

REVISTA DE EDUCACIÓN

ROMUALDO BRUGHETTI
OTILIA C. B. DE MONTOYA
HÉCTOR O. CIARLO
ALAIN HUS
PABLO TOSTO
JULIÁN VILARDI

Introducción al arte americano
Antropología filosófica
El hombre y su circunstancia
Los etruscos
La composición áurea
Entrada de San Martín en Lima

ESTUDIOS Y TRADUCCIONES

M. A. PRESAS, *La persona en los límites del misterio*. J. JACOBI, *El proceso creador*. ALFREDO LLANOS, *La psicología del Martín Fierro*. S. JANNACCONE, *El "Discurso de Pitágoras", de Ovidio*. P. ROUSSEAU, *La técnica al servicio del arte*. A. E. DE PRIETO, *"El poeta", de Mármol*.

ACTUALIDAD PEDAGÓGICA

E. y P. HORAS, *Pruebas aplicadas a niños de grados inferiores*. M. A. DE WALL, *Las matemáticas por el gozo*. L. A. DOZO, *La enseñanza de la filosofía*. H. LEMAITRE, *Cine y cultura artística: pedagogía*. LEONOR C. DE TANCO, *Disciplinas extraescolares*. G. GÓMEZ, *Enseñanza de las ecuaciones de 2º grado*.

LECTURAS

J. A. GARCÍA, *La patria*. V. F. LÓPEZ, *En casa de Luca*. ARISTÓTELES, *La ley*. J. S. ÁLVAREZ, *Entre el monte*. A. CAPDEVILA, *El cancionero de la infancia*. S. RAMÓN y CAJAL, *La atención*.

LENGUAJE Y ESTILO

A. MARASSO, *"Canto a la Argentina", de Darío*. C. ORLANDI, *Barbarismos verbales (II)*. A. H. AZEVES, *Poesía folklórica y poesía gauchesca*. E. DECAHORS, *Qué es la literatura*. S. GILI y GAYA, *Uso de las preposiciones*. J. M. BLECUA, *Vos y os en la poesía española*.

LIBROS Y REVISTAS

P. LAÍN ENTRALGO, *La curación por la palabra*. JEAN PEPIN, *Mito y alegoría*. JOSUÉ GOLLAN (h.), *La alquimia*. P. CAMPBELL SCARLETT, *Viajes por América*. VARIOS, *Argentina. Suma de geografía*. E. GORDON CRAIG, *Del arte del teatro*. REVISTAS: *¿Quién es Fleming?* *La Orientación como renacimiento*.

IDEAS CONTEMPORANEAS

A. VANDEL, *El método analógico en anatomía comparada*. G. BACHELARD, *La imaginación y lo imaginario*. C. R. LAFÓN, *Cultura andina*. M. SEUPHOR, *La pintura abstracta*. F. VALSECCHI, *Juicio ético y juicio económico*.

CRÓNICA

R. CAILLOIS, *Natura pictrix*. M. POGOLOTTI, *Viajeros observadores*. E. G. O. DE PELLEGRINO, *Instrucción y educación primaria en la Ensenada de Barragán*. A. ALONSO PIÑEIRO, *El arquitecto ilustre de La Plata*.



GOBERNADOR DE LA PROVINCIA DE BUENOS AIRES

Don OSCAR E. ALENDE

VICEGOBERNADOR DE LA PROVINCIA DE BUENOS AIRES

Don ARTURO A. CROSETTI

MINISTRO DE EDUCACIÓN DE LA PROVINCIA DE BUENOS AIRES

Don ATAÚFUO PÉREZ AZNAR

DIRECTOR DE LA REVISTA DE EDUCACIÓN

Don ARTURO MARASSO

SECRETARIA DE LA REVISTA DE EDUCACIÓN

HAYDEE C. BLOTTO

LA REVISTA DE EDUCACIÓN se publica mensualmente y forma volumen con numeración corrida cada tres números. La correspondencia y las colaboraciones deben enviarse a la calle 57-777, La Plata, República Argentina.

Revista fundada por SARMIENTO en 1858

Esta Revista se envía gratuitamente a las escuelas, instituciones y bibliotecas. Se vende en librerías a doce pesos.

CENDIE

Mayo de 1959

Año IV, No 5 (Nueva Serie)

REVISTA DE EDUCACIÓN

Introducción al arte americano

DEL DESCUBRIMIENTO A NUESTROS DÍAS

Se ha buscado definir a América, reducirla a una fórmula, mas las simplificaciones extremas son siempre perniciosas. Nuestra América rechaza todo limitado encasillamiento. No está tan cerca de la naturaleza ni tan alejada del espíritu como lo creyeron pensadores europeos que realizaron viajes de indagación sociológica a nuestro continente. No es admisible hablar de "frustración metafísica", de "pecado original", de "inhibición histórica" o de "naturaleza histórica", términos aplicados especialmente a Hispanoamérica, por cuanto esos enfoques son parciales o fragmentarios. Más exactamente, impera desde hace siglos —lo cual constituye una fuerza potencial— el conflicto entre la expresión de la naturaleza y la expresión de la belleza. Esto se comprueba si penetramos en el arte precolombino, fiel a la espiritualización religiosa de las energías naturales y, con posterioridad al descubrimiento, en los países donde no prosperaron culturas a semejanza de México y del Perú, la búsqueda de la belleza —una belleza nacida de la cuenca latina, mediterránea— parte de la estructura rigurosa y de la idealidad de la forma, para elevar la realidad a símbolo, a arquetipo. Este dualismo, que contemporáneamente anhela su legítima integración, nos indica que América vive en el camino anchuroso del espíritu creador, es decir: que es apta para la auténtica expresión (México, Brasil, Guatemala, Perú, Bolivia, Ecuador) y no menos para la belleza idealizada (Argentina, Uruguay, Chile, Venezuela, Colombia, Cuba), hacia la síntesis de la autonomía artística y estética, que perdura.

