquez, frente al panorama —también velazqueño— del argentado horizonte del Guadarrama.

La enseñanza y la actividad difusora y propagadora en torno a las "cosas de España" hubo de ganar muy pronto todos los entusiasmos y el siempre creciente saber de este estudioso. M. Aubrun desempeñó y desempeña calificadas tareas docentes y técnicas en los mejores claustros del hispanismo en Francia. *Recherches sur la g n se, la nature et la date des vieux romances espagnols*, compendioso y novador estudio de primera mano, le sirvió de tesis; en ella se abre patente una dirección inequívoca, una fundamental predilección en el orden de las investigaciones ling isticas y literarias. Pronto se concibe el acierto de M. Aubrun en actividades confluentes. Su af n en la redacción de *Iberia* logr  marcar etapa felic sima en las relaciones intelectuales de núcleos de igual habla a uno y otro lado del océano. Encabez ndolo con noble mente rectora, M. Aubrun ha animado el Instituto de Estudios Ibéricos e Iberoamericanos y, desde hace varios lustros, el acreditado *Bulletin hispanique* lo cuenta entre sus colaboradores de nota. En 1951 París le brindó una de sus promociones descollantes, pues la Sorbona, en estrado de siglos, lo exaltó a la cátedra de lengua y literatura españolas.

M. Aubrun campea hoy como un especialista en el mundo de las letras románicas. Por amplio, por comprensivo, el suyo es un saber que así profundiza en la versificación del *Poema de Mio Cid*, como en las riquezas epic lricas del romancero, el donoso decir del marqu s de Santillana o los párrafos preculteranos del Juan de Mena.

No queda tiempo —y es lástima— para hablar con detalle de otras realizaciones: la edición del *Perib n ez* de Lope, elaborada con la para eso insustitu ble colaboración de José Montesinos; las traducciones de las cartas, discursos y proclamas de Bolívar, o la impresión, igualmente encomiable, de algún cancionero añejo.

Venturoso repertorio de circunstancias, el que antecede, para la cabal elaboración de un tratado —el autor lo llama modestamente manual— sobre la actividad expresiva de nuestro continente. Hombre de estudio, alerta y de corazón hospitalario. M. Aubrun cree en la ubicua y matizada unidad del espíritu humano. De las letras de su patria —la Francia bien ceruida y *  jamais littéraire*— fácil le es trasladarse a las creaciones similares de Hispanoamérica: creaciones en verdad menos elaboradas, pero copiosas, multiformes; no poco representativas, a veces, de peculiares tesoros de cultura.

El lapso abarcado por M. Aubrun en su libro se extiende desde las cartas del Descubridor del Nuevo Mundo hasta las creaciones de los poetas recientes. Los previsibles retaceos del espacio se dan suficientemente compensados por la concisión expositiva, el lógico diseño del plan y la sobriedad del aparato erudito. En alguna ocasión sorprende, sí, la ausencia de ciertos nombres de apreciable magnitud en el orbe literario de los países de este lado del Atlántico. Admitidas las exclusiones que comporta una obra de esta índole, esa ausencia no se justifica del todo. Antes que por breves, algunos juicios pecan además por sumarios o expeditivos, pero en casi todas las páginas no faltan semblanzas espirituales completas y perfiles excelentemente diseñados. Las guías antepuestas al contenido de cada una de las divisiones temporales se significan por el ajuste verbal, lo ponderado de las noticias y la orientadora luminosidad de los puntos de mira.

Este nuevo inventario caracterizador de nuestras letras responde poco menos que por entero a los asertos críticos que el mismo M. Aubrun asienta en las indicaciones del Prefacio. Cífrase ahí, creemos, un método de historia literaria atendible y de manifiesta eficacia. Todo estudioso de la cultura hispanoamericana podrá frecuentarlo con provecho.

ANGEL J. BATTISTESSA.

ERNST ROBERT CURTIUS, *Literatura Europea y Edad Media Latina*. Traducción del alemán por Margit Frenck Alatorre y Antonio Alatorre. Fondo de Cultura Económica. México-Buenos Aires, 1955.

ERNST ROBERT CURTIUS, *La Littérature européenne et le Moyen Age Latin*. Traduit de l'allemand par Jean Brejoux. Presses Universitaires de France. París, 1956.

En la brevedad de una noticia bibliográfica resulta difícil y laborioso resumir el contenido sensible y erudito de esta obra de Curtius, cuyos trabajos preliminares comenzaron en 1932. El autor hizo conocer su génesis en la revista *Die Wandlung*, de Heidelberg, páginas que no reproduce porque el libro fué reelaborado en los años 1946-47. En el capítulo XVIII, "Ojeada re-

trospectiva", Curtius nos habla de las diferentes etapas de su trabajo y nos dice cómo procedió:

"El desarrollo de la exposición y la ordenación de los capítulos se han hecho de manera que se produzca un avance progresivo, un ascenso en espiral. Los primeros capítulos exponen hechos cuya significación queda aclarada más adelante. La presentación inicial de los autores que se leían en las escuelas medievales prepara la comprensión del canon medieval; la sección que trata de las sentencias y los **exempla**, es base necesaria de las disquisiciones sobre las figuras ejemplares en Bernardo Silvestre, en Alain de Lille, en Dante, etc. La estructura del libro está determinada, no por una disposición lógica, sino por un engarce temático. La urdimbre de los diversos hilos, la variada recurrencia de los personajes y los motivos pretende reflejar el encadenamiento de las relaciones históricas".

"Este encadenamiento surgió primero en la penumbra, como una posibilidad intuída, pero difícil de comprobar. En el curso de años y décadas, los contornos se precisaron y el contenido fué adquiriendo una estructura. En ese momento ya era posible ilustrar de manera experimental la concatenación; ya era algo tangible, pero había que ponerla al alcance de la mano. También en las ciencias históricas hay evidencia: la evidencia de la visión. Lo que ésta nos revela no puede ya pasarse por alto. El fruto que hemos cosechado es una nueva visión del engarce interno de la literatura europea".

"Una vez que hemos aislado y dado nombre a un fenómeno literario, podemos ufanarnos de contar con un resultado. Hemos penetrado, en este mismo punto, en la estructura concreta de la materia literaria; hemos llevado a cabo un análisis. Si encontramos varias docenas o centenares de resultados de este tipo, queda fijado un sistema de puntos; podemos ligarlos por medio de líneas, componiendo, de este modo, ciertas figuras. Si contemplamos esas figuras y las asociamos unas con otras, llegaremos a un cuadro de conjunto que las integre a todas".

"El análisis de textos nos ha llevado a la conclusión de que la Edad Media debe ser vista en su continuidad con la Antigüedad, y también con la edad moderna. Sólo así habremos logrado un **intelligible field of study**, como dice Toynbee; y éste ha sido en nuestro caso, la literatura europea".

Este libro nació del deseo de ayudar a comprender la tradición occidental en la medida en que ella se manifiesta en literatura. No se dirige solamente a los lectores sabios, sino a todos aquellos que se interesan por este estudio. No apunta sólo a

finés científicos, es testimonio también de una preocupación por mantener la civilización occidental. Ensayo aclarar, por medio de métodos nuevos, la unidad de esta tradición en el tiempo y en el espacio. En el caos intelectual de la época presente se ha hecho necesario, y posible, demostrar esta unidad. Pero esto no puede hacerse sino partiendo de un punto de vista universal, y la latinidad nos ofrece justamente luego ese punto de vista.

Sin este antecedente latino no se sabría comprender las literaturas populares de la Edad Media.

"Se encontrarán en este libro noticias sobre el origen de la palabra 'literatura', y sobre su sentido primitivo; se verá qué es un canon de escritores, cómo se formó y cómo fué transformándose la noción de 'escritor clásico'. Los fenómenos constantes o recurrentes de la biología literaria son aquí examinados: la posición entre 'antiguos' y 'modernos'; las corrientes anti-clásicas que hoy se llaman 'barrocas' y para las cuales propongo el término 'manicrismo'. Se estudia la poesía en sus relaciones con la filosofía y la teología. Se examinan los medios por los cuales la literatura ha idealizado la vida del hombre (héroes, pastores), y la naturaleza (descripción de paisajes), y cuáles son los tipos definitivos que ha creado con este objeto. Todas estas cuestiones, junto a muchas otras aun, constituyen los trabajos preparatorios para aquello que yo llamaría una 'fenomenología' de la literatura. Me parece que se trata de algo distinto de la historia de la literatura, la ciencia literaria y la literatura comparada, tal como hoy se las entiende".

Un panorama literario, de historia y de estilo, que por el solo hecho de estar escrito por un crítico universal por su sabiduría y su arte, ya es indispensable, ofrece al lector una visión enriquecida de nuestro patrimonio grecolatino y de su influencia perenne.

De esta misma obra acaba de aparecer una traducción francesa hecha directamente del alemán, por Jean Brejoux, y publicada en un solo tomo por Presses Universitaires de France.

HAYDEE BLOTTO.

JEAN LHERMITTE, *Los sueños*. Presses Universitaires de France. París, 1955.

El ámbito fascinante de los sueños, extramundo de ciencia y fantasía, se ofrece en esta obra a través de los valores conceptuales de las distintas corrientes psicológicas y psicofisiológicas, que Jean Lhermitte somete a un riguroso estudio crítico. La

vasta bibliografía del tema ratifica el interés permanente que suscita.

El sueño encierra un hálito de misterio, en cuyo análisis apasionante el hombre busca la razón de sus reacciones más recónditas, la comprensión de su psiquismo subconsciente.

El pensamiento onírico, motivo de las prácticas del ocultismo y la metapsicología, promueve teorías fisiológicas de indudable valor objetivo, interpretaciones filosóficas que se extravían a menudo en verbología y crea hipótesis psicológicas magistralmente expuestas.

El autor anuncia, en el Prefacio, el estudio de "los elementos más objetivos e indiscutibles de la función onírica", y el enunciado de las investigaciones puramente psicológicas y psicoanalistas.

"Cómo entramos en el sueño y en los sueños" presenta en el proceso del adormecimiento, la aparición de las visiones pre-oníricas o alucinaciones hipnagógicas, cuyos caracteres determina en el capítulo II. Son la visión de imágenes, exactas o deformadas, de las percepciones reales, o elementos fantasmagóricos, que sin modificación voluntaria, emergen, tras los párpados bajos, en el campo luminoso que Helmholtz denominara resplandores entópticos. Otras imágenes sensoriales (gustativas, auditivas), completan el panorama del adormecimiento.

El análisis de las imágenes del sueño afirma el predominio de los elementos visuales en la estructura onírica en razón de nuestra tendencia a visualizar. Surgen imágenes cenestésicas o el sentimiento de nuestra corporalidad que los fisiólogos atribuyen a impresiones de las vísceras y la visión del doble "yo", agudizadas en estados patológicos.

Polemizan los onirólogos sobre el origen de las visiones del sueño. A. Maury les atribuye una razón afectiva y el biólogo A. Delage, una fuente orgánica. Bergson, Vaschide y otros, descubren un origen sensorial.

Estas imágenes cambiantes se atraerían en razón de semejanzas (Dumas), a causa de una fuerza evolutiva que les es propia (Foucault), mediante una energía residual (Delage), o constituirían la expresión de nuestra vida afectiva (Maine de Bran), anunciando la teoría de Freud: "Todo sueño tiene un sentido".

La distinción entre la realidad y el sentido ilusorio del sueño, que se experimenta corrientemente al despertar, provendría del carácter específico de la función onírica.

La memoria en el sueño dependería, según Herve de Saint Denis, de un mecanismo espiritual excluyente de los elementos

inútiles para la conciencia; para Goublot, del momento en que se producen las imágenes, y de la capacidad de la memoria para exaltar visiones olvidadas de sueños pasados que reaparecen en otros, como lo han comprobado Tannery y Egger.

El sentimiento de la duración durante el sueño, aunque semejante al transcurso temporal en la vida real, sólo permite una apreciación incierta y engañosa, que depende del contenido grato o no de las visiones y de la actitud de veracidad de quien las juzga.

¿Podemos dirigir nuestros sueños? Se debate uno de los más intrincados problemas filosóficos: el libre arbitrio del durmiente. Bajo la custodia de las facultades intelectuales, seríamos, según Hervey, "responsables de nuestra moralidad en el curso del sueño". Sólo obedecemos impulsos (voluntad impulsiva de Delage), que no comprometen nuestra responsabilidad, de acuerdo a Maury. Coinciden en que las funciones psicológicas rudimentarias del estado onírico se identifican con el instinto.

Existe en el sueño una agitación motriz, reflejo de emociones e ideas del durmiente normal que se agudizan en los toxicómanos, en las crisis de histerismo, en los estados de sonambulismo (el ataque de Lady Macbeth, obsesionada por su crimen) y en los experimentos de hipnosis.

Al considerar las teorías del sueño se exponen los conceptos interpretativos más destacados:

Para Bergson, cuando la cohesión afectiva del cuerpo y del espíritu se quiebra en el proceso del sueño, las imágenes de la realidad y de los recuerdos inhibidos afloran a la conciencia desligada del mundo exterior. "Dormir es desinteresarse. El sueño es la vida mental completa menos el esfuerzo de concentración".

Claparède sostiene la "naturaleza activa del sueño" pues permite el reposo de las más elevadas facultades espirituales en tanto que los mecanismos psíquicos inferiores, libres de la sujeción de la vigilia, liberan en imágenes elementos inhibidos o rechazados por la conciencia. Significaría, pues, un recreo del espíritu.

Los sueños presentan, para Foucault, una total incoherencia, que Hervey de Saint Denis atribuye a la persistencia de algunas imágenes en su desarrollo. Dumas considera ese aspecto caótico, el rasgo fundamental de la vida onírica y Tannery lo define como la consecuencia del "desengranaje" de los mecanismos del pensamiento.

Semejante al anterior, Kaploun imagina la existencia de un "yo" central (la conciencia), comunicado con el mundo exterior mediante un "yo" automático (el inconsciente), cuya actitud interrogativa de la vigilia, cesa durante el sueño. La conciencia pierde contacto con la realidad originando imágenes oníricas, producto de la fantasía. Linda, así, con el "desinterés" de Bergson.

A. Maury, en "El sueño y los sueños", considera que la aparente incoherencia de imágenes y recuerdos se debe a una asociación diferente al orden del pensamiento racional. Aproxima las producciones del sueño normal y de los estados patológicos en un proceso de "escisión de la personalidad".

En 1867, Hervey de Saint Denis sostuvo que el sueño, que puede ser dirigido por la conciencia, es el desenvolvimiento de recuerdos en cuyo curso, imágenes extrañas provenientes de excitaciones sensoriales desorientan al durmiente. El pensamiento sería la esencia del sueño.

Para Delage, cuando el recuerdo se ha borrado progresivamente de nuestra memoria, su imagen se nos aparece en sueños. El durmiente es "un amnésico parcial", su memoria se restringe y amplía.