América tuvo, antes del descubrimiento, un arte eminente. Los restos de pirámides y templos, y estatuas, es-

telas, pinturas murales, griegas, máscaras, urnas, vasos, vasijas, códices, encontradas en México y Centro América —Cultura de la Venta (Olmecas) y áreas Toltecas, Zapotecas, Totonecas, Huastecas, Mayas, Aztecas, Tarascos—, y en América del Sur —Chavin, Tiwanaku, San Agustín, Pascua, Mochicas-Chimús, Paracas, Nazca, Incas, Diaguitas, etc.—, integran hoy el panorama de la plástica universal. Para su valoración artística, que haremos en otra ocasión, es necesario considerar en primer término la concepción del mundo, de la naturaleza y del hombre, tanto en las culturas mesoamericanas cuanto en las andinas, costeñas y amazónicas sudamericanas, para establecer la influencia religiosa y mística, el ciclo de cada una de ellas y su estimación plástica, estética y espiritual.

No bien los españoles pusieron el pie en el continente, comenzó la penetración del arte occidental cristiano y en gran parte la destrucción de aquel arte autóctono. La influencia del viejo mundo, que fue acrecentándose en el curso de los siglos XVI y XVII y alcanza a nuestros días, al ser asimilada por los artistas americanos éstos contribuyeron a formar una visión nueva de matices originales. Por ejemplo: formas barrocas mexicanas —ultrabarrocas— habrían, a su vez, de penetrar en España y prosperar. Modernamente la obra de artistas contemporáneos de México ha hecho sentir su eficacia plástica en América y Europa, lo cual señala una loable interdependencia que habrá de fijar una dimensión de universalidad futura.

No obstante la avasallante invasión de estilos, los artistas americanos supieron incorporar rasgos distintivos. A través de señaladas escuelas y personalidades, las colonias vieron crecer un arte nada desdenable. Los estilos artísticos imperantes en España, Italia, Flandes, Portugal, Holanda, Inglaterra, engendraron obras dignísimas en tierras donde la leyenda de sus riquezas en oro y en piedras preciosas asumía dimensiones fabulosas.

En las centurias XVII y XVIII el esplendor de Escuelas artísticas operantes en México, Quito, Cuzco, Lima, Santafé de Bogotá, Puebla, Potosí, Bahía, Ouro Preto y otros centros de Guatemala, Estados Unidos, Argentina, Chile y Perú dejaron obras significativas, de formas góticas, renacentistas y barrocas. En los centros de vida

suntuosa, donde imperaban los virreyes y los altos funcionarios, las hermandades cristianas, en iglesias y conventos, cobijaron a los artistas. Nobles artesanos, aptos para tallar una silla o una joya; conspicuos pintores y escultores, que ornaron templos y palacios, así como obremos idóneos especializados, agrupados en núcleos regionales, asumieron la faena primordial de dotar de arte a un continente que, alejado de su autocracia, entraba a integrar el ciclo cultural de Occidente.

En el siglo XVII Baltasar de Echave Orío en México, Gregorio Vázquez Arce en Bogotá, Miguel de Santiago en Quito, Diego Quispe Tito en Cuzco, Melchor Pérez de Holguín en Potosí, fueron ilustres representantes de la pintura y sus telas pueden parangonarse con obras de artistas españoles y europeos de la época. Las pinturas de Santiago evocan maestros renacentistas italianos y también evidencian la libertad expresiva de la pincelada de un Velázquez, "de primera intención", como un antecesor impresionista. En el mismo siglo, la pintura se distingue en México en la obra de Sebastián López de Arteaga, López de Herrera, los Juárez, Correa el Viejo, Villalpando; y, en el siguiente, Miguel Cabrera, José de Ibarra, Rodríguez de Alconedo, supieron de una gracia y un color que caracteriza al espíritu sensible de ese país. Vázquez Arce supo atenerse a severas formas en el dibujo e introducir el paisaje de la sabana bogotana, con las cadencias de su luz, y Quispe Tito logró humanas fisonomías peruanas. A un tiempo actúan Nicolás Javier de Gorívar, de neta influencia española, con más precisión andaluza, en sus célebres "Profetas" (también atribuidos a Hernando de la Cruz), y el cochabambino Melchor Pérez de Holguín, que supo captar el color y la luz potosinos, llegó a merecer el calificativo de El Greco americano, aunque la comparación no sea exacta, pues su obra más bien puede aproximarse a la de Francisco Zurbarán, que por su rigor claroscuroal ejerció un muy considerable influjo en Centro y Sud América. En los siglos XVI, XVII y XVIII, la Escuela pictórica cuzqueña se destaca por la importancia de sus aportaciones en el dominio de la composición y el colorido. Quispe Tito, Juan Espinosa de los Monteros, Mariano Zapata, Lorenzo Sánchez sobresalen por su amplitud y decoro. Pero lo típico hay que buscarlo en los cuadros anónimos re-