S. Freud, con el estudio de los fenómenos de la histeria, evidencia que los sueños constituyen las formas específicas más puras de la actividad psíquica subconsciente. Su incoherencia aparente y superficial comporta imágenes largamente elaboradas que buscan su comprensión en el campo de la conciencia. El sueño posee un contenido manifiesto de imágenes y otro latente, de pensamientos, deseos, tendencias, que constituyen su fuerza activa. No es la expresión de excitaciones sensoriales sino la realización de un deseo generalmente negado por nuestra conciencia y satisfecho en la imagen onírica. De ahí su función reparadora.

Su estructuración comprende: 1º. un proceso de "condensación", síntesis de las imágenes en favor de las ideas y pasiones que representan; 2º. un "desplazamiento" del sentimiento hacia un objeto accesorio debido a la "censura" subconsciente que rechaza los elementos afectivos capaces de conmover nuestro equilibrio psicológico. (Se juzga manifiestamente arbitrario este concepto); 3º. proceso de "dramatización" o transposición de ideas abstractas en imágenes plásticas; 4º. "elaboración secundaria", en que el subconsciente ordena los elementos del sueño para presentarlos a la conciencia y proporcionarles significación. El método psicoanalista de Freud y sus discípulos, inves-

tiga en los símbolos oníricos los pensamientos subconscientes del hombre.

Las bases fisiológicas de los sueños, según el autor, residen en la corteza cerebral. La modificación de su funcionamiento durante el sueño, ha sido probada mediante el electroencefalógrafo. Las oscilaciones próximas al despertar son análogas a las de la vigilia. La alteración patológica de la región sub-cortical produce alucinaciones semejantes a los estados oníricos.

Tal la esencia de esta obra que cumple acabadamente su propósito de información sobre los problemas del sueño.

Un estricto criterio científico y didáctico preside la exposición de las teorías que se objetivan con ejemplos experimentales y literarios, para facilitar al lector corriente la comprensión de un contenido fundamentalmente abstracto.

El juicio crítico del autor no incide en el planteamiento del asunto; adopta una actitud interrogante que incita nuestro espíritu especulativo. Al tiempo que estudia los mecanismos psicofisiológicos del sueño, analiza, con absoluta prescindencia, los valores intrínsecos de las más destacadas hipótesis interpretativas. Su método comparativo nos sustrae de la aceptación inmediata e impremeditada de concepciones frecuentemente equívocas o pseudo-científicas.

Y es dable observar que Jean Lhermitte, autor de una notable producción sobre la vida psíquica, sólo entabla controversia personal en base a resultados concluyentes, y admitiendo posibilidades para su rectificación.

Su estilo ágil y directo logra una prosa elegante y la habilidad de la ejemplificación contribuye a superar el escollo de la terminología especializada.

Es, en suma, un libro que conmueve nuestra sensibilidad, introduciéndonos en la génesis del sueño, que subyugó al hombre de todos los tiempos, abismándonos en ese universo pleno de sugerencias "que compensan por su encanto las decepciones de una vida muy a menudo desilusionante".

NÉLIDA C. MARCHEL.

PAUL RIVET y GEORGES DE CRÉQUI-MONTFORT, *Bibliographie des langues aymará et kichua* (Bibliografía de las lenguas aymará y quichua). Instituto de Etnología de la Universidad de París, tomo IV, 1956.

La Universidad de París acaba de editar el cuarto y último volumen de este fundamental trabajo bibliográfico, cuya publicación se inició en 1951, realizado con el concurso del Centro Nacional de Investigación Científica, y con la ayuda de la Unesco, y auspiciado por la Unión Internacional de las Ciencias Antropológicas y Etnológicas.

Pertenece a la colección "Trabajos y Memorias", LI, del Instituto de Etnología, que tiene su asiento en el Museo del Hombre, de París, fundado y dirigido por un científico eminente como Paul Rivet, que fué nuestro huésped hace muy poco tiempo, y a quien la Universidad Nacional de La Plata distinguió recientemente con el título de doctor honoris causa, por sus méritos de sabio investigador y hombre digno.

Se corona así, con esta última aparición, una meritoria obra de lingüística indígena americana, que integran cuatro volúmenes de denso contenido, en la que se consignan cerca de 5.000 trabajos, indicados con toda precisión y con una breve nota crítica, que constituyen la bibliografía de las dos principales lenguas del antiguo Imperio Incaico, y que se ha ordenado de la siguiente manera: Volumen I (contiene la bibliografía desde los años 1540-1875); Volumen II (1876-1915); Volumen III (1916-1940); Volumen IV (1941-1955). En los casos de libros o folletos raros, los autores señalan al investigador las bibliotecas públicas o privadas que los poseen.

En la "Introducción" del primer tomo leemos una aclaración acerca del uso de los términos "quichua" y "quechua", que traducimos así: "Todas estas variantes giran alrededor de dos transcripciones: quichua y quechua. La primera transcripción tiene para sí la anterioridad. En efecto, todos los autores del siglo XVI la emplean sin excepción. Es Alonso de Huerta quien, en 1616, emplea, el primero, la grafía quechua. Actualmente, esta transcripción tiene tendencia a predominar en el Perú, mientras que la transcripción quichua queda como la de Ecuador y Bolivia".

Este trabajo trasciende el campo de lo puramente lingüístico, para darnos, además, noticias sobre relatos de viajes, estudios

etnológicos o arqueológicos, trabajos de toponimia, y, en general, de compilaciones bibliográficas o investigaciones sobre lo hispanoamericano y lo indígena en la época de la conquista, "en las regiones donde el quichua y el aymará han ejercido y ejercen aún su influencia".

Destacamos algunos trabajos sobre bibliografía botánica, que sólo nos dan un limitado panorama de la vasta labor realizada: Bernard Lelong, *Cordillera mágica*; Martín Cárdenas, *Plantas alimenticias nativas de los Andes de Bolivia*; Fortunato L. Herrera, *Plantas alimenticias domesticadas por los Inkas*, cuyo uso se encuentra poco generalizado; Sinopsis de la flora del Cuzco; Enumeración de algunos nombres quechuas atendiendo a su sílaba terminal; El Perú como centro de domesticación de plantas; Plantas tropicales cultivadas por los antiguos peruanos; Luis Eduardo Valcárcel, *El alimento en el antiguo Perú*; Martín Cárdenas y J. G. Hawkes, *Número de cromosomas de algunas plantas nativas cultivadas por los indios de los Andes*; Leo Manfred, *7.000 recetas botánicas base de 1.300 plantas medicinales americanas*; Augusto Malaret, *Lexicón de fauna y flora*; M. Moreno Saravia, *Plantas maravillosas de Santiago del Estero*; Ernesto Palza S., *Indios americanos. Supersticiones, hechicerías, prácticas curativas, adivinatorias y otras*, Tomo I: "Catálogo de plantas medicinales".

Dentro de la temática general de la obra, citamos, entre muchos, los siguientes autores y temas: Víctor Navarro del Águila, *Las adivinanzas quechuas*; Rafael Emilio Housse, *Los hijos del sol*; Federico Lunardi, *El rayo y su culto en los Andes*; J. A. Loayza, *Cuál fué la verdadera religión de los Inkas*; Reinaldo Martínez Parra, *Fiesta y canto al agua*; Josafat Roel Pineda, *La danza del cóndor*; Abel Alarcón, *El Imperio del sol*; Jorge A. Lira, *Puhllay, fiesta india*; Lizandro Luna, *Máscaras del Altiplano*; María Teresa Ávila, *Animales y plantas en el pronóstico del tiempo*; Salvador Canals Frau, *Las civilizaciones prehispánicas de América*; Rebeca Carrión Cachot, *El culto al agua en el antiguo Perú*.

BALBANERA RAQUEL ENRIQUEZ.

ADOLFO SALAZAR, *La música orquestal en el siglo XX. Breviarios del Fondo de Cultura Económica. México, 1956.*

La música, estimada entre los más altos valores del misterio universal, ha experimentado singulares transformaciones a través de las épocas. Si bien el espíritu es inmutable en su eternidad, sus expresiones se adecúan al desenvolvimiento cultural de las generaciones y las razas, originando la multiplicidad evolutiva. El mismo desarrollo de la técnica ha permitido orquestaciones de tal perfección, que es de lamentar que autores como Beethoven no hayan alcanzado a escuchar sus concepciones así logradas. La frase de Schumann a la muerte de Chopin: "el alma de la música ha pasado por el mundo" —que podría aplicarse todavía a las últimas personalidades musicales del siglo XIX— deberá ser reemplazada hoy, en pleno siglo XX, por esta otra: "La mente de la música ha llegado al mundo". La música instrumental contemporánea, en efecto, arranca desde la muerte de César Frank en 1890, y de Brahms en 1897, con un nuevo sentido de la esencia musical. La nueva época tiene su expresión más temprana en Debussy con el *Prélude à l'après-midi d'un faune*. De esa época es también *El aprendiz de brujo*, de Paul Dukas, *El Scherzo* y *la Burlesque* de Béla Bartók aparecen en 1902 y 1903, respectivamente.

"Los compositores que arrastran la cola del siglo precedente —escribe Adolfo Salazar— son tan numerosos en el siglo XX como en todos los siglos, pero al lado de ellos, que no por eso puede desdeñárseles tachándolos de "conformistas", está palpitando un *esprit nouveau*, que es el que dará su troquel a la música del nuevo siglo". Este espíritu nuevo estructura los movimientos de la música contemporánea, cuyo punto de partida dejamos establecido. Sus caracteres se manifiestan en dos etapas cuya duración abarca aproximadamente de veinticinco a treinta años cada una. Se llegaría de ese modo a los años 1940-50. Nuevos autores aparecen desde entonces hasta hoy, pero son valores todavía no definidos. "Encontramos que dentro de cada uno de estos dos períodos —señala Salazar— hay figuras que destacan categóricamente, de manera que pueden enfocarse como si fueran los polos de la actividad musical de sus países respectivos en ese plazo de tiempo. No importa que su actividad siga vigente en los años sucesivos, pero indudablemente la figura que surge con una fuerza su-

ficiente para considerarla como figura histórica desplaza a la anterior —de la que probablemente es su descendiente— a un plano más elevado de trascendencia”.

Tales períodos de realización musical diferenciatiua son estudiados según su ubicación en los distintos países: Rusia, Hungría-Bohemia, España, Francia, Austria, Italia, Alemania, Inglaterra. En el primero de los países mencionados tenemos a Igor Strawinsky. Discípulo de Rimsky Korsakof, Strawinsky no pudo apartarse del heredado color nacionalista, manifestado, por ejemplo, en *El pájaro de fuego* o *Petruchka*. Su música, sin embargo, ascendió espectacularmente hasta su *Sinfonía en Do*, que resultaba un desafío a los procedimientos venerados de la sinfonía clásica. “La savia vital de Strawinsky —escribe el autor— consistía en su fuerte sentido lógico, profundamente personal, y su poderoso sentido rítmico, todo lo cual puede proceder en última ratio de la música popular rusa.”

Vitezlav Novak, que sirvió de puente a la generación actual (Hungría-Bohemia) avanzó considerablemente sobre sus precursores —Smetana, Dvorak— en un sentido de liberación del tipismo. Su sentido armónico original, su melodismo de ritmos quebrados, se transmitieron a sus discípulos, Boleslav Jirak entre los más destacados. En el segundo período vamos a encontrarnos con la fuerte personalidad del húngaro-rumano Béla Bartók.

Representando la música española, que desde sus orígenes se caracterizó por poseer rasgos propios dentro de las culturas instrumentales y vocales de las diferentes épocas, encontramos a Albéniz, cuyas doce páginas orquestales de su *Suite Iberia* marcan el comienzo de la música moderna en la península. Asimismo en las otras naciones más arriba citadas, y siempre en ese primer período, nos hallamos ante personalidades definitivas: Debussy, en Francia, que marca el punto de partida de la música contemporánea; Mahler, en Austria; Malipiero, en Italia; Strauss, en Alemania y en Inglaterra, Vaughan Williams.

Configurando el segundo período, también subordinado a las variaciones ambientales, es preciso citar autores de calidad primordial, tales como Prokofief en el mundo soviético. Béla Bartók, muerto en Nueva York en 1945, aporta su orquestación y formas tan características al mundo musical. Su *Divertimento* para orquesta de cuerdas constituye una de las obras maestras de su etapa de radicación americana. En cuanto a Darius Milhaud es, sin duda, de los poseedores de más diver-

sas cualidades y capacidades técnicas. Su facilidad y fecundidad fueron pronto legendarias. Milhaud ha abordado todos los géneros de composición: obras para la escena de gran dimensión y las llamadas por él “óperas minuto”, no, ciertamente, las menos ingeniosas; música de cámara en variedad de combinaciones y multitud de obras para orquesta de carácter formal o fantástico.

Arnold Schoenberg, luego de las primeras experiencias en que se manifiesta legítimo continuador de Mahler, comprende que el sentido postromántico más acusado puede concentrarse en formas breves, si bien es necesario una técnica nueva que dé idea “en el refinamiento de la miniatura, lo que el color puede dar en los frescos murales”. Su primer resultado extraordinario fueron los *Dreimal sieben Gedichte* (Tres veces siete poemas) del belga Albert Giraud, que constituyen lo que genéricamente llama Schoenberg *Melodramen*, bajo el título general de *Pierrot Lunaire*. “Un dibujo nuevo —dice Salazar respecto de ella— realizado por un color nuevo, sin perder pie en la tradición expresiva del más acusado germanismo, conforme los franceses hacían las mismas indagaciones dentro del más acusado espíritu francés. La expresión nueva, a la par tan germánica, está confiada a la voz, que resuelve el problema del hiper-cromatismo por medio de un expediente original: el de la voz declamadora, semicantada (*Sprechgesang*), semientonada, lo cual era en los países germánicos menos insólito que en los latinos, después del *Manfredo* de Schumann y de otras composiciones más recientes”.

Gerhard Schjeldrup y Hjalmar Borgstrom, en Noruega; Georges Enesco, primera figura de la música rumana; y en América, Villalobos y Juan José Castro, entre otros muchos, representan la música contemporánea con similar magnitud renovadora. El obstáculo más grave contra el que tienen que luchar muchas naciones de Europa y América Hispánica —expresa el autor— para que sean conocidos sus compositores, es la falta de difusión de sus obras e incluso la insuficiencia de sus ejecuciones. Son pocos los casos en los que los nombres de sus compositores más conspicuos son conocidos por la ejecución de sus obras en otros países que el suyo propio, y apenas llegan sus nombres a nuestro conocimiento por las referencias que de ellos hace la crítica local. De estos países aún indefinidos históricamente, con culturas en formación, llegarán las nuevas corrientes musicales. A ellos está desti-

nado renovar los caudales de la música mediante la expresión de sus culturas autóctonas todavía inexpressadas, pero de validez y trascendencia universales.

HORACIO CASTILLO.

COMENTARIOS Y EXTRACTOS DE REVISTAS

"CUADERNOS HISPANOAMERICANOS". Madrid. Nos. 80 y 81, agosto y setiembre de 1956.

Ricardo Gullón publica en el Nº 80 de Cuadernos Hispanoamericanos un estudio que titula *Lenguaje y técnica de Galdós*, en cuya lectura encontramos consideraciones especiales acerca de los procedimientos estilísticos y técnicos del novelista español. El empleo de la técnica del monólogo interior, de tanta resonancia como procedimiento de la literatura contemporánea, le sugiere estas reflexiones: "Hace veinticinco años, cuando apareció el planeta Ulysses en el firmamento de la novela; cuando en el ámbito de la prosa narrativa se registró un movimiento sísmico que, por ondas concéntricas fué extendiéndose, hasta llegar —gracias a sabios escoliastas y entusiastas críticos— a conocimiento de nutridos grupos de lectores, se tuvo noticia de un recurso estilístico hasta entonces supuestamente inédito: el llamado monólogo interior o monólogo silencioso. Se citó algún precedente concreto, como *Les lauriers sont coupés* (1887), de Edouard Dujardin, y de un golpe se eliminaron los más ilustres, para mejor resaltar la originalidad de Joyce. Pretendo mostrar cómo ya Galdós utilizó el monólogo tradicional con variantes reveladoras de tan clara conciencia de sus posibilidades que no es aventurado, en este punto, calificarle de precursor: en sus novelas se encuentra, a su manera naturalmente —no a la de Joyce o Faulkner— un tratamiento nuevo, intenso, del soliloquio, que anticipa el discutido procedimiento estilístico. El monólogo no aparece en las narraciones galdosianas en el estado revuelto, inconexo, propio del Ulysses; no compuesto de fragmentos dispersos en la oscuridad con que a veces pugna nuestro pensamiento, pero sí con las complejidades necesarias para mostrar las de la

vida y los corazones humanos. Galdós inventa un tipo de monólogo de vasto aliento, en el cual el personaje no cambia precisamente de idea, ni consiente siquiera la ingerencia en ella de otras preocupaciones y otra temática; pero manteniendo la unidad esencial del monólogo lo anima con movimiento ondulatorio de gran alcance, como de olas que sucesivamente rompen en la playa, distintas y siempre trayendo agua del mismo mar.

Galdós tuvo clara idea de lo que estaba haciendo al emplear este recurso. Joyce utiliza el monólogo interior o silencioso, según escribe Stuart Gilbert, "como exponente no sólo de su interior y apenas consciente reacción psicológica (la del personaje), sino también de la narración misma". En este sentido, el monólogo de Galdós perfectamente puede ser considerado "interior", y no se abusa del calificativo si se recuerda lo dicho por este crítico en el mismo estudio: "Otra de las innovaciones de Joyce es el amplio uso del soliloquio no hablado o monólogo silencioso, una transcripción exacta de la corriente de conocimiento del individuo, la cual tiene, ciertamente, el aspecto de una fotografía sin retocar y ha sido certeramente comparada a una película cinematográfica".

Un análisis de diversos pasajes de las novelas de Galdós, permite al autor de este trabajo afirmar su tesis, para concluir con una advertencia en cuanto a la originalidad del procedimiento de estos novelistas: "El soliloquio es una vieja técnica de exposición cuyos ejemplos más ilustres se encuentran en la literatura dramática, donde el monólogo no puede ser interior, pues para llegar al público, auditor y no lector, ha de expresarse en alta voz. Los galdosianos dan idea de la concentración, de la intensidad con que piensa el personaje, y no es extraño, como ocurre en el ejemplo de Angel Guerra, que acaben en alucinación. En distintas novelas se refiere Galdós a la significación de los diálogos del hombre consigo mismo, dándoles distinto nombre. En *Gloria*, lo llama "el divagar a solas"; en *La desheredada*, "soledad del pensar", en la cual "se puede una decir ciertas cosas"; en *Angel Guerra*, "la voz interior".

En el Nº 81 de esta publicación, José María Valverde nos ofrece un trabajo titulado *Hacia una poética del poema*, con referencias generales al proceso de la creación poética y a la armonía que surge de la ordenación interior de los versos. La importancia de los versos finales, que son la coronación del poema, los que le dan fisonomía y tienen muchas veces hasta

el valor de un desenlace dramático, encuentra en este párrafo su verdadera significación: "El poema se aparece completo desde el último verso: desde allí podemos apreciar la armonía total de la composición, alejándose en perspectiva por la memoria, hacia atrás".

Esto explica la costumbre, entre los poetas, de dar al último verso un son especial, o una estructura determinada, que avise al oyente que se ha terminado (por ejemplo, Unamuno cierra cada tirada de endecasílabos blancos de *El Cristo de Velázquez* con un endecasílabo agudo, que sirve de "acorde final"); si no, al darse cuenta de que ya no hay más poema, el oyente tiene que volverse a situar mentalmente en ese verso que no sabía que era el último, para, desde allí, ahora ya como "último", apreciar definitivamente el conjunto de la composición. Y también es corriente que el poeta, con algún artilugio expresivo, prevenga al oyente de la proximidad del final con alguna anticipación, igual que aquellos librillos de papel de fumar que intercalaban: "Aviso. Faltan cinco hojas". Así el oyente puede entrar en ese último período reforzando su recuerdo de todo lo previo, para obtener con más plenitud la imagen total".

"REVISTA DE HISTORIA DE AMÉRICA". Instituto Panamericano de Geografía e Historia. México, Nº 39, junio de 1955.

Esta revista semestral, verdadero esfuerzo de colaboración de los países americanos, presenta en este número un abundante material, preparado por conocidos especialistas de América.

En un extenso estudio titulado *El programa de Historia de América*, del que ya informó en los números 35 y 36 esta publicación panamericana, se dan noticias detalladas acerca de los trabajos elaborados por los colaboradores del programa de Historia de América, con los auspicios del Comité del Centenario de José Martí. La ayuda de esta institución permitió publicar gran parte de las primeras contribuciones, ya elaboradas por los colaboradores del programa, que abarca: Período indígena, Período colonial y Período nacional, en los diversos países.

De los documentos ya publicados extraemos estas consideraciones: "Cuando se compara el desarrollo histórico de las metrópolis europeas con el de sus respectivas colonias americanas, suele resaltar cierto arcaísmo de la civilización del Nuevo Mundo, que se percibe en el lenguaje, los estilos artísticos y literarios, las costumbres, las modas, las lecturas.

Las influencias culturales coexisten al fin a uno y otro lado del océano y se aminoran las diferencias, pero lo común es que medien algunos años de pausa.

Esto es explicable ya que los impulsos y modelos de cultura surgen en las metrópolis europeas, los azares del paso a través del océano median en la selección, y el hábito conservador de la sociedad colonial puede oponer resistencia a ciertas novedades metropolitanas. La situación guarda alguna analogía con la que distingue en Europa el ritmo de la vida de las capitales y de las provincias.

Hay de otra parte el proceso de desprendimiento de las tradiciones y circunstancias del Viejo Mundo y de la adaptación al ambiente americano, que estimula las invenciones y favorece las novedades. Los cambios pueden ser más fáciles en sociedades menos densas y arraigadas que las de Europa; pero no todas las comunidades coloniales presentan la misma soltura o capacidad de transformación, y éste es un factor que debe tenerse en cuenta al compararlas y al apreciar su desenvolvimiento en el período colonial".

"ANALES DE LA INSTRUCCION PRIMARIA", Montevideo, Época II, Tomo XVIII. Nº 10 a 12, octubre a diciembre de 1955.

En un artículo titulado *El sistema interamericano*, Unión Panamericana Washington D. C., leemos este interesante párrafo: "La paz en América no es obra del destino. Se debe a los perseverantes esfuerzos de los hombres de Estado de los países americanos para lograr la solidaridad del hemisferio por medio del sistema interamericano, hoy simbolizado en la Organización de los Estados Americanos. Este hecho es poco conocido porque en las páginas de la historia la paz se dramatiza menos que la guerra y los pacificadores se destacan menos que los generales. La historia de la paz en el Hemisferio Occidental es la historia de la Organización de los Estados Americanos".

Trae a continuación una detallada historia de esta entidad, que tiene sus raíces en la época de las luchas por la independencia americana.

"REVISTA DE ARTE", Universidad de Chile, Nº 3, 1955.

En el artículo sobre "Lo particular en el oficio artístico de los chinos, revela Venturelli", el autor que firma E. B., escribe lo siguiente: 'Nos dice Venturelli que el oficio artístico es en China muy variado; que sólo hablar de ello lleva mucho tiempo, pues está ligado a otros, particularmente al del calígrafo. El de la caligrafía es en China un arte mayor, de verdad a jerarquía, que llega a confundirse con la pintura. El oficio artístico presenta, en la gran nación oriental, particularidades muy interesantes, que se refieren tanto a la técnica como a la forma de trabajo. Con la pintura y la técnica de la pintura se relaciona estrechamente la de la escritura, que importa una artesanía riquísima: el papel, las tintas, los pinceles, cuya elaboración está altamente desarrollada y en un sentido típicamente artístico. Trabajan en esto muchos artesanos; no está, pues, industrializada.

Esto permite una variedad enorme. Aun se encuentran en el comercio finísimos papeles de 50 o más años, que conservan su color original; algunos de estos papeles fueron elaborados hace siglos, a pesar de lo cual se mantienen blancos como la porcelana. Hace hincapié Venturelli, en que el oficio artístico no comienza y termina con el pintor. Se ligan a él muchas personas. En China, un fabricante de pinceles es alguien a quien se elige; los pintores encargan sus pinceles a artesanos determinados, que de esta manera "entran" indirectamente en la realización del artista. Entre todos los grupos existe una gran relación. Hay que tener en cuenta que la pintura sobre papel es la que más se practica. Los chinos pintan sobre papel y seda. Se dibuja y pinta con tinta china sobre un papel no aprensado, elaborado a mano. En este papel la pintura se esparce y difunde, y es necesario un control muy estricto del uso de los materiales mientras se pinta, para dominar tiempo y superficie.

El pincel chino es un instrumento de dibujo más que de pintura; es verdaderamente un pincel magnífico, en todo superior al que se usa en nuestras técnicas occidentales. En la pintura

china es fundamental el arabesco, lo lineal. La tradición de los artesanos que se dedican a esta actividad es muy rica y antigua; entre esas tradiciones está la del montaje de las obras; los cuadros van sobre "paspartout" tan variados como novedosos.

En cuanto al uso y goce de la obra de arte, como objeto material y como complemento de vida, es éste muy distinto al nuestro. Los chinos cambian sus cuadros, con una especie de sabiduría natural; los cambian atendiendo a la estación del año, o al carácter del amigo que los visita. Estos cuadros no necesitan siquiera el clásico muro: a veces los hacen pender hasta de un árbol. Y si es un cuadro grande (es decir, un gran rollo de fino papel de arroz), para verlo hay que ir desenrollándolo y mirándolo trozo a trozo. También el artista debió pintarlo así: parcela por parcela, mientras iba cubriendo la larga tira de papel, y memorizando lo que, ya pintado, volvía a enrollarse, a fin de continuarlo en unidad".

LA REDACCIÓN.

NOTICIAS Y COMENTARIOS

SOBRE EL NÚMERO Y LA BELLEZA

Hemos reconocido en la matemática griega —arcaica o clásica— una manifestación del genio griego. Sería también verdad decir que el espíritu de las matemáticas influye sobre el genio griego y sobre sus diversas creaciones (especialmente en las artes); o aun que las tendencias profundas con las que se relaciona, en Grecia, la edificación de las matemáticas, se traducen también en las artes.

Desde que los pitagóricos habían creído hallar en los números "las razones de las armonías", la idea de belleza y la de número permanecieron indisolublemente unidas la una a la otra. Nos guardaremos, por otra parte, de pensar que el arte griego pueda ser "explicado" íntegramente por esta creencia en un aspecto matemático de la belleza y que se llegaría, siguiendo los caminos de la interpretación matemática, a reencontrar la "clave" de la escultura griega, de la arquitectura, o de la poesía. Tal esperanza sería en sí misma absurda. Tenemos simplemente que

comprobar y, si es posible, explicar el hecho de una influencia (particularmente fuerte en Grecia) del espíritu matemático sobre las artes y de una tendencia a conducir las leyes de lo bello a las del número.

Por otra parte, si es evidente que una técnica como la de la arquitectura necesita un mínimo de conocimientos matemáticos, no debemos tenerlos en cuenta, pues el problema que planteamos no es de orden técnico: se relaciona con el equilibrio estético y no con el equilibrio material. Conciérne a las artes en cuanto éstas son creación de belleza; su subordinación, a este respecto, a la ciencia de los números, implicaría, por otra parte, que los números mismos, así como sus relaciones, pueden ser "calificados".

La belleza del mundo. — La presencia del número ha sido descubierta ante todo en las bellezas que se llaman "naturales". Las raíces de la belleza están en la armonía y la armonía no es invención humana: existe en el universo. La cosmología del Timeo y el X libro de las Leyes enseñan que el mundo es una bellísima obra de arte. Esta opinión no es exclusivamente platónica o pitagórica. Parece común, con matices diversos, a todos los filósofos griegos. He áclito mismo que, en sus estallidos de cólera, rehúsa al mundo toda apariencia de belleza, admite, sin embargo, la existencia de una "armonía visible", y sobre todo de una "armonía invisible", esta última superior en mucho, pues "la naturaleza ama ocultarse a nuestros ojos". Para Anaxágoras, los fenómenos son signos, son el aspecto visible de las cosas ocultas. Empédocles habla de los huesos "divinamente ajustados por las ligaduras de la armonía". Los objetos que nos parecen dignos de admiración son aquellos cuyas apariencias traducen y manifiestan mejor (o lo menos imperfectamente) el número y la armonía que están en el seno del ser: tales son los cuerpos celestes, los animales, los vegetales. De siglo en siglo se afirmará esta creencia de que las cosas bellas lo son porque obedecen a una ley interna, y que esta ley es aritmética.

Como un discurso que se traduce en dos lenguas, la armonía se traspone y se manifiesta de dos maneras distintas: en el reposo y en el movimiento, en las estructuras y en los ritmos, en las proporciones de los cuerpos que ocupan el espacio y en la sucesión de los fenómenos.

El arte. — Las proporciones, los tiempos: tales son las dos raíces de las bellezas naturales, y de toda especie de belleza. Las del arte no pueden ser otras. Por esto el artista se inspirará en la

naturaleza, no para copiar sus obras sino para imitar su esfuerzo y conformarse a sus leyes.

Cierta idea del número y cierta idea del universo: por una parte el número calificado, por otra el universo armonioso —dos concepciones que revelan un mismo espíritu— han favorecido, creemos (no solamente en Grecia, pero en Grecia más que en otras partes, con una más clara conciencia de los fines perseguidos), la eclosión de una estética aritmética y el nacimiento de los sistemas modulares, de las reglas prosódicas, de los intervalos musicales, de los metros, de las gamas y todos los cánones que han dominado el arte antiguo.