ligiosos donde lo popular, lo ingenuo y lo sensual de un pueblo fija la distinción y le otorga rasgos definitivos. Recientemente ha quedado reconocida la importancia del hermano jesuita italiano Bernardo Bitti, el pintor máximo de Sud América en el siglo XVI y cuya influencia renacentista abarca Lima y el Cuzco, Potosí y Sucre, Quito y Bogotá. No menos, Simón Peryn (o Perynes), Mateo Pérez de Alessio, Angelino Medoro, Alonso Vázquez y otros dejaron obra fecunda en América.

La escultura tuvo su desarrollo principal en Quito en los trabajos del P. Carlos, José Oimos —*Pampite*—, Manuel Chili —*Caspicara*— Bernardo de Legarda en los siglos XVII y XVIII. En Guatemala asumió jerarquía con Alonso de la Paz, en el siglo XVII. Pero el siglo de la escultura colonial fue especialmente el XVIII. Baste citar al escultor indio *Caspicara*, en Quito, y el genial mulato Antonio Francisco Lisboa, *O Aleijadinho*, en Ouro Preto. Los dos figuran entre los más nobles creadores de formas arquitecturadas y sólidos volúmenes: barroco, el quiteño, y con influjos bizantinos, góticos y barrocos, entroncados y superados en el estilo Luis XV, el pretendido (Con O Aleijadinho trabajó Manoel da Costa Athayde, reputado pintor de Minas Geraes). Evaristo Zúñiga en Guatemala, Baltasar Gavilán en Lima, el Maestre Valentín en Río de Janeiro, Chagas en Bahía, el maestro de la Portada de San Lorenzo de Potosí y otros artistas y artífices anónimos, sobresalen por su personal trabajo artístico. Algunos de ellos buscan un rigor de neto acento regional, diferenciándose de las modalidades traídas de Europa. En Quito fue evidente el influjo de la obra de los escultores españoles Martínez Montañés, Alonso Cano y Pedro de Mena, pero no menos debe destacarse que la imagen de la Inmaculada Concepción que plasmó Legarda, basada en Murillo y Ribera, es de inspiración original. De igual manera, *Caspicara* enriqueció la talla policromada al partir de obras italianas que recuerdan a Della Robbia y Della Quercia, otorgándole un acentuado patetismo barroco americano. *O Aleijadinho* usó el cedro brasileño y la piedra jabón (esteatita), en esculturas en que vive la flora de su tierra y la majestad de las estatuas antiguas, especialmente en sus Profetas, cuya expresión tiene sabor nativo en sus rasgos físicos y espirituales, un acento criollo que realiza y distingue las obras emplazadas frente a la iglesia del Buen Jesús de

Matosinhos. Las Doctrinas o Misiones Jesuíticas que actuaron en territorio perteneciente al Paraguay, Brasil y Argentina, dieron fundamento al arte jesuítico-guaraní, el cual dejó testimonios de su alianza renacentista y barroca, 1610-1767, con una singular gracia y dignidad nativas. En Estados Unidos de América, en Massachusetts, el siglo XVIII reveló un pintor valioso en la figura de John Singleton Copley, quien fue admirado en Inglaterra por Reynolds; y deben mencionarse también los retratistas de los "patroons", Badger, Feke, Benjamin West, Ralph Earl, Gilbert Stuart, y artistas que retrataban a ricos ciudadanos, o que efectuaron cuadros históricos.

Con el arribo a América del neoclasicismo a fines del siglo XVIII y principios del XIX, el arte decayó, y, poco después, con las acciones revolucionarias que dieron libertad a nuestros pueblos, el arte quedó pospuesto. No obstante, en el curso del siglo XIX se pueden mencionar legítimamente nombres que dan carácter distintivo al arte americano. Es la era de la formación de las academias nacionales, los viajes de los pintores y escultores a Europa. La enseñanza artística se basa en el academismo imperante en Italia, en Francia, en España; las formas son imitativas y no creativas. Pero viven importantes artistas que superan la convencional prueba académica. Valgan los pintores estadounidenses Winslow Homer, Albert Pinkham Ryder, Thomas Eakins; y el notable Whisier y la delicada Mary Cassatt, ambos ubicados dentro de la evolución de la pintura europea. En México sobresale el paisajista José María Velasco. En Brasil emergen los pintores Pedro Américo, Victor Meirelles y Rodolfo Amoedo, quienes cultivaron el tema histórico, y la vasta composición como Juan Manuel Blanes en el Uruguay. En Argentina, Prilidiano Pueyrredón realiza nobles retratos y paisajes que, si parten de la concepción neoclásica, no menos están dotados de naturalismo y de cierto ardor romántico por el temperamento criollo del artista, y Eduardo Sívori pasa del realismo clarescuro, tres décadas más tarde, a una pintura de paleta clara. En Venezuela, surge Martín Tovar y Tovar, maestro del cuadro histórico *El Acta de la Independencia*, y los naturalistas Cristóbal Rojas y Arturo Michelena, inclinados como otros compatriotas suyos al modernismo. En

Chile, Pedro Lira y Valenzuela Puelma alcanzan los comienzos del siglo XX. En Estados Unidos la escultura, igual que en los demás países del hemisferio, se cifia a formas neoclásicas, realistas y neorrománticas. La meta es Roma, después París. Benjamin Akers, Geenough, Crawford, Brackett, Rimmer y otros informan prolíficamente de ese tiempo de mármoles demasiado impecables.

A comienzos del siglo XX, se inicia una verdadera revolución en las artes plásticas. El impresionismo quiebra las formas académicas y pasatistas. En Estados Unidos, en México, en Colombia, en Chile, en Brasil, en Uruguay, en Argentina— llámanse los renovadores Prendergast, Clausell, Santa Maria, J. F. González, Visconti, Sáez, Faustino Brughetti, Malharro, Fader, Silva—, irrumpe el lenguaje de la luz y el color liberado de sombras de taller y de técnicas anticuadas. Esta aptitud lleva al artista a tomar contacto con la naturaleza, a gustarla, a recrearla bajo la gama mágica de ese vibrátil cromatismo, para asumir en las primeras décadas del siglo formas más finas a través del postimpresionismo intimista y sucesivamente dominar las expresiones de vanguardia.

Acción renovadora ejerce la Exposición del Arsenal (Armory Show), celebrada en 1913 en Nueva York, con la presentación de artistas modernos europeos, los que llevan el "arte viviente" a Estados Unidos. Desde 1920 actúa en Canadá el Grupo de los Siete. En 1921, después de la Revolución Mexicana, los muralistas de ese país iniciaron sus dilatadas interpretaciones de la historia nacional y del hombre en su anhelo de libertad. Ese mismo año una nueva generación de artistas, formada en París, en Italia y otras tierras del arte, comienza a exhibir sus cuadros en Argentina. En 1922 se realiza en San Pablo la Semana de Arte Brasileño, portadora del mensaje nuevo para esa nación. Así, en unas y otras capitales y ciudades del continente, se produce un cambio de visión, y las tendencias postimpresionistas, las escuelas de vanguardia, hasta llegar hoy al abstractismo concretista, y la pintura informalista, ejercen su predominio en la enseñanza, los museos, los ambientes cultos.

Válido es señalar aquí que artistas de la talla de José Clemente Orozco, Diego Rivera, David Alfaro Siqueiros

y Rufino Tamayo fundamentan la vigorosa Escuela Mexicana contemporánea, de raíces telúricas y abierta a las nuevas búsquedas técnicas, humanas y estéticas, ya que sus obras van referidas a la plenitud de un humanismo de acento intensamente americano. A veces, es de lamentar que tan noble temática no alcance las calidades pictóricas que otorgan vida artística imperecedera a la obra plástica, por sobre la ilustración y la proclama. Siqueiros dijo de esa Escuela que representa el "primer brote de reforma profunda de las artes plásticas del mundo contemporáneo". No se copia lo europeo, ni se vuelven los ojos a las ruinas indígenas; se busca la creación nueva. Anotó el denso Orozco: "Si nuevas razas han aparecido sobre la tierra del Nuevo Mundo, estas razas tienen el inevitable deber de producir un Nuevo Arte, en un medio espiritual y físico. Cualquier otro camino es simple cobardía". La aspiración es alta y trasciende el círculo regional. A mi vez, en *Geografía plástica argentina* he escrito: "... si bien somos el Nuevo Mundo, muy lejos estamos aún de la expresión auspiciosa: ¡Somos también el Nuevo Arte!". Pero vamos camino de ese arte nuevo.

Con anterioridad a la primera guerra mundial, el Grupo de los Ocho, en Estados Unidos, busca expresarse con un neto acento localista, retratando la vida en su estado real, por lo que fueron llamados "los apóstoles de la fealdad". Henri se atuvo a la tradición de Eakins y Ryder, quienes buscaron como él su inspiración en el propio medio físico, cultural y social. Se ha dicho que si se admite "la existencia de una escuela norteamericana, Robert Henri es el fundador". Pintores como Georges Bellows, John Sloan, George Luks, Charles Burchfield, Edward Hopper, Reginald Marsh, Thomas H. Benton, Grand Wood, y otros, son calificados de intérpretes de la "Escena Americana". Más sutiles calidades exhiben Lyonel Feininger, John Marin, Charles Demuth, Niles Spencer, Jackson Pollock. En Brasil actúa vivamente Cândido Portinari, el cual supo interpretar la vida brasileña con formas vigentes de la contemporaneidad— los mexicanos, Picasso, los expresionistas; también sobresalen los pintores Lasar Segall, Di Cavalcanti, Veiga Guignard, Pancetti, Tarsila, Volpi y no pocos de valor en los años más recientes. En Uruguay, la pintura se-