Todas las artes están vinculadas a la ciencia de los números: la escultura, la arquitectura, la poesía, y sobre todo la música y la danza. La música fué considerada por los pitagóricos (y durante largo tiempo después de ellos) como una rama de las matemáticas. Lo que hemos dicho de la "división de los números en factores" está tomado en gran parte del capítulo de la Exposición, de Teón, que tiene por título *Las leyes numéricas de la música*. Los "medios proporcionales", por otra parte, se relacionan con problemas musicales, y, especialmente con el descubrimiento de los irracionales; hemos visto que el descubrimiento de la irracionalidad de la raíz cuadrada de 2, puede quizá haber tenido como causa directa la búsqueda de un intervalo musical: la semioctava.

Teón de Esmirna, citando y parafraseando a Platón (quien también se refería a la tradición pitagórica), opone a la impresión del oído la meditación de las relaciones numéricas, único camino seguro para hallar la justa consonancia. El pasaje merece ser citado como una afirmación, tanto más preciosa cuanto que puede parecer excesiva, del valor de los elementos intelectuales en el juicio estético: "Los matemáticos hábiles buscan por la reflexión cuáles son los números que responden a las consonancias y forman la armonía, y cuáles son los que responden a las disonancias. Este estudio conduce a la búsqueda del bien y de lo bello; cualquier otro, es inútil. Todo método, si es general y se extiende a todas las propiedades comunes de las cosas, estrechando los lazos de sus afinidades mutuas, dará su fruto según el ardor y el celo con que sea aplicado. Es imposible, en efecto, que los dialécticos, que son hábiles en ello, no sepan explicarse a sí mismos y explicar a los otros la razón de las cosas. A esto nadie llegará si no toma a esas ciencias (las matemáticas) por guía, pues razonando, según ellas, llegamos a la contemplación de las cosas".

En cuanto a la danza, vinculada tanto como la música a la práctica religiosa, no es solamente la que da alegría; (Platón relaciona coros con alegría); es, entre las artes, la más completa: aritmética y geométrica, ocupa a la vez el tiempo y el espacio, se manifiesta a la vez en ritmos y figuras. Tiene, como todas las artes, su modelo o más bien su ejemplo en la naturaleza: hija de la astronomía, ella la descubre en el cielo.

Los fragmentos filolaicos, el *Epinomis*, el tratado *De la desaparición de los oráculos*, de Plutarco, y algunos otros textos, nos muestran que el verbo danzar y el sustantivo danza se aplicaban al movimiento de los cuerpos celestes. Sin duda, en Plutarco no se trata más que de una comparación: los mundos circulan "como en un coro": el coro de los astros.

Pero Filolao (según Estobeo) dice simplemente que los diez cuerpos celestes —el cielo, los planetas, el sol, la luna, la tierra y la antitierra— "danzan" alrededor del Fuego central. De igual modo en Platón (o en el autor, sea quien fuere, del *Epinomis*) la danza no interviene como una figura de estilo. Estos seres dotados de inteligencia, que son los astros, forman realmente un coro que aventaja a todos en belleza y majestad: "por sus evoluciones y su danza la más bella y la más magnífica de todas", *Epinomis* 982.

El retorno a la unidad. Tales palabras nos esclarecen cuando ponemos cuidado en meditarlas. Nos enseñan dónde buscar los principios de la belleza y nos dejan adivinar dónde están situados los fines. Por el número —raz de la diversidad— el espíritu accede a lo múltiple, pero la armonía lo reconduce a lo uno. Expresión sensible de esta armonía, la belleza (la de la naturaleza y también la del arte cuando se conforma a las mismas leyes) pone al alcance de los hombres los resultados de una operación divina. Los que tienen sentidos ejercitados (los que juzgan lo bello fiándose de sus oídos o de sus ojos) experimentarán por esto la ventaja; los "buenos aritméticos" de que habla Teón conocerán por ello las causas; para aquellos, en fin, que son capaces de contemplarlo, lo bello abre la vía a la inteligencia del ser y de la unidad suprema. Así el número, escalón de una ascensión dialéctica, se encontrará al fin superado.

Traducción de Luz Pepe.

PAUL-HENRI MICHEL.

CIENCIA Y CONCIENCIA

Existen puntos de contacto, entre los nuevos sesgos de la ciencia occidental y el pensamiento metafísico oriental. Aquélla, después de los triunfos de los últimos doscientos años en el campo de la técnica, se ve precisada, para proseguir su marcha, a romper las cadenas del racionalismo sujeto a la experiencia sensorial, de la que tan ricos frutos iniciales había cosechado. Así, la experiencia irracional del estado de conciencia pura, *jivan mukta*, comienza a parecer más atendible a los ojos del hombre occidental, el cual entrevé abrirse de este modo el camino que puede conducir a la superación de los conflictos que lo vapulean con recrudescida violencia. Este primer paso hacia la mundividencia oriental deja vislumbrar la factibilidad, si no de una fusión, de un acercamiento provechoso entre las dos escuelas de pensamiento. Nuestra civilización mecánica no sólo ganaría en estabilidad y equilibrio, así como en sabiduría, con semejante cambio de actitud, sino que ampliaría el alcance de su propia filosofía de la ciencia. Entre los que así opinan figura Roger Godel, el cual lleva hasta las últimas consecuencias su empeño de levantar una estructuración científica de la filosofía oriental, desde los fundamentos de la física nuclear a las elevadas cimas de la conciencia pura.

La ruptura del equilibrio interior instala el mal. La caída del espíritu, afirma el autor, citando a Marjoria Thorburn, en el reino de la dualidad, constituye el primer esbozo del ego. Funcionar, como el lactante, en perfecta conformidad con la ley biológica, es el bien absoluto y toda ruptura con ese beatífico equilibrio interior instala el mal. De esta experiencia profunda de la unidad surge la conciencia de una alegría elemental. Y Godel se pregunta, pasando del plano psicoanalítico al físico, si será su resonancia un eco lejano de los orígenes, una evocación del tiempo en que el campo electrodinámico resumía todo lo real. Seguidamente apunta que de día en día ese sentido de la Unidad se debilita al contacto de la pluralidad de los estimulantes de toda suerte: impotencia física, dolor, frustraciones, despertar de los sentimientos, de los impulsos, de las imágenes sensoriales. Nuevas estructuras se desarrollan sin cesar y entran en función. Encarrilada hacia múltiples vías nerviosas, la energía psíquica suscita en el cerebro representaciones diversificadas hasta lo infinito. Se construye un universo subjetivo, producto de las funciones cerebrales.

La ruptura de la unidad ocurre a partir de la separación entre el niño y su primera fuente de amor, la madre. Las formas de conflicto subsiguientes son innumerables. El desarrollo de la psique está más o menos sujeto a la ley de ambivalencia: se quiere una cosa sin quererla absolutamente; se la desea y se la teme; se ama a un ser pero del fondo del subconsciente se le odia de tanto ser su esclavo. Esta dualidad disociadora acarrearía una quiebra de la psique, si el principio regulador original no tendiera a restablecer el equilibrio, la armonía en la unidad. Más adelante, Godel estructura una psicobiología de la dualidad, fundándose en las leyes de los complementarios opuestos, verbigracia, la contemplación de un disco rojo que hace suscitarse la aparición a su alrededor de un anillo verde, etc. A renglón seguido propone una ley biológica fundamental: la ley de inducción formulada así: toda onda de excitación, al estimular un "centro" del sistema nervioso, suscita a distancia un proceso opuesto (inducción en el espacio), provocando en el mismo lugar una reacción antagonista consecutiva (inducción en el tiempo). En el caso espacial, el disco provoca el anillo complementario; en el temporal, la desaparición del disco rojo suscita uno verde.

Este mecanismo cerebral interesa a la par al biólogo, al psicólogo y al filósofo. La naturaleza electroquímica de las funciones nerviosas impone a nuestro espíritu que oscile entre dos estados contradictorios. El ser y el no ser se condicionan respectivamente en el plano de la dualidad. La Nada no es más que un aspecto de la Conciencia limitándose ella misma. Sin esa Nada, no hay Creación. Las funciones supresoras, que eliminan esos parásitos indeseables que llamamos "distracciones", ejercen en nosotros un poder de extinción y de limitación, en tanto que, conjuntamente, las fibras de la red anticipadora iluminan, con una descarga aumentada de energía, el campo circunscripto. De esta suerte se avanza, superando las dualidades. Para el observador que vigila, los dos polos antitéticos de la pareja de opuestos se equilibran al instante y se disuelven en la irradiación de una intuición única. Tal fue el primer descubrimiento que permitió a los Rishis de los Upanishads penetrar en el corazón mismo de la experiencia liberadora. Trascender los opuestos (Dvandvas), para librarse del conflicto (Nirdvandvas), es la exhortación que sin cesar, recuerda Godel, vuelve a sus labios. Hay que ir más allá de la fuente del desdoblamiento de los opuestos, hasta el principio en virtud del cual nace la pareja.

En el nivel de la trascendencia, sin embargo, nada subsiste que sea de la naturaleza de una función; en ausencia de tiempo y de espacio no puede desplegarse dinamismo alguno, ni establecerse relaciones. La psique se ha resorbido en el eje de la conciencia. El Conocimiento está aquí en su fuente implicada más allá de toda formulación. Un estado tan completamente despojado de atributos, y sin embargo supremamente consciente conduce el espíritu a la idea de vacío, de abismo sin fondo, origen del vértigo metafísico. Mas, el propio autor reconoce la imposibilidad de concebir un absoluto sin determinaciones ni cualidades. Semejante Absoluto, admite, sería la absoluta nada. Por eso concede que no se concibe ese "impen-sable". La conclusión es que se vive. El Absoluto, o pura conciencia, no es una fuerza, y las leyes de la Relatividad no pueden aplicárseles, pero, el mismo se deja descubrir en el último término de todas las fórmulas de la Relatividad. Aun cuando la dualidad no lo afecte en nada —y sea indiscubrible en él— se halla en la fuente de la energía oscilante que estalla en el juego de complementarios. Y Godel recuerda que los propios microfísicos han debido hacer frente a hechos tan enigmáticos y bastante análogos en cuanto a las apariencias. Así, el núcleo atómico despidió electrones negativos que no se hallaban incluidos en él. Todo sucede como si estos corpúsculos nacieran de pronto a la existencia dualística alrededor del campo nuclear, y a la par crearan con él una pareja en equilibrio.

Resulta difícil librarnos del campo de fuerzas dualísticas. Su potencial elevado nos arrastra en un perpetuo móvil de oscilación. Para que la conciencia pura se realice en experiencia vivida, hay que bajar el nivel de tensión de los complementarios. Precisa establecerse en la interioridad más profunda que sea accesible, y proyectar fuera de sí mismo el espectáculo de los polos opuestos en acción. Luego de objetivarlo, hay que ver en el juego de éstos un mecanismo ajeno al propio ser, dejando de identificarse y, por consiguiente, de confundirse, con el placer y el dolor sentidos, con el odio y el amor, el reproche o la alabanza, la posesión o el desamparo. Así se producirá la liberación respecto a los opuestos. Contiene mucho más la fundamentación científica intentada por Godel en torno al epifenómeno de la conciencia como testigo imparcial y sus intuiciones metafísicas. Mas, por ahora, basta con lo que hemos expuesto.

MARCELO POGOLOTTI.

COMENTARIOS SOBRE EL FRAUDE DE PILTDOWN

En el capítulo dedicado a Prehistoria en "L'Anthropologie", de noviembre de 1955, H. V. Vallois, redactor en jefe de esta revista junto con R. Vaufrey, analiza dos publicaciones que sobre el fraude de Piltdown fueron hechas en Inglaterra. El problema de Piltdown, actualmente resuelto, hace que nos preguntemos cómo pudo nacer y desarrollarse, quién o quiénes lo forjaron, cuáles fueron los motivos. H. V. Vallois, al analizar estas dos publicaciones, nos pone en contacto con la obra esclarecedora de diversos sabios como J. S. Weiner, W. E. Le Gros Clark, K. P. Oakley y otros.

La primera de las obras analizadas, titulada *Further contributions to the solution of the Piltdown problem* (Nuevas contribuciones a la solución del problema de Piltdown) es un fascículo publicado por el "Bulletin of the British Museum" y se debe a la colaboración de doce sabios. Comprende diez capítulos que contienen el texto de las comunicaciones que sobre dicho problema se hicieron a la Sociedad Geológica de Londres y se titulan: "Estudio anatómico de los dientes de Piltdown y del supuesto cornete de la nariz", "Los «útiles» de Piltdown", "Los mamíferos de Piltdown", "La composición química de los restos humanos de Piltdown", "Los cambios químicos de los huesos", "La cristalografía por los rayos X de los fósiles de Piltdown", "El revestimiento oscuro del canino de Piltdown", "La Geología de la región de Piltdown", "La radiactividad de los fósiles de Piltdown" y "La determinación fluorimétrica del uranio en los fósiles de Piltdown".

El Director del Museo de Historia Natural de Londres, Pr. de Beer, escribió para ese fascículo un prefacio que traducimos:

"Estamos actualmente en estado de juzgar en su totalidad el fraude de Piltdown. Un nuevo estudio anatómico y los rayos X han probado que la mandíbula es, casi ciertamente, la de un orangután adolescente; toda una serie de tests microquímicos y lo evidenciado por el microscopio electrónico de fibras colágenas, muestran que ella es ciertamente reciente. El tinte oscuro del canino que, en principio, se supuso debido a una incrustación de hierro, es una pintura probablemente del marrón van Dyke. El supuesto cornete de la nariz tiene una estructura que no es en nada la de un cornete y sus delgados fragmentos provienen, probablemente, de un hueso no humano. Todos los útiles de sílex asociados al hallazgo han sido artificialmente recubier-

tos con un baño ferroso. El útil de hueso ha sido tallado con una lámina de acero. Todos los huesos de los mamíferos asociados al hallazgo han sido colocados secundariamente en la capa del terreno y tanto el test de la radiactividad como el análisis del flúor, han demostrado que algunos tenían un origen muy alejado. Los fragmentos de cráneo humano y algunos de los huesos de animales fósiles contienen yeso, cuya formación resulta de que han sido tratados con sulfato de hierro, con el fin de que tomaran un color análogo al de las arenas gruesas. Ninguna de las piezas de Piltdown proviene, verdaderamente, de Piltdown.

Todas estas últimas investigaciones han permitido establecer métodos que no sólo harán imposible para el porvenir el reto no de un tal fraude, sino que tendrán también un gran valor para las investigaciones paleontológicas futuras".

El otro libro comentado por Vallois, se titula *The Piltdown forgery* (El fraude de Piltdown), y fue publicado por la Universidad de Oxford. Su autor, J. S. Weiner, cuya perspicacia está en el origen del descubrimiento del fraude, discute todas esas cuestiones y se esfuerza por reconstruir el clima psicológico en el cual se desarrolló esta extraordinaria historia.