ñala a Pedro Figari, sensible pintor de graciosas escenas en estancias e interiores rioplatenses, de gauchos y negros a quienes rememoró con su cálido recuerdo y un oficio post-impressionista que lo emparentan con los intimistas Bonnard y Vuillard, aunque de auténtico espíritu criollo. Joaquín Torres García, el animador del constructivismo, fundó escuela y actuó en los últimos quince años de su existencia en su natal Montevideo, realizando nutrida labor. Rafael Barradas, artista de esencia española y rioplatense, José Cúneo Anzadum y un núcleo de excelentes pintores —incluido el grupo formado en el taller Torres García— integran el panorama plástico del país uruguayo. El intenso Lino Eneas Spillmberg, el sensible Miguel Carlos Victorica, el reflexivo Emilio Pettoruti, el sobrio Ramón Gómez Cornet, el poético Raúl Soldi, el severo Horacio Butler, la ardiente Raquel Forner, el lírico Aquiles Badi, Héctor Basaldúa, Juan Del Prete, Emilio Centurión, Antonio Berni, Juan Carlos Castagnino, Juan Batlle Planas, Luis Seoane, Leonidas Gambartes, Ernesto Farina, Orlando Pierri, Vicente Forte, Torres Agüero, hasta los pintores abstractos Tomás Maldonado, Fernández Muro, Miguel Ocampo, Clorindo Testa, Sarah Grilo, etcétera, sin olvidar a la fina Norah Borges, ni a la intensa Gertrudis Chale, en una nómina inevitablemente no exhaustiva, tres generaciones fecundas actúan en Argentina. Y lo hacen con acierto, atendiendo a su parcela plástica y los reclamos de la comunidad, por lo menos de la luz y de ciertas constancias del espacio y del paisaje que los diferencia, por su técnica y calidad sensibilísima, en todo el hemisferio. Los maduros pintores de hoy trabajan en Estados Unidos, en México, en Cuba, en Ecuador, en Colombia, en Venezuela, en Uruguay, en Chile, en Perú, en Bolivia, en Paraguay, en Canadá, en toda América. Basten los nombres de Baziotes, Mérida, Carreño, Kingman, Guayasamin, Obregón, Poleo, Barrios, Orlando, García Reino, Martín, Matta, Antúnez, Borduas, Bandeira, Serpa, Arnol, Dávila y tantos jóvenes actuales.

1. Véase nuestro libro: *Geografía plástica argentina*, Nova; Buenos Aires, 1954. Y también: *La pintura moderna argentina: Personalidades y valores*, en "Revista de la Universidad Nacional de la Plata", números 4 y 5, 1958.

Realidad y abstracción alternan en sus creaciones, donde el lenguaje asume función principalísima.

En la escultura del siglo XX emergen artistas señeros. Los argentinos Rogelio Yrurtia, Antonio Sibellino, Luis Falcini, Curatella Manes, José Fioravanti, Alfredo Bignatti, Lucio Fontana, José Alonso, Libero Badil, Sesostri Vitullo, Noemí Gesteira, Macchi, Carlisky, Paparella, Kósice..., han realizado obras de mérito que se custodian en museos, colecciones y paseos públicos; Fontana goza de prestigio en Italia y Vitullo en Francia. El chileno Lorenzo Domínguez es conocido en América y España; los brasileños Victor Brecheret, Bruno Giorgi, Maria Martins; los uruguayos Zorrilla de San Martín, Bernabé Michelena, Antonio Pena, Pablo Serrano; el cubano Juan José Sicre; el venezolano Francisco Narváez; la boliviana Marina Núñez del Prado; y artistas pertenecientes a las tendencias abstractas y constructivas, producen en la actualidad trabajos remarcables. Estados Unidos cuenta con Jacob Epstein y el curioso Alexander Calder; Maniship, Laurent, Flannagan, Keith Monroe, Zorach, Lachaise, Archipenko, Mestrovic, Lipchitz, De Creft, Roszak, Gabo, son hoy naturalizados norteamericanos. El expresionista Ernesto De Fiori, actuó predominantemente en Brasil.

El cuadro general del arte contemporáneo en América muestra la potencia y la calidad de los artistas en lucha por encontrar la expresión plástica que los distinga en sus respectivos países, que les acuerde los rasgos distintivos de hombres del Nuevo Mundo y ciudadanos de la Universalidad, patrimonio de la creación verdadera. Digamos, por tanto, a modo de conclusión: El arte es, en singular proporción armónica, la síntesis de una sociedad y de una cultura. Las ideas mueven al artista y éste sintetiza su pasión emocional e intelectual mediante sus obras. Por debajo de toda forma, cuando es verdadera, vive una expresión espiritual. Los pueblos aducen un determinado estilo de vida, pero a un tiempo, a través de sus artistas, les está permitido alcanzar una forma y un contenido, una expresión y una substancia. A esa formasubstancia deberá responder el artista americano, como respondió, en parte, en siglos anteriores, y, en el grado que sea apto para esa concreción humana y artística, su labor trascenderá en el ámbito de su