Transcribimos algunos fragmentos del comentario de Vallois:

"Nos hemos asombrado al leer este libro, viendo todas las imprecisiones, los puntos oscuros, hasta las contradicciones que, desde el principio han rodeado a Piltdown. Ningún diario de excavación, ningún protocolo, aun sumario, ha sido redactado jamás y la fecha de los primeros hallazgos —supuestos— ha permanecido siempre, más o menos, en lo vago. La localización del lugar donde habían sido descubiertos los restos de Piltdown II, que hicieron tanto para llevar la convicción a los vacilantes, no ha sido jamás indicado. Weiner no ha hesitado en registrar los archivos, en ir a hacer encuestas sobre el lugar, en consultar, si no los testigos del descubrimiento, al menos aquellos que habían recibido sus confidencias y que él no pudo juntar, quizá, sino a través de tres o cuatro personas sucesivas. Sus encuestas caen un día, curiosas, sobre la personalidad de Dawson, apasionado por todo lo que era historia local y autor de encuentros sensacionales de todas suertes.

"Dawson era conocido desde hacía mucho tiempo por Smith Woodward, al que había remitido fósiles interesantes: tenía su confianza y la supo aprovechar. A través de las cartas y las narraciones, Weiner pudo trazar las etapas sucesivas del anuncio del descubrimiento. Parece que Dawson ensayó primeramente esto con un cierto Abbott, geólogo aficionado, él también, y com-

pletamente desprovisto de sentido crítico, pero cuyo entusiasmo era tal que, por poco, se había proclamado responsable moral de las excavaciones de Dawson. Éste, por otra parte, supo sacar provecho de los sabios de buena fe que él llevó, como por azar, al lugar donde podrían encontrar piezas. Numerosos fueron sus visitantes y es interesante comprobar que uno de ellos fué Conan Doyle, que volvió a partir maravillado. El célebre novelista no había llevado, evidentemente, ese día a Sherlock Holmes, y éste no debía venir sino 40 años más tarde, bajo el aspecto del Dr. Weiner. Ciertos hechos, sin embargo, podían ya dar lugar a reflexionar. Elevadas ciertas objeciones contra Piltdown I, el encuentro de Piltdown II llegó justo a punto para destruirlas (esto recuerda, o mejor presagia, lo que le pasará a Glozel; tales cascadas de descubrimientos, de los que cada uno parece responder a las objeciones hechas al precedente, son por lo demás clásicos en la historia de los fraudes). Por otra parte, después de la muerte de Dawson, los encuentros cesan. Durante años Smith Woodward hizo hacer excavaciones en Piltdown; no dieron ni un sílex ni un fósil... ¡Todo lo que se encontró, fué un diente de carnero!

"Por otra parte, tres hombres habían tenido, desde el principio, la clara impresión de que se trataba de un fraude. Dos de ellos habían sorprendido a Dawson en su escritorio, ensayando sobre huesos colores químicos. No osaron decir nada. El éxito que habían promovido los descubrimientos de Piltdown era tal que ellos pensaron que su voz caería en el desierto, o aun que sería atribuída a ese disgusto celoso de aquellos cuyo vecino ha hecho un muy bello hallazgo. ¿Quizá tuvieron culpa de callarse?

"Todo, en definitiva, lleva a esta conclusión: de que Dawson fué el culpable, bien que por un exceso de escrúpulos, Weiner declara que no puede afirmarlo, puesto que no lo ha sorprendido *in fraganti*".

"Vista a través de las ingeniosas pruebas de Weiner, toda esta historia nos aparece como una especie de novela policial, pero una novela policial que, a la atracción misma del relato, agrega el valor durable de hechos establecidos. Su lectura será una excelente lección de cosas para los paleontólogos actuales y futuros".

HAYDEE C. BLOTTO

SEMINARIO SOBRE LECTURA (Verano de 1957) (Work-Conferences in Reading, Summer 1957). Pace College, Emory University, St. Catherines College y California Polytechnic College.

Los problemas inherentes a la lectura serán objeto de seminarios en los centros de enseñanza arriba mencionados, en junio, julio y agosto de 1957.

Propósitos. — Ofrecer nuevas técnicas de diagnóstico de las dificultades en la lectura mediante el uso de tests adecuados, entrevistas de orientación y psicológicas. Discutir los recursos más modernos y eficaces para la corrección de los trastornos de la lectura.

Plan. — Seminarios de dos semanas de duración con reuniones diarias y oportunidades para aplicar los conocimientos adquiridos en grupos de sujetos con dificultades en la lectura. Los inscriptos dispondrán de una biblioteca especializada sobre el tema y un fichero completo y actualizado sobre la bibliografía pertinente.

Informes: Diagnostic Reading Test, Inc.
Kingscote Apt. 3G, 419 West 119 th St.
New York 27, N. Y. (U.S.A.).

N. M. TAVELLA.

CRÓNICA

ASPECTOS DEL TEATRO CONTEMPORÁNEO

Hay en el teatro contemporáneo un signo y un síntoma: la pureza deja su lugar a la desnudez. Si la pureza es un gesto, un modo de ser de la verdad, la desnudez es la verdad misma.

La pureza parece coincidir a veces con el encubrimiento. Posiblemente sea una falsa apariencia. Pero la desnudez es con seguridad descubrimiento, manifestación, caída de vestidos. La desnudez debe ser entonces la mayor pureza, porque no esconde: el ser sin disimulo.

El teatro contemporáneo es desnudamiento del hombre mediante la situación y la palabra. Está representado por el Orfeo de Anouilh, cuando afirma: "Todavía no se han dicho todas las palabras. Y tenemos que decir todas las palabras, una por una. Tenemos que llegar hasta el fin ahora, de palabra en palabra". Es preciso rasgar de una vez las mentiras que visten al hombre y lo adormecen y ponerlo a la intemperie costosa pero salvadora de la verdad.

Y es por coincidencia —o por razón profunda— en el centro de la obra de Anouilh, donde hay siempre un gramo claro de pureza, un pequeño islote intacto que se debate contra el acosamiento feroz del medio oscuro en el que sobrevive. Pero es en vano: la claridad original siempre es derrotada. Y es aquí donde ocurre lo casi milagroso, lo inexplicable, la misteriosa transubstanciación que define la vida y el arte: lo puro, al ser destruido, deja levantada en alguna parte y de alguna extraña manera una radical e inviolable integridad, una forma intensísima, un raro fervor. No es ya la fuerza de lo intocado: es la energía final y definitiva que también conoce el dolor, la derrota, la culpa, pero que surge más fuerte y más bella quizá de su propia destrucción. No es la pureza: es la desnudez.

Pirandello mostró en Vestir al desnudo que no es posible cubrir la desnudez humana, la forma libre y terrible de este ser de piel y abismo. Y mostró que no es sólo la maldad del hombre la responsable, sino también el fundamental y lacerante abandono de su natural condición. De ahí la trágica e irónica antinomia del hombre dedicado al traje, al cosmético, fabricante de abalorios, habitante del disfraz, elaborador de autoengaños consoladores y postergaciones sagaces. Y estamos otra vez, por un camino no demasiado distinto, en el tono de las reflexiones finales de Pascal, pero con una gran diferencia: el hombre está ahora totalmente abandonado en su temblor, tanto que ni siquiera un Dios le viste.

Hay una pureza de la inocencia y hay otra pureza posterior a la inocencia. La primera se perderá inevitablemente; la segunda es la que importa, la no gratuita, la que puede el hombre lograr. Pero hay una difícil condición: la desnudez. Por eso en O'Neill, cuando Lázaro se ha liberado del temor y ha conquistado su fuerza, deja de usar máscara. Y esa desnudez es tan grande, que ni Dios ni la muerte pueden contra ella, porque se ha desnudado también de Dios y de la muerte, porque está tan desnuda como la muerte y como Dios. Lázaro

llega a proclamar que "toda muerte es una invención de los hombres", que "la edad y el tiempo sólo son timideces del pensamiento" y que "si podéis contestarle con un sí al dolor, el dolor no existe".

Lo evidente es que nada se vence sin enfrentarlo y no hay unión sin barrer lo intermedio. La desnudez representa ponerse frente a lo infinito, como primer requisito para combatirlo o para conjugarse con él. Aquí, se podría temer que lo infinito no estuviera desnudo, pero vale la pena correr el riesgo de desnudarse por si lo está.

Hay también una desnudez que no es la desnudez y define buena parte del teatro y la cultura contemporáneos. Es una cerrada intemperie interior del hombre, no abierta y cabal intemperie del hombre con respecto a todo. Contradice el consejo de Lázaro: "¡Ten fe en el sano Dios que existe en ti y que se llama el Hombre!". Está condenada, como lo dice el personaje de Camus, a "la amarga morada donde el hombre queda exilado para siempre", al "malentendido" sin remisión, a la cárcel de sí mismo, al "círculo cerrado" de Sartre, a su "¿cómo podré soportarme?" Pero en esa falsa desnudez aparece el infierno. Y el infierno también salva, hace comprender y desnuda. Uno de estos seres de agonía exclama: "He perdido la libertad: empezó el infierno". Y el Orestes sartreano, cuando le preguntan qué harán los hombres con la desesperación que él les ofrece, contesta: "Lo que quieran; son libres y la vida humana empieza del otro lado de la desesperación". Así, los hombres "desnudos como gusanos" comienzan a volverse desnudos como la verdad, desnudos como la noche y el día.

Y en este teatro que va de la pureza a la desnudez, que consiste en cierta manera en un desvelado diálogo entre la desnudez y la pureza, aparece entonces una belleza terrible, una palabra no acabada de pronunciar y que trae consigo un brote de expresión nueva, de fervor nuevo y de maciza posibilidad para el futuro del teatro, un futuro de decisivo vigor donde la palabra y el hombre acaben al fin por encontrarse.

ROBERTO JUARROZ.

EL NIÑO Y SU UNIVERSO POÉTICO

No os parecerá extraño que en una hora crepuscular de la historia me acerque para volcar sobre la página mi fervor por el niño y por la poesía. No sólo las palabras casi proféticas de la escritora Ellen Key me han dado valor para enfrentar tan difícil tema. Una razón más alta y una angustia más honda me alienta en esta empresa. Un respeto profundo por el niño y la poesía; un presentimiento de alba, ignoro su arribo, pero llegará. El alba es el niño, que descenderá sobre la piedra viva, sobre el plano del agua, sobre la mano abierta sin lenguaje, y cubrirá de gracia esta realidad apretada de fuerzas materiales.

Creo en el maravilloso poder de las palabras labradas sobre ríos de sueños huyendo hacia el universo de los niños. Quien se acerque a ellos debe ser sensible y estar poseído de amor. Entonces espacios de música se le abrirán al niño, y su alma —sangre y rocío— florecerá en canto.

El niño es raíz, voz y soledad, rendido sobre adelfas, entre mirtos. Wells ha dicho: "El futuro es el niño". Ansiedad total sobre la adelfa. ¡Esperanza vital entre los mirtos, más allá de su altura!

El necesita igual que la caricia, que el beso; más que el aire, una voz emocionada y pura que desnude en mágico alumbramiento su universo insondable. Cerrado y completo, perfecto y diferente, asombrado y enigmático. Después... volver hueco, con los labios sin frutos y los ojos plenos de luz. El niño exige esa voz nueva. ¡Qué dolor ver pasar al maestro junto al niño! Ver el agua en la fuente; ver el cielo en el agua; no sospechar la estrella en la hondura líquida, y seguir de largo.

Interpretar la infancia es descubrir lo milagroso. Es comprender el pájaro, la nube y la rosa. Es olvidar lo simple y lo primero. Es despertar en el alba; es el alba misma, porque es la única que tiene un gesto nuevo en todos los instantes y para todas las cosas envejecidas del mundo. Todos los amaneceres son distintos, y lo monótono adquiere en su presencia un rasgo de originalidad y de frescura. Entonces comprenderéis por qué los hombres que viven cargados de historias, los que jamás han mirado hacia arriba, los que naufragan en la realidad, difícilmente se aproximan al universo

del niño. Hombres con las pupilas sin lumbre. Si se acercan, "harán con la violencia —escribe Azorín— derramar las primeras lágrimas a un niño, y habrán puesto en su espíritu la ira, la tristeza, la envidia, la venganza, la hipocresía". ¡Cuántos maestros han quedado en la mitad del sendero por no haber aprisionado nunca entre sus manos rudas o suaves, una alondra! ¡Y cuántos niños han vivido eternamente angustiados por no haber recibido una sola palabra de amor!

Nada se borra en la infancia. Los veleros de sueño que arribaron en un tiempo de asombro y magia, quedan anclados con estrellas para escuchar las voces nacidas del aire. Esas voces no podrán morir. "De muchos azules —anota Rafael Alberti— está llena y hecha mi infancia en aquel puerto de Santa María. Mas yo los repetí, hasta perder la voz, en las canciones de mis primeros libros. Entre aquellos azules de delantales, blusas, marineros, cielos, río, bahía, isla, barca, aires, abrí los ojos y aprendí..." Gabriela Mistral, cuando entrega Tala a los niños españoles, expresa en una de sus páginas: "Puedo corregir en mi seso y en mi lengua lo aprendido en las edades feas —adolescencia, juventud, madurez— pero no puedo mudar de raíz las expresiones recibidas en la infancia".

El maestro respeta al niño, pero muchos no lo comprenden porque sus voces y sus nombres sólo adquieren categoría en función de la realidad. Le entregan esos nombres cargados de miradas y envueltos en pesados ropajes. El niño se expresa en futuro, y acercarle esas voces es destruirle sus sueños y sus rondas. Pedro B. Franco coloca en los labios del niño este mensaje: "Yo solo, pensaré mis pensamientos. Como la abeja, extraeré el jugo de todas las flores que yo elija y haré mi miel. Rodeadme de una atmósfera de libertad. Sin libertad, no podrá desenvolverse y crecer mi energía vital; sin libertad no podré crear, ni descubrirme a mí mismo". Ciertamente, sólo en un ámbito de libertad puede descubrir su voz y ascender hasta los espacios lejanos. Allí, esa voz, hermana de la del poeta, tendrá vegetal frescura y un verdor total y distinto.

El maestro Francisco Bakulé, en el Congreso internacional de la Nueva Educación, realizado en Heidelberg, 1925, se presentó con cuarenta criaturas de rostros serenos, muchos de los cuales eran niños abandonados, encontrados en los suburbios de Praga. Su primera conferencia seguida de un concierto vocal realizado por los niños, conmovió a todo el auditorio. Los pequeños rostros se transfiguraron al hechizo

mágico de la música, igual que el rostro de su maestro. En ellos florecía ora la alegría radiante, ora la angustia, ora la melancolía; cada nota, cada inflexión de voz tenía para ellos una fuerza arrobadora... ¿Dónde estaba su secreto? En una sentencia que el maestro pronunció en el año 1897: "Dirigí mis esfuerzos ante todo hacia la liberación del niño". Difícilmente pueda triunfar en nuestro medio el maestro que antepone sus intereses a los altos y vitales intereses del niño. En tal caso surgirá un conflicto evidente, "un conflicto universal inconsciente entre el adulto y el niño", según opina la doctora Montessori.