país y del continente. Recalquemos que, el barroco —signo del alma americana tropical— que se halla implícito en la cultura Maya, dejó huellas memorables en la arquitectura monumental centro y sudamericana, pero tanto el churrigueresco español como el manuelino portugués se les dotó de signos diferenciales. En la escultura, "líricamente policromada" del Ecuador, en "la pintura cusqueña de fresca y deliciosa religiosidad, donde la virgen María lleva sombrero y esponjadas "polleras de chola" (Cossio del Pomar), surgieron dimensiones típicas del arte criollo. Si nos atenemos al alma popular colectiva, vemos que ésta se manifiesta en la cestería, la cerámica, el bordado y la platería, como en las composiciones con plumas de los antiguos habitantes de México, o en las calabazas y mates del Perú. Y Gregorio Vázquez, que supo recoger las enseñanzas de Zurbarán y Ribera, de Tintoretto y Murillo, ¿no aprendió "de los indígenas de América el empleo de colorantes aborígenes, como ser: el elefante, resina de tono amarillo; la goma guta regional; las tierras amarillas, rojas, tostadas, usadas por los indígenas; al añil americano; el carmin extraído de la cochinilla?" Ha sido dicho que el cubismo recibió nuevo impulso después de las primeras fotografías de Macchu-Picchu, publicadas en Europa. Se repitió que la estilización del cuerpo humano en los tejidos de la costa del Perú y en el simultaneísmo de los vasos policromados nazcas, renace en obras de Picasso, así como la dramática lírica de la línea pura y el arabesco, visibles en pinturas mayas y en códices mayas y aztecas, recobró inédita energía formal en Matisse. ¿Y no es evidente que Henry Moore buscó inspiración en esculturas precortesianas?

De idéntico modo que las culturas antiguas y clásicas de Oriente y de la cuenca del Mediterráneo encontraron el signo ideal de su estilo de belleza y de verdad consustanciadas, el nuestro deberá crecer sostenido en la libre convivencia de los hombres, en su específica libertad creadora, razón de ser del *destino americano*. Calificados sectores de población comprenden y aman las vigorosas y afinadas concreciones del arte. Las escuelas de bellas artes, los colegios y las universidades, las sociedades de artistas, los coleccionistas, ya en las agrupaciones a que pertenecen o individualmente, les

corresponde un trabajo activo y fecundísimo. Esta acción, en buena medida, tiene vigencia en Estados Unidos y en algún otro país del continente, y por su conducto se posibilita la labor de los artistas, se los estimula y valora, y, además, señala el camino para hacer de la vida una auténtica imagen del arte.

Acaso sea ésta una prueba de la vitalidad y de la presencia plástica de América, para el acrecentamiento de su personalidad y de su autonomía estéticas. América mira hacia Europa como Europa mira hacia América. Modernamente, nuestro artista ha redescubierto su ámbito, con su paisaje y su arte, en el cual el hombre participaba antiguamente de un orden cosmogónico, y busca hoy las bases de una comunidad federativa mundial. La "Diosa del agua que corre" y las pinturas toltecas, las urnas zapotecas, las estelas mayas, las estatuas, máscaras y códices aztecas, los vasos mochicas y nazcas, los tejidos de Paracas, la estatua de S. Agustín y de Tiwanaku, son jalones de una creación que no muere. Para actualizar esas antiguas culturas, se ha hablado del "cubismo" tolteca, del "expresionismo" maya, del "superrealismo" macabro de la "Coatlícue máxima". Pero en la operante tarea de la realización actual, en la búsqueda americana de la esencia de su naturaleza y existencia humana, el Nuevo Mundo —cuyos creadores tienen ante sí todo el inmenso proceso del arte universal—, más que al pasado pertenece al futuro de la humanidad.

ROMUALDO BRUGHETTI.

Significación actual de la antropología filosófica

Si algún problema filosófico puede detentar en nuestro siglo carácter de preeminencia en relación a los demás temas de una problemática general, ése será sin duda el de la antropología filosófica.

Esto no significa que, luego de muchas centurias de vigencia exclusiva de otros temas, en nuestro tiempo haya hecho irrupción lo antropológico con caracteres de novedad absoluta. Antes bien, en los más remotos orígenes del pensamiento encontramos, según la justa observación de Ernst Cassirer, una antropología primitiva al lado de una cosmología primitiva.

Un análisis cuidadoso de las circunstancias cronológicas de una y otra ha mostrado, asimismo, que ellas se alternan en el foco principal de la preocupación humana. Esta es una observación común de los tratadistas, pero corresponde sin duda a Martin Buber el honor de haberla sistematizado, ahondando en la profunda motivación psicológica que conduce a una aparición periódica de la antropología en el primer plano del filosofar y hasta pensada "en primera persona".

Pareciera, en efecto, que el problema del hombre no apasiona al hombre en épocas que podríamos llamar estables y orgánicas, caracterizadas por una concepción del mundo y de la vida de general vigencia y sólidamente asentada. En tales tiempos, el problema filosófico sobre el hombre no es enigma trágico para él, sino tema posible de investigación al lado de los demás, que debe ser enfocado en función de las notas definitorias del pensamiento total propio del tiempo considerado.

Pero cuando el tiempo que analizamos es época de crisis y de transición, y ha desaparecido de él, por lo tanto, la sólida cosmovisión en que puede aposentarse el espíritu humano como en segura y confortable "mansión cósmica", surge de inmediato el angustioso interrogante del hombre acerca de su propia esencia. Esto

explicaría el patetismo que impregna las formulaciones de algunas filosofías en las que el hombre es objeto principal de estudio: en Sócrates, en San Agustín, en Pascal y en algunas contemporáneas filosofías de la existencia.