El niño crea su universo y vive, libre, del aire rumoroso que le entrega su fecunda imaginación. Pero el adulto con ese poder ciego que le otorga la realidad ahoga su mundo original, creador, espontáneo, fecundo. Cuántos desprecian por ignorarlo el valor de ese universo. Ellos tienen vedado para suerte de los niños, ese jardín desprovisto de historias, donde juega, canta y se ilumina como una tea el alma del niño. No importa que su alma desarrolle pensamiento alguno, he leído; pero debe escuchar el eco sonoro de las caracolas y vivir entre rondas de espumas para despertar pleno de frescura. Comprendo porqué Ricardo E. Pose se ha llevado al "Niño que sueña" al fondo del mar cabalgando en un delfín:

Una sirena me manda
llevarte al fondo del mar.

No lo llaméis madre. Dejadlo donde lo ha transportado el poeta. Mora en su universo, respira su aire entre algas marinas y columnas de esmeraldas. Cuanto más tiempo tarde en ascender, más divina será su infancia, más fecundos sus sueños, y más hermosa su vida futura sobre el mar.

La obra de toda educación es liberar el alma del niño para permitir que su universo habitado de innúmeras posibilidades imaginativas labre su verdad y sea ésta un estímulo de perfección. Para el adulto el mundo del niño se presenta como un complejo ilógico. Existe una falta de relación entre la realidad y su universo, pero es tan sólo aparente. Hay en lo más escondido de su conciencia un plano de verdad trascendente; o negada su verdad, sucede en el ámbito de lo emocional, en función de los sueños, donde nadie puede negarle que deje de ser verdad. "Mientras el mundo del adulto —expresa Koffka— por virtud del mismo principio por el cual se separó del infantil, llegará pronto a ser aprehendido como un todo,

desapareciendo, por lo tanto, la independencia entre unas y otras acciones particulares, en cambio el proceso será distinto en el mundo infantil". El niño puede ser hoy marinero, mañana labrador; puede la niña mimar y cantarle a un leño en este instante, y luego en el crepúsculo lanzarle al hogar para verlo transformado en luz. Estas acciones no chocan unas con otras, por que carecen de toda relación. A pesar de lo expuesto no podremos negar que la personalidad del niño se desenvuelve en un universo de fantasía, pero que tiene indudablemente puntos de apoyo en la realidad tangible. Realidad de la cual escogerá y transformará los elementos que el hogar, la escuela y el medio le ofrecen; "para hacer de ellos —afirma Santullano— lo que le pida su necesidad espiritual; lo mismo que convierte en ruidosa diligencia, con su buen tiro de caballos, las sillas volcadas y en fila del corredor". Nuestro asombro nace de esa discordancia aparente. Debemos aceptar ante todo que el universo del niño responde a un orden, sabe de un espacio y de un tiempo distinto del nuestro. Es un país maravilloso en el que sus imágenes tienen vida propia y son alentados en sus andanzas por divinos duendes engalanados por el niño con los colores más luminosos; cantando las más deliciosas poesías. Sí, cantando, porque la poesía en labios de los niños es música. Recuerdo las palabras de mi abuela: "Cierta vez, en un lugar"; en ese instante todos los seres y las cosas escapan transfigurados, irreales, para ocupar su espacio, allí, donde el segundo es eterno y la emoción los envuelve en su verdad transparente y total. Adquieren vida y poseen su realidad porque los niños los interpretan en función creadora. "El niño vive en una exaltación —afirma Fryda Schultz de Mantovani— en una continua fiebre creadora de su ser". El adulto sólo los interpretaría en su función real. ¿Qué lejana del país soñado estaría la muñeca hecha de un leño, si llegara a comprender la niña que es leño y no muñeca!

Juan Cristóbal, en la obra de Romain Rolland, ata un pedazo de bramante a su varita mágica, y se pone a pescar tranquilamente. "Sabe muy bien que los peces no acostumbran a comerse un bramante que no tiene ni sebo, ni anzuelo; pero se figura que por una vez, y en obsequio a él, harán la excepción a la regla y en inagotable confianza llega hasta ponerse a pescar en la calle, introduciendo el extremo de un látigo por la boca de una alcantarilla. De vez en cuando tira de su látigo lleno de emoción, figurándose que la cuerda es más

pesada que antes y que va a sacar algún tesoro, como el héroe de una historia que le ha contado su abuelo. En medio de todos estos juegos ocurresele sin cesar entregarse a extraños sueños y a un olvido completo de cuanto le rodea".

¿Qué ha hecho Juan Cristóbal? Nada más que iluminar en las profundidades de su universo, unos cuantos elementos que ya tenían nombres. ¿Qué valor tienen los nombres si el niño no se adueña de ellos! Juan Cristóbal los arrancó de la realidad, su alma le infundió vital aliento y recorrió todo un paisaje, en un segundo, frente a la boca de una alcantarilla. El niño jugaba, sí, los niños juegan; porque "el juego —afirma Buytendijk— es fuente de imaginación creadora" y es esencial para ejercitarla.

El juego es una manera de conducirse. Es una aptitud de su universo. Es un imperio de su fervorosa ansiedad creadora. Una orientación positivista del juego tiene por fuerza que quebrar, como un potente aletazo, todo el andamiaje milagroso de su universo. El día que el niño intuya los fines que el adulto persigue con el juego, ese día, el niño dejará de jugar para siempre. El que haya contemplado a su hija con ojos de padre y de maestro, todos los días, todas las horas, todos los minutos, la habrá visto cargarse de maravillosas conquistas, labrar su universo sola, jugando, sin fatigas. La habrá visto crear al despertarse, la palabra nueva sobre el espacio amanecido... Cuando la mía expresó su primera palabra, yo repetí: "mañana", y todo lo ví encanecer. Su palabra dichosa, su voz inexplicable, fué como una nube, menos que una nube, apenas aire que pobló de seres y de sueños malvas su universo. ¡Oh milagrosa infancia! Desde ese instante los nombres pronunciados por ella vivieron eternamente animados en el alba.

Entreguemos a los niños como entregó el hada bienhechora al hijo de un sombrío pobretón en el poema de Baudelaire, el don del amor a la belleza. Los niños aman profundamente lo bello. Cuántas veces los he visto asombrados contemplando el vuelo de un pájaro, la forma de una nube, el hueco de una mano... Debemos acercarles la voz de nuestros poetas, para que sus almas huérfanas de belleza, interpreten su enigma en los espacios inalcanzables, plenos de libertad. Sin libertad no podrán descubrir la raíz última de las cosas. Desde la antigüedad los mejores maestros fueron los más célebres poetas. Homero tiene páginas inmortales, igual que Píndaro...

El niño canta y construye lo que ama. Los he visto jugar muchas veces envueltos en música inefable; y ví entre ellos florecer la poesía. Poesía "...que podría cantarse", diríamos. Tal vez un verso escondido en un rincón de su memoria, desde la infancia —expresa Ernesto Morales— un verso jamás olvidado, hablará el más convincente y confortador de los lenguajes. El niño comprende el mundo del poeta porque tienen íntimos puntos de contacto, y crean alejados de la realidad. Ambos saben el valor y el gozo del ensueño. "Instante en que todas las facultades —dice Amiel— desaparecen como un manto que se descuelga; como el capullo de una crisálida, me siento mudar o mejor dicho retornar a una forma más elemental". El poeta y el niño en el ensueño presencian su desnudamiento, y contemplan —rotos los hilos de la realidad— un espacio donde las ramas del tiempo detienen la vida y la eternizan. Las manos del poeta y del niño, siempre están unidas, porque son manos puras y por sus venas pasa sonoro amor, y el amor es el gozo que está en la médula misma de todo lo creado.

El poeta en su misión altísima engendra en todos sus pasos nombres de amor, que cabalgan sobre voces, sobre silencios, sobre paisajes, que al rosar el universo del niño lo eleva hasta los cielos abiertos o lo envuelve en los oros del poniente. El poeta es un sonoro canto sobre cuyos rieles de esperanza —igual que el niño— rinde su realidad, e iluminado prosigue entre laureles, bajo la alondra, su camino y su siembra.

Es un fervor gritando dentro de sus venas. Pasión vital —dice Guillén— bajo un rumor de números ardientes. Ascensión infinita de la espuma en su ansiedad total. Unidad maravillosa; instante detenido en el presente, segundo y siglo, y la voz se entrega despojada de espacios, en su belleza, renaciendo. Esa voz, como la del niño, es incomprensible en su enigma por el hombre. Luz y espera. Soledad y llanto al mismo tiempo.

El poeta como el niño tienen su lenguaje, un lenguaje distinto. El poeta crea un universo y lo interpreta, y en la palabra nueva nace al descubrirla la norma de una nueva estética.

"Nadie puede figurarse —escribe un novelista francés— el partido que puede sacarse de un simple pedazo de madera o de una ramita rota, cosa que abunda a lo largo de los setos. Si la rama es flexible, se transforma en látigo, y el niño monta a caballo y salta precipicios. Si la varita es corta conviértese en director de orquesta. Dirige y canta, después sa-

luda, inclinándose a los zarzales, cuyas verdes cabecitas agita el viento. También se le ocurre convertirse en mago, y recorre el campo dando grandes zancadas, mirando al cielo y agitando los brazos, manda a las nubes que vayan hacia la derecha, pero ellas se empeñan en ir hacia la izquierda. Entonces las injuria y reitera su orden".

No debemos pensar que la ilusión que se ha forjado este niño sea menor porque los juguetes no sean reales. Por el contrario, "las muñecas favoritas —afirma Koffka— son las más veces, no los productos costosos de la industria, sino ejemplares muy modestos, rudos a menudo, más o menos estropeados. Esto puede llamar la atención sólo a quien identifique el mundo infantil con el del adulto, a quien vea cada cosa en el lugar que ocupa en el orden general, universal de la vida". Para la niña la muñeca no es una parte del mundo del adulto; no está encajada en su firme estructura. La muñeca rota, con su carne de estopa, casi sin cabeza, es su muñeca mimada, porque no ha necesitado verla desde el mundo real, vive en su universo y ella le dará el soplo de su alma para iluminarla a su antojo.

Si ese comportamiento se nos aparece desconcertante y caótico es porque nosotros, los que hemos dejado de ser niños, nos empeñamos en juzgar sus actos, sus juegos y sus voces con la vara fría y anacrónica de nuestro razonamiento objetivo, sin pensar que el niño es un ser cuyo "Yo" es dominante, sus razonamientos no explícitos, y por último, animista. "Es que el estilo infantil —afirma Piaget— debe presentar un carácter discontinuo o caótico por oposición al estilo deductivo del adulto. Las relaciones lógicas deben ser suprimidas o sobreentendidas; debe haber yuxtaposición y no conexión".

Ahora, libre el sueño, desciende en un país luminoso y distinto, un poeta; y el poeta os dirá por labios de Georges Santayana: "Un niño tierno y rubio jugaba y parloteaba a solas. El niño jugando, ponía nombre a todas las cosas que le agradaban o desagradaban; y a la rosa la llamaba Belleza, y al jazmín Placer, y al jacinto Dulzura, y a la violeta Tristeza, y al cardo Dolor y al olivo Mérito. Gran contento le daban todos estos nombres y tanto aumentaba su interés hacía esas flores y plantas, que pensaba que tales nombres eran sus almas. Pero un día, habiéndose herido con las espinas de una rosa, le cambió el nombre por el de Amor; y esto le movió a pensar por qué había puesto aquellos nombres determinados

a cada cosa más bien que otros totalmente distintos... Había dejado de jugar cuando entró en el jardín un hombre envuelto en un manto negro. Era un botánico, y dijo: "Poco importa qué nombres les das a las flores, porque ya tienen nombres científicos que indican sus verdaderos géneros y especies; la rosa no es más que una rosa, y no es belleza ni amor; y así todas las otras flores. Son simplemente flores y no plantas, y no tienen alma". Al oír esto el niño empezó a llorar, con gran fastidio del botánico, que agregó: "esos nombres tuyos no harán daño alguno y puedes seguir usándolos si quieres, pues son más hermosos que los que describen verdaderamente las flores, y mucho más cortos; y si la palabra alma te es particularmente preciosa, hasta puedes decir que las plantas y las flores tienen alma; sólo que si deseas ser un hombre y no siempre un niño, debes comprender que el alma de cada flor no es más que un nombre para su modo de vida". Pero el niño no se consoló, cuando el viento hubo secado sus lágrimas, contestó: "Si no puedo dar a las plantas y flores hermosos nombres que sean en realidad sus almas, no jugaré más en el jardín. Puedes quedarte con todo él, pero te odio". Y el niño se fué a dormir. En mitad de la noche se le acercó el poeta y le dijo: "Cuando mañana vuelva, y a tí no te encuentre entre las flores y las plantas, sufrirá un doloroso desengaño". El botánico repetirá en silencio: soy maestro y no puedo enseñar a nadie los nombres exactos de las flores, ¿para qué me sirven las flores a mí? Pero tú, niño mío, amigo mío, ya has aprendido, entregando tu alma sobre la rosa o el laurel, todo el divino secreto de su sangre.

Esa alegría te ha permitido al viajar tu aliento hasta la rosa, el olivo, el jazmín, vestir tu alma con una magnífica lección de amor y de ternura. Y sólo con amor y con ternura sabrás de libertad cuando seas hombre. No le hagas caso al botánico, sigue siempre que puedas siendo niño, no importa que no sepas la voz justa, tu universo como el del poeta, tienen otro lenguaje distinto al de los hombres, y otro destino.

Al niño hay que dejarlo escuchar; hay que dejarlo contemplar; hay que dejarlo solo. Que juegue con la hoja de oro, que escuche la canción del agua, que moje sus manos puras. Hay que dejarlo solo. "La contemplación —expresa Juan Ramón Jiménez— es una manera absoluta de conocer, una intuición amable, deleitosa y quieta, por donde el alma goza la belleza del mundo".

Comprender al niño y al poeta, es comprender lo ignoto, lo misterioso, lo mágico, lo inexpresable, lo que tendría que ser revelado. Ellos escapan de la realidad y se desvanecen en los cielos malvas de la soledad. Y luego —paso de viento apenas— regresan sonoros, plenos del enigma que habita en los nombres que pueblan sus universos escondidos. El niño y el poeta aman la soledad, porque es fecunda. ¡Qué anhelo! Qué presuroso despertar para no ser más que aire victorioso, entre cuyas columnas, el niño y el poeta enraizados en su universo idéntico, vuelcan en senderos maravillosos su inquietud total. Después los veremos florecer en el alba, y por ser en el alba, escucharemos su voz esperanzada. "Y la esperanza, es para Valle Inclán, un pájaro que va cantando por todos los corazones".

Que los niños, por el camino de la belleza y de la poesía, conquisten para su universo, aquello que más le convenga a su sensibilidad y sentimientos. Sus infinitas posibilidades creadoras harán surgir como de un retablo mágico: del amor a los cielos, un astrónomo, del amor a las caracolas, un marino, del amor al molino, un molinero, del amor a una estrella... ¡Cuánta paz descendería sobre la tierra si todos los niños contemplaran la misma estrella!