Es inevitable que —principal o subsidiariamente— el tema del hombre haya aparecido siempre en la historia del pensamiento. Al investigar en los dominios de la ética, de la metafísica, de la psicología llamada racional, de la filosofía de la historia, de la teoría del conocimiento y de los valores, son inevitables las referencias a lo humano. Recíprocamente, la preocupación central por lo antropológico remite a los sectores ya consignados de la filosofía.

¿Qué circunstancias llevan a afirmar, entonces, que nuestro tiempo es por excelencia el tiempo de la antropología filosófica?

Históricamente considerada, e independientemente de que hubiera o no una particular insistencia en su planteo frente a los restantes, la antropología no aparece como una disciplina filosófica independiente, claramente definida en lo epistemológico. El tema del hombre se diluye dentro de otros que disfrutaban del reconocimiento de relativa autonomía.

Fue necesario que el pensamiento de la segunda mitad del siglo pasado, altamente especializado, investigador y crítico en el plano de lo científico, reclamara al hombre como objeto de su investigación, para que se destacaran con claridad los temas humanos con independencia —se creía— de toda consideración filosófica. Esto se explica en razón de la crisis filosófica general de esa época. No se piensa que la filosofía se halla en transitoria crisis; se decreta y se pregona su definitiva caducidad, sin advertir que hay un evidente substrato metafísico en las ideas naturalistas y materialistas de herederos y continuadores de Comte.

Sucede entonces que, inadvertidamente, comienzan a colocarse las bases para una antropología que, pretendiendo independencia plena en relación a lo metafísico, adviene finalmente como disciplina autónoma, pero siempre dentro del cuadro general de una filosofía.

Para ese advenimiento, no es poca la tarea realizada por Dilthey. El padre del historicismo del pasado

siglo trabaja —y no por casualidad— también guiado por el afán de librar a todas las disciplinas referentes a lo humano, de “la vieja servidumbre ante la metafísica”. Aunque toda su obra configura un vigoroso intento de superar, para las ciencias del hombre, la instancia naturalista, comparte con la segunda generación positivista el anhelo de desterrar los criterios metafísicos como fundamentos de las ciencias. Resulta así que su idea de “las ciencias del espíritu” debe basarse, epistemológicamente, en nociones que aspiran a una plena validez independiente de ciencia natural y de metafísica.

Expresa en su *Introducción a las ciencias del espíritu* que “...la intuición histórica y el método comparado de por sí no son capaces de establecer una conexión autónoma de las ciencias del espíritu...” Todo su intento se orienta, entonces, hacia la búsqueda de proposiciones fundamentales capaces de dar solidez conceptual a los juicios del historiador, del jurista, del pedagogo, del economista, del antropólogo.

Descartada a priori la metafísica, llega a la adopción de una base que él entiende puede ser definida como gnoseológica. El punto de partida de ella será la experiencia interior, considerada como “un punto seguro para anclar su pensamiento”. La lectura de algunos significativos párrafos de su *Introducción* es altamente ilustrativa, porque permite concluir que, en realidad, la pretendida fundamentación gnoseológica no es otra cosa que un preconizar una estricta antropología filosófica como punto de partida para la efectiva investigación de todas las ciencias del espíritu que abarcan el territorio de lo humano.

Dilthey expresa sobre el particular: “...el estudio, tanto histórico como psicológico, del hombre entero, me condujo a colocar a este hombre, con la multiplicidad de sus esfuerzos, a este ser que quiere, siente y representa, como base de la explicación del conocimiento y de sus conceptos (tales como el mundo exterior, el tiempo, la substancia, la causa); y esto a pesar de que el conocimiento parece tejer sus conceptos tan sólo con la materia que le facilitan el percibir, el representar y el pensar”... “...los elementos que forman nuestra imagen y nuestro conocimiento de la realidad, tales

como unidad personal de vida, mundo exterior, individuos fuera de nosotros, su vida en el tiempo y su interacción, todos ellos se pueden explicar con esta naturaleza humana entera en cuyo proceso vital real el querer, el sentir y el representar no constituyen nada más que aspectos distintos”.

Esta caracterización antropológica tiene para Dilthey valor fundamental; es merced a las notas esenciales de lo humano, que lo real puede ser conocido “como vida” y no como “mera representación”. Es, pues, el problema antropológico el que resuelve afirmativamente la posibilidad de todo conocer.

Dilthey, el filósofo de las ciencias del espíritu independientes, contemporáneo de una generación positivista, rinde tributo a su tiempo naturalista orientando su esfuerzo constructivo hacia una superación de los criterios metafísicos en la interpretación de lo humano, pero implícitamente se ha convertido en el autor de una antropología filosófica en la que la naturaleza humana se ofrece como fundamento del conocimiento de lo real.

A través de las distintas rutas de lo científico espiritual y de las ciencias naturales, se va abriendo paso paulatinamente la antropología filosófica, en conquista de creciente autonomía. Cuando planteos posteriores inician, en el orden del conocimiento, un vigoroso regreso a la metafísica, estaban dadas las bases para que la metafísica del hombre obtuviera tácito reconocimiento de su validez como sector independiente.