LUIS TOMÁS PRIETO.

LA CONQUISTA DEL MEDIO

Existe para cada planta un área posible, de condiciones convenientes o al menos aceptables para ella, y por otra parte, un área real y precisa en la que esta planta se encuentra. Es evidente que esta área real se encuentra por entero incluida en el área posible, mas es probable que no se extienda tan lejos.

Antes de considerar esas áreas, y para comprender mejor lo que significan, debemos examinar cómo una planta se mantiene en su lugar y cómo gana terreno.

Para mantenerse a pesar de la brevedad y la fragilidad de su vida, cada vegetal produce numerosos descendientes que lo reemplazarán. Existen bacterias que, en un medio favorable, se dividen y por consecuencia, doblan su volumen cada veinte minutos. A menudo se ha hecho el cálculo siguiente: suponga-

mos un volumen de 1mm^3 al comienzo; tendremos 8mm^3 a la hora; a las nueve horas el volumen del cuerpo humano y al día y medio el volumen de nuestro planeta. Este cálculo, prácticamente absurdo, pone en evidencia el poder de la generación y el dinamismo de la vida en condiciones para sacar provecho de las menores mejoras de las condiciones ambientes para progresar.

El problema es el mismo para todos los vegetales y por todos lados se ejerce la presión de la vida. ¿Hemos pensado que si todos los esporos de un solo "Lycoperdon bovista" germinaran —hay alrededor de 7 trillones— bastarían para cubrir toda Francia con una alfombra unida de esos grandes hongos?

Imaginemos la superficie que sería ocupada por las encinas si todas las bellotas germinaran y produjeran una encina: no tiene cada uno la probabilidad. En realidad el número de encinas aumenta poco, no más que el de los Lycoperdons, de manera que podemos decir, por raro que pueda parecer en el primer momento, que, de todas las bellotas que produce una encina en el curso de su larga vida, una sola es necesaria. Si el hombre asegura el crecimiento de esa bellota, podrá, sin perjudicar la selva, utilizar todas las otras. Todo el problema de la agricultura y de la ganadería reside allí: el problema de la conquista le está muy cerca. Si, además de la bellota que habrá crecido no lejos del árbol padre y que lo reemplazará, hay otra que rodó lo bastante lejos como para crecer y desarrollarse sin molestar a los reemplazantes o ser molestado por su padre o su hermano, el encinar progresará. Y esto plantea el problema de la diseminación de las semillas.

Observamos en primer lugar que existen dos clases de diseminaciones: una en el espacio y otra en el tiempo. Esta última es comúnmente desconocida.

La amapola produce innumerables granos en sus cápsulas y estos granos menudos se esparcen en un estrecho perímetro. Luego de algunos meses de vida, la planta desaparece cargando a esos granos con la obligación de repoblar en la próxima primavera el espacio que ella ocupaba. Aún en las mejores condiciones solamente algunos granos germinarán, y lo mismo ocurrirá en los años siguientes. Al cabo de diez años un número bastante grande de granos no han germinado todavía y pueden hacerlo: por eso es que las amapolas que no han podido desarrollarse en medio de plantas escardadas, invadirán los cereales mucho tiempo después. Incapaces de disper-

sarse ampliamente en el espacio, se han dispersado en el tiempo.

Mas tratemos la dispersión en el espacio. Los factores de los cuales depende son los cursos de agua y sobre todo en los animales y los hombres.

Las semillas que caen en los cursos de agua son a veces transportadas muy lejos de su punto de partida, hasta el momento en que se adhieren a una raíz de la orilla o pasan a canales de irrigación. Los chaparrones sobre todo pueden dispersar las semillas gracia a los transportes en masa efectuados por "las aguas salvajes" que barren todo delante suyo. Cuando un curso de agua atraviesa regiones de producciones florales diferentes, ese transporte es fácilmente observado, y es así que a lo largo de todo el Arve que va desde el macizo del Monte Blanco al lago de Ginebra, se puede encontrar la Inmortal de los glaciares, la célebre Edelweis de los alemanes. Así también el mar transporta a menudo semillas diversas adheridas a troncos de árboles, por ejemplo.

El viento disemina los granos más aún que el agua. El poder de transporte del viento es enorme, insospechado la mayor parte del tiempo. Para no dar más que un ejemplo, ¿se conoce el hecho de que del 9 al 12 de marzo de 1901 cayeron sobre Italia cerca de 2 millones de toneladas de polvo provenientes del África y sobre todo del Sahara? Algunos elementos extremadamente livianos parece que llegaron hasta Suecia. Las semillas son más fáciles aún de transportar que la arena a causa de su menor densidad: aquenios aplanados o cápsulas redondeadas son facilmente llevadas por los vientos impetuosos. Los vientos suaves llevan muy lejos los aquenios plumosos de "pissenlit" o de cardo cuya facultad de diseminación es proverbial: en condiciones favorables pueden recorrer centenares y aún millares de kilómetros como lo demuestra la vegetación de ciertas islas. Así se cubren de plantas las rocas, las paredes, las montañas.

Entre lo animales, los principales agentes de diseminación son los pájaros pero también los mamíferos y aún las hormigas. A veces las semillas se adhieren a las patas o al cuerpo del animal, quedan fijas allí durante un tiempo más o menos largo y son transportadas más o menos lejos, puede ser muy lejos si en ese tiempo emigra. La adherencia se produce por medio de un tegumento más o menos viscoso, o bien por ganchos como los de la bardana, de la agrimonia o del galio: el vellón de las ovejas es a veces un verdadero granero. Pero

los más regularmente dispersados son los frutos alimenticios. Las ardillas, los cuervos, las urracas, los roedores pierden a menudo algunos de los frutos que transportan, o bien sucede que, comidos por carnívoros, sus reservas sean dispersadas. Algunos diseminan los cerezos, los manzanos, los serbales, etc., porque tragan todo el fruto; el carozo o los granos resisten bastante bien a los jugos digestivos y son eliminados en medio de los excrementos que favorecerán algunas veces su desarrollo. Así se explica cómo el serbal de los pajareros ganan terreno y aún crecen en regiones en las que no dan semillas y no pueden regenerarse. Es interesante, también observar la multiplicación de los tejos o la de los muérdagos, debajo de los lugares en que van a posarse los pájaros.

Finalmente, el hombre contribuye enormemente en la dispersión de los granos vegetales, no solamente por el cultivo, sino también involuntariamente, y esto de muchas maneras. Ya son los yuyos de los cultivos, importados y sembrados con las semillas; se naturalizan con rapidez si el suelo les conviene; también los granos llegan con las importaciones de forraje o de lana. Cerca de Mont-Pellier, en Port-Juvénal en donde se lavaban lanas exóticas, fueron encontradas más de quinientas especies de Egipto, Rusia, América u Oceanía, pero al no serles favorable el clima, desaparecieron y solamente cuatro o cinco llegaron a naturalizarse en la región. El resultado es a menudo mejor con aportes más cercanos.

Muchos otros transportes se realizan por los diversos medios de comunicación: las vías de ferrocarril o las estaciones son ricas en plantas extranjeras, y las guerras, por los transportes de material que acarrean, contribuyen a la diseminación de múltiples plantas. Así, por innumerables medios, las plantas conquistan terreno y las semillas se dispersan cada vez más. Si el lugar al que llegan les es propicio, germinan. No hay espacio vacío sobre la tierra en el que no se introduzca la vida vegetal. De alguna manera, de cualquier forma que sea, llega y conquista ese campo abandonado o ese espacio desnudo que acaba de hacer aparecer un derrumbamiento. La marea ascendente de las especies aumenta siempre: la vegetación evoluciona progresivamente y llega tarde o temprano a su punto de equilibrio.

En realidad, las condiciones varían y por otra parte, la diseminación por rápida que sea, está lejos de haber conquistado todos los terrenos a que puede aspirar. Se deduce de esto

que las áreas son poco estables, pero la mayor parte del tiempo en progresión o en regresión, como lo revela su forma.

Si no son favorecidas por una circunstancia muy especial, como el cultivo, que, de un solo golpe hace ocupar grandes distancias, las áreas en progresión son continuas y en su avance dejan casi por todas partes rastros de su paso. Un área en regresión es generalmente discontinua: el área mediterránea de la encina verde continúa en las costas del Mediterráneo, se fragmenta en los valles del Rhone en islotes diseminados. La encina verde ocuparía en esta región, casi toda el área a que puede aspirar; ocupaba antes una más grande, pero las condiciones se le han vuelto menos favorables y no subsiste más que en las mejores exposiciones.

Las plantas en progresión son interesantes para el geógrafo, pero lo son más aún las plantas en regresión. En cuanto a las primeras, no conocemos exactamente por lo común ni las condiciones que les convienen, ni las que limitarán su progresión porque probablemente están lejos aún de haber desarrollado todas sus posibilidades, mientras que las segundas retroceden al mismo tiempo que las condiciones soportables: su límite tiene pues un significado. Las plantas jóvenes, robustas, capaces de tolerar casi cualquier condición y de vivir casi en todas partes son poco significativas, mientras que las plantas delicadas y raras prueban por su sola presencia que se ha realizado todo un conjunto de condiciones. Hace poco tiempo, antes de ser conocidos los métodos de la geografía botánica, el interés de las herborizaciones consistía en descubrir tal o cual planta rara para llevarla en su herbario; hoy el botánico las busca también, pero por otro motivo.

JULES CARLES.

Geographie Botanique

Presses Universitaires de France.

Traducción de Nélida Miramón Pourtalé.

ACERCA DE CARLOS CHAPLIN (CHARLOT...)

¿Qué nombre ha alcanzado mayor nombradía o celebridad en lo que del presente siglo va? ¿Cuál es pronunciado más veces, recordado con alegría mayor y ensalzado con más sincero y ardoroso entusiasmo? Ninguno de los que leen este ensayo du-

dará para contestar sin hesitación. Ese nombre no es el del filósofo Benedetto Croce, ni el del teósofo Jinarajadasa, ni el del psicólogo Freud, ni el del industrial Ford, ni el del filántropo Nobel... Es, sin disputa alguna, el de Carlos Chaplin, el Charlot de Yanquilandia, payaso de los films de Hollywood.

Con mayor unanimidad "Charlot" es el ídolo indiscutido de las muchedumbres, como en un tiempo lo fué Bonaparte; como en épocas más recientes Garibaldi... Trescientos millones de almas del globo, de todas latitudes repiten su nombre, su fisonomía les resulta familiar, recuerdan sus gestos, actitudes y mímicas y, sin duda alguna, más de una vez habrán juntado sus manos para aplaudirle. Los niños sueñan con él; las mujeres sonríen al evocar su "personalidad"; los adultos ponderan sin tasa ni medida sus habilidades inconfundibles, y los ancianos sienten como un bálsamo calmar sus dolencias propias de la edad, al volver a contemplarlo en la pantalla cinesca. Apenas si hay personas que se llame ilustrada, y no hay que decir de las que solamente se enteran por los ojos de lo que ocurre en el Universo, que no haya entregado con gusto, parte de sus recursos monetarios, para contemplar una película del más grande bufo de la época contemporánea. Ha aportado a las empresas cinematográficas ganancias de cientos de millones de dólares. Un desplante suyo, una grotesca actitud, un resbalón o un cómico saludo con su abollado chambergó, se rentan con más esplendidez que la nota de un gran tenor, la especulación del industrial más avezado, y obvio destacarlo, que las lecciones de muchos miles de profesores y maestros, anónimos engranajes de la cultura que pasan hasta olvidados para el propio Estado al que sirven con lealtad, patriotismo y sacrificio.

Cuéntase que un periodista que visitaba un pueblo constituido por alto por ciento de analfabetos preguntó al azar y entre los alfabetos quién era Jesucristo. Uno contestó que fué un hombre asesinado por los moros; otro, que fué un general antiguo, mientras que el tercero dijo "Fué el Hijo de Dios". Si el enviado hubiera interpelado "¿Quién es "Charlot", tanto en ese pueblo como en el más apartado del globo, se le hubiese respondido, con seguridad, que es el hombre más gracioso que ha nacido de madre, hasta hoy insuperado, que luce un modesto bastón de cayada y una corta chaqueta; en la cabeza un ridículo sombrero y en el labio un bigotito singular que con sus originales fantasías hace reír y desternillar.

No vayan a suponer los lectores que he de prorrumpir en amargas y obscuras lamentaciones al recordar y asociar ideas, que son miles los sabios bienhechores de la humanidad que viven y mueren en el ostracismo y el más criminal de los olvidos; que también son infinitos los educacionistas cuyos nombres se ignoran y mientras tanto sirven y han servido al común con sacrificio y desinterés; y que los más céleberrimos artífices no consiguen que sus obras sean admiradas sino por un reducido número de cerebros privilegiados, mientras que un bufo parodista se ha enriquecido y se ha hecho inmortal. Y no me lamentaré por lo que seguidamente expresaré. La celebridad es y debe ser una cosa; mientras que la siembra del bien y de la verdad, otra, y muy raras veces se las vé juntas. Las muchedumbres desconocen la importancia de las tareas sigilosas, silenciosas y fecundas que las hacen progresar, que embellecen o enaltecen sus vidas, y las hacen más felices; pero no olvidan a quienes una vez no más, acertó a conmover su sistema nervioso, sea con una carcajada o con una sacudida de terror. Más conocido que Froebel, fundador de la moderna enseñanza; que Minkowski, neuropatólogo suizo; que Gemelli, psicólogo italiano; que De Toni, pediatra y profesor de la Universidad de Génova; que de Sergio Levi, neuropsiquiatra italiano, etc., quienes juntos con nuestro compatriota Alberto L. Merani, están dedicando intensos estudios sistemáticos en esos campos para demostrar que la unidad funcional humana depende casi en idéntico grado de lo biológico, psicológico y social, y que las viejas normas que orientaban el conocimiento del niño, según un criterio atomista y empírico, ceden ahora a la observación integral y a la labor colectiva que aúna al psicólogo, al médico, al sociólogo y al pedagogo; decíamos que más conocido que aquéllos, se hizo en un día Orsini con su infernal máquina; y, en literatura será siempre más célebre "Bertoldo, Bertoldino y Cacaseno" que el "Fausto" de Goethe, "Don Quijote", etc. Se me dirá: ¿Por qué? Pues, por que los individuos se mueven, o deben moverse, por ideas, y las multitudes los hacen por sensaciones. La celebridad de los sabios y de los reformadores de las ciencias o las artes es de oídas y por referencias para las grandes masas ignoras; mientras que las que las hacen reír o llorar es directa, y por lógica, indeleble.

En rigor de verdad, es bien que así sea, porque la celebridad no puede convertirse en popularidad sin rebajar o descender paulatinamente de su pedestal, ya que supone identificación con las facultades inferiores humanas, que a su propia naturaleza repugna.

"Charlot" tendrá una estatua —si a estas horas no la tiene—, mientras que se ignorará quien fué el inventor del vidrio; del de la teoría de la rueda, etc., pero ninguno de ellos pensó en ganar dinero, ni en hacerse famoso, sino en encontrar la verdad y contribuir al bien de sus semejantes, y esto tiene su recompensa en la propia conciencia. Querer que, además de ser iluminados, los sabios, investigadores y educacionistas sean poderosos, es pretender que pierdan su justa y auténtica aureola. Mientras pensemos en un Redentor, debemos imaginarlo descalzo, so pena de confundirlo con Caifás o un vendedor de túnicas. Son muy raros los Séneca con sus millones de sextercios y, además, acaban por morir expropiados, abiertas sus venas y arrepentidos de su caudal y su poder.

Sostengo que es posible que algún día no lejano, nuestros ojos puedan contemplar la estatua de Chaplín. Ello podrá escandalizar a quienes desconocen su mérito positivo y real dentro de la esfera social de su actividad. Un hombre público argentino decía: "Merece manifestación a sus méritos quien no ha robado ni defraudado a nadie..." Cuanto tanto ladrón tiene mármoles y cuando tanto monumento ha sido erigido a caudillos que ensagrentaron la tierra, no puede escandalizar que "Charlot" tenga una estatua que perpetúe a quien ha solazado horas de asueto u holgorio; que no ha recreado con su talento indiscutido e indiscutible, su agilidad y su visión segura de lo cómico. No solamente no nos ha causado mal alguno, sino que ha contribuido por el contrario, a educar nuestra percepción de lo real y a endulzar amarguras que la vida ofrece en su trajinar.

Bien está que Chaplín, considerado en el orden sociofilosófico tenga bienes como los de Sardanápalo y Lúculo, ya que ha alegrado nuestra vida y es ya suficiente. En cuanto a los que nos la ennoblecen y depuran, ya están bien premiados con la satisfacción del íntimo deber cumplido. El presente enriquece a quienes lo divierten y alegran; pero el porvenir no paga en dinero ni en bienes. Es menester y necesario marcar la diferencia: unas son coronas de oro, las otras de laurel.

Más aún, es también menester y puede asegurarse, que es necesario que las haya también de espinas, si cabe.

ANGEL R. MAZZOCCO.

31 de diciembre de 1956.

ESTAMPAS PLATENSES

Al cumplir 25 años de su fundación, La Plata era una ciudad más poblada de esperanzas que de habitantes y de progreso. Vegetaba como aldea incipiente, en la añoranza de los días de esplendor que hicieron alimentar sueños de grandeza hasta levantar recelos que la política habría de absorber con la sutileza que le es propia. Veinticinco años nada significan, como vulgarmente se dice, en la vida de los pueblos; pero veinticinco años de vida dolorosa y cambiante en una ciudad predestinada, según la mente de sus fundadores y el anhelo de sus pobladores de principios de siglo, era una suma de tiempo que para la época no podía despreciarse como elemento aglutinante de legítimas aspiraciones de resurgimiento en la fortuna del signo capital y en la recuperación política de la Provincia, cedente de su vieja y pujante metrópoli, en aras de la concordia nacional.

No era propicio el momento para expansiones jubilosas. Pero si el entusiasmo se había refugiado en la soledad de la ciudad doliente, no la envolvía el desaliento, porque alentaba la esperanza activa de sus fieles moradores que habían visto apagarse el brillo de los días iniciales, y estrechaban filas para dar relieve a sus acciones e interesar a los poderes públicos en obras propiciatorias. La Plata había tenido el esplendor de los amaneceres y aun brilló como una constelación, hasta que el girar de la noche alteró las latitudes y los brillos se perdieron en las sombras, y otros astros se apoderaron del firmamento. Pero, para sus paladines, las estrellas estaban ahí, a la espera del regreso de la esfera.

Hoy no se aprecia ese retorno en medio de esta vida agitada, tan reciente. Las voces familiares que hasta no hace mucho resonaban de uno a otro extremo de su poblado, se han apagado, porque el bullicio absorbe los tonos particulares, entonces perceptibles en el silencio de la vecindad escasa y las paredes bajas. Sólo oídos atentos o muy afinados a las sonoridades de cada instrumento de la orquesta, perciben los matices del concierto y fijan los valores del tema en desarrollo. O son capaces de advertir su ausencia, recogiendo en la soledad para buscar la pauta dentro de la cual las nuevas generaciones conciertan la nueva sinfonía.

En 1907, vivía todavía el letargo de la crisis que marcó el paso de la opulencia —con sus imprevisiones eufóricas, sus desahogos de fortuna, sus luces y sonos de triunfo—, a la pobreza, con su

derrumbe de ilusiones, el desastre financiero, la despoblación, el abandono, el estancamiento y la incertidumbre. Sólo quedaba en pie el armazón gubernativo, como el andamiaje de un gran edificio sin terminar. Había que reanudar la tarea, pero antes, recuperar la fe perdida, más bien dormida en los corazones, ahogada por la indiferencia o el desprecio que envolvía a la bella durmiente con el manto piadoso de las promesas incumplidas.

Velaba sobre ella el pensamiento de espíritus elevados que trabajaban silenciosamente por la restauración de la nueva capital, heredera de la grandeza bonaerense. Al fin, La Plata era una creación inmovible de derecho y no podía dejar de serlo de hecho. El pensamiento era noble, pero el terreno lleno de obstáculos materiales y espirituales. Al problema económico se unía la realidad política y social.

Los viejos porteños no se resignaban a abandonar su actividad y su influencia sobre el escenario provincial, ni tampoco se avenían a dejar su comodidad en la metrópoli para sumarse a la vida aldeana de la capital en formación, y asistían al desenvolvimiento de la rutina platense como aves de paso, con préstamo de servicios durante las horas indispensables al cumplimiento de formulismos de gabinete o tributaciones electorales, ante el asombro de los habitantes arraigados en ella, que veían poblarse y despoblarse diariamente la ciudad, con el concurso y el retiro de funcionarios y magistrados, parlamentarios y tramitantes, sujetos a escasos servicios ferroviarios de enlace, cuyos trenes, a ciertas horas del día, se convertían en verdaderos despachos gubernativos ambulantes.

Bajo el peso de esa situación, que otros síntomas de inestabilidad social y económica agravaban con su diario desgaste, el espíritu platense veía acercarse la fecha del 25º aniversario de la fundación, sin que nada acusara el propósito de corresponder, después de un cuarto de siglo, al impulso primero que había deslumbrado a la República con las luces encendidas el 19 de noviembre de 1882. Los fuegos de los palacios estaban apagados. Otros fuegos ardían en el interior de otras moradas, más modestas, tocadas por la llama del ideal impuesto por las circunstancias. La ciudad, reducida a precario grupo de esforzados, debía erguirse para afirmar su fe en el porvenir.

Así se explica que una agrupación vecinal, el "Centro de Fomento de La Plata y Provincia", asumiera la responsabilidad de organizar los festejos del 25º aniversario de la fundación de La Plata, y su primer paso fuera requerir "la adhesión y el concurso de los poderes públicos". No contienen las crónicas

otros preparativos, ni reza en los registros gubernativos formalidad alguna destinada a conmemorar oficialmente la fecha —en estos últimos años rodeada de brillantes ceremonias y esparcimiento popular—, salvo un parco decreto del Poder Ejecutivo, declarando feriado el día 19 de noviembre de 1907, "para todas las reparticiones de la Provincia" y un subsidio de 2.000 pesos con destino a la comisión organizadora.

El programa vecinal correspondía a las circunstancias y a los medios a su alcance. El fundador fué el centro de atención en los diversos actos, iniciados con su recepción en la estación del ferrocarril al trasladarse, como lo hacía todos los años, desde su residencia en Buenos Aires. Luego, en riguroso orden horario, el Tedéum en San Ponciano, colocación de una placa recordatoria en la Municipalidad, corso de flores en el Bosque, banquete en obsequio del doctor Rocha, al que fué invitado de honor el binomio gubernativo, y función de gala en el Teatro Argentino.

El acto central, que encerraba en sí toda la significación de un tributo íntimo, fué la columna cívica portadora de la placa conmemorativa destinada al palacio municipal. Vestía la austeridad de días inciertos. Las grandes masas no habían hecho irrupción todavía en nuestras calles. Se movían fuerzas latentes, grupos señeros, sobre la crueldad de pavimentos de piedra bruta —cuyos intersticios cubría en grandes trechos verde hierba— flanqueados por la indiferencia de la mayoría azorada, que poco comprendía de los reclamos del civismo herido, de la autonomía en decadencia, contenido en las visiones y alabanzas que alteraban la placidez melancólica de la ciudad dormida.

Dos piquetes policiales —timbre de orden con ribetes de adhesión oficial— abrían y cerraban el desfile; las bandas de los cuerpos de la repartición animaban el cuadro formado por el núcleo de los organizadores y el pueblo que los acompañaba. La avenida 53 fué el camino entre la plaza Primera Junta —hoy San Martín— y el palacio municipal, destinatario del expresivo depósito. La ceremonia fué sencilla y resonaron en ella las palabras cordiales, los votos solidarios, la euforia de una fe estimulada por la comunicación y el encuentro, sobre los antagonismos momentáneos, ante la promesa de la obra en común hacia el futuro, tras la "liquidación del pasado", según dijo desde su sitio preferente el gobernador, en el banquete de la noche.

Una luz rasgaba las sombras y hacía alentar las más fundadas esperanzas. La Nación acudía, con la transformación de la Universidad provincial, que por sí sola no podía sustentarse, a

remozar la ciudad, como si quisiera devolver a la Provincia, en bienes espirituales, el esfuerzo malogrado de grandeza material, prodigado en las calles abiertas al desierto un cuarto de siglo antes. La estudiantina pobre y optimista que ignora la desesperanza, ponía ya su nota bullanguera e inquietante, ardiente y confiada, iluminada como el cielo de la mañana que aclara todas las cosas y marca todos los caminos a quien quiere recorrerlos. Ella elaboraba sin saberlo, la seguridad futura, el porvenir de la nueva capital, influida por el pensamiento y el ejemplo de los hombres que bregaban por formar, en medio de la destemplanza y el olvido, el espíritu tutelar de la ciudad en lucha con su destino.

"La Universidad, obra vuestra —dijo el orador del momento, dirigiéndose al fundador— engrandecida por un apasionado de la alta cultura intelectual argentina, nos dará, es de esperar, los hombres que necesitamos para que esta ciudad sea lo que vos, doctor Rocha, quisiste que fuera: el corazón y el cerebro de la provincia de Buenos Aires".

En esos sentimientos e ideales se inspira la leyenda de la placa que hoy pasa inadvertida en el vestíbulo del palacio municipal: "A La Plata. Hermosa hoy; mañana ilustre y grande, en el XXV aniversario de su fundación. 1882 - 19 de noviembre - 1907".

RAMÓN T. GARCÍA.

SUMARIO

	Pág.
Enrique Bonfanti	Año nuevo y educación
Eduardo Acevedo Díaz	El monólogo "Ser o no ser" y el existencialismo
Elisa E. Bordato	Importancia de la fonética descriptiva en el estudio y en la enseñanza de las lenguas vivas
Córdoba Iturburu	Encanto y perennidad del cubismo
Ricardo Musso	Percepción extrasensorial
Hipólito Solari Yrigoyen ...	Algo sobre el problema del indio en la Argentina
Emma Faura Varela	Geografía turística argentina
Manuel B. Trías	La sonrisa de la Gioconda
Georges Dumézil	Los seis primeros nombres de números del turco y del quechua
Julián Cáceres Freyre	Joaquín V. González y el folklore riojano
Enrique E. Caracciolo Trejo	Consideraciones sobre lo lírico y lo épico en sus posibilidades pedagógicas
V. G. L. Van Someren	Nectarinia de larga cola bronceada ..
Arturo Marasso	La exaltación de la flor
René Boirel	La creación artística
Alberto Blasi Brambilla ...	Apuntes sobre la autonomía disciplinaria en la escuela
Augusto Cortina	Experiencia docente
Lobelia R. Isola	La educación y John Dewey
Ferdinand Alquié	La vocación y la moral del lenguaje ..
Ismael Moya	El folklore en las clases de lenguaje y composición
José Enrique Rodó	Reformarse es vivir
Adán Quiroga	Las montañas catamarqueñas
Alexander Von Humboldt ..	Reflexiones sobre el goce de la naturaleza y el estudio de sus leyes
Ángel Cabrera	Precursores de la alfarería
André Suarès	San Cézanne
Carlos A. Disandro	Gramática e historia de la lengua
Valéry Larbaud	La puntuación literaria
Clemente Orlandi	Conjugaciones torcidas, incompletas y dudosas
Ángel J. Battistessa	Charles Vincent Aubrun, Histoire des lettres hispanoaméricaines
Haydee Blotto	Ernst Robert Curtius, Literatura europea y Edad Media latina
Nélida C. Marchi	Jean Lhermitte, Los sueños
Balbanera Raquel Enríquez .	Paul Rivet y Georges de Créqui-Montfort, Bibliographie des langues aymará et-kiua
Horacio Castillo	Adolfo Salazar, La música orquestal en el siglo XX
La Redacción	Comentarios y extractos de revistas ..
Paul Henri Michel	Sobre el número y la belleza
Marcelo Pogolotti	Ciencia y conciencia
Haydee Blotto	Comentarios sobre el fraude de Pilt-down
Nicolás M. Tavella	Seminario sobre lectura
Roberto Juarroz	Aspectos del teatro contemporáneo ...
Luis Tomás Prieto	El niño y su universo poético
Jules Carles	La conquista del medio
Ángel R. Mazzocco	Acerca de Carlos Chaplin (Charlot) ..
Ramón T. García	Estampas platenses

Los autores que tratan hechos paranormales se creen a menudo obligados a recordar la pobreza de nuestros conocimientos, nuestra ignorancia de la mayor parte del universo y a rebajar el orgullo de los sabios «oficiales», como ellos dicen, citando las palabras famosas de Hamlet a Horacio. Pero los hechos parapsicológicos, en el momento de ser descubiertos y elucidados, entran en la ciencia, por su naturaleza misma, y es a los que se llaman metapsiquistas, a los parapsicólogos, sobre todo a los espíritus deslumbrados por la revelación de lo paranormal que conviene repetir con el príncipe infortunado: «Hay algo más en el cielo y en la tierra que no ha soñado vuestra filosofía».

Nadie puede prever los descubrimientos futuros de la parapsicología ni sus incidencias sobre nuestra concepción del mundo. Pero estos descubrimientos serán la exposición comprehensiva de los fenómenos y esta comprehensión será la que la ciencia pueda ofrecernos. La novel disciplina aporta y continuará aportando la clave científica de muchos fenómenos. Ella no hace más, ella no hará jamás que todo, en el cosmos y en el hombre, no sea más que fenómeno del cual la ciencia poseerá la única clave.

ROBERT AMADOU.

La parapsychologie. Editions Denoël.