Pero nuestra disciplina nace bajo el signo de una casi total orfandad. Nace en condiciones que podrían augurar vida harto precaria. Prácticamente hasta entrar nuestro siglo, el pensamiento occidental se ha caracterizado por la preeminencia de una u otra disciplina que en el consenso unánime o casi unánime de su tiempo, era la dominante en la búsqueda de la verdad y ejercía por lo tanto función rectora en relación al resto del conocimiento.

Esta circunstancia, que vale para toda disciplina, ha sido marcada por Cassirer en su búsqueda de los motivos que han llevado, en la actualidad, a una crisis en el conocimiento del hombre. Señala que teología, metafísica, matemáticas y ciencias naturales se han ido sucediendo en el papel directivo ejercido sobre todo

saber. Orfandad, crisis, condiciones de vida que podrían pensarse precarias derivan, pues, de esa circunstancia general que vale también para todo saber contemporáneo, ya que puede afirmarse que la falta de serios fundamentos epistemológicos y de una clasificación de las ciencias de general vigencia son claro testimonio de la situación crítica.

Pero entendemos que ella vale, en relación a la antropología, mucho más como incentivo para una intensa búsqueda no prejuzgada, que como obstáculo para la realización de serios planteos en la materia.

Tradicionalmente, la antropología filosófica se ha limitado, a lo largo de una existencia ambigua, no claramente reconocida y más bien insita en el contenido de sectores filosóficos afines, a escuetos planteos realizados dentro de los cánones que han caracterizado el trabajo en el ámbito de las metafísicas clásicas. En la tercera década de nuestro siglo, el impulso vigoroso que le imprimió Max Scheler dio un principio de firme arraigo a la idea de que la investigación filosófica sobre lo humano no podía correr por los cauces de los planteos deductivos desentendidos de toda seria labor científica. La larga tuteía ejercida por el cientificismo del siglo pasado sobre la búsqueda de lo humano esencial, familiarizó al pensador con la idea de que del aporte científico podía derivar algo más que una apreciación acerca de circunstancias fenoménicas, inútil cuando se tratara de ahondar en la determinación de notas esenciales. Pero ni el mismo Max Scheler profundizó en la caracterización del rico ámbito que propicia como dominio del trabajo antropológico.

Sin duda la muerte, que lo sorprendiera en 1928 cuando preparaba la publicación de su *Antropología*, le impidió otrecernos el resultado que comenzaba a perfilarse ya desde sus primeras meditaciones sobre el tema. Pero no obstante haber sido su esfuerzo truncado por su todavía lamentada muerte, es provechoso siempre recorrer el camino que él inaugurara como punto de partida de la meditación antropológica.

Suele creerse que un breve ensayo, *El puesto del hombre en el cosmos*, encierra lo valioso y fundamental del aporte frustrado de Max Scheler sobre el tema. Pero hay otro ensayo más breve aún, que no puede ignorarse en

el momento inicial del esfuerzo antropológico: *La idea del hombre y la historia*. En él se ofrece, ajustada pero acabadamente, un cuadro general de las ideas vigentes sobre el particular en el mundo contemporáneo, consideradas en sus relaciones con la filosofía de la historia. Tales posiciones son las siguientes: a) La idea vigente en los medios teistas judíos y cristianos, producto no de una antropología filosófica sino de la fe religiosa. Está íntimamente ligada al Antiguo Testamento, y también a los Evangelios en el enfoque cristiano. Scheler señala especialmente el extraordinario poder e influencia de esta interpretación, que sobrevive, aún inconscientemente, también en los medios intelectuales en que ha hecho crisis una tal convicción religiosa. Tenemos que recordar que, en el momento en que escribe sobre este tema, Max Scheler ha abandonado su anterior militancia católica. De ahí que exprese que... "todo espíritu que sienta y piense con pureza ha de enristecerse viendo el viejo mito, con su grandiosa belleza y profundo sentido, apuntalado por una apologetica aparentemente racional." Como es natural, señala la íntima vinculación de esta antropología con las direcciones teológicas de la filosofía de la historia, tales como la agustiniana.

b) La segunda idea es la de más amplia vigencia en el orden filosófico: la del hombre entendido como animal racional, que adquiere una fuerza considerable cuando a una tal interpretación metafísica se le aúna, tal como sucede en la filosofía tomista, la anterior concepción de la fe religiosa.

La idea del *homo sapiens* informa, independientemente de las profundas divergencias que pueda haber en otros aspectos, la casi totalidad de las filosofías postuladas desde la antigüedad clásica hasta el advenimiento del pensamiento hegeliano.

Nuestro filósofo entiende que el mayor error a ella vinculado, ha consistido en darle un gratuito carácter de evidencia. Deliberadamente marca con crudeza tal circunstancia, al caracterizarla como "una creación de la burguesía política griega". Su crítica se iniciará con Hegel, al negar una constancia de la razón humana a través de la historia y de las culturas, proponiendo "una historia de las formas y figuras categoriales subjetivas del espíritu humano, y no sólo una historia acumulativa

que va adicionando las obras de la razón". A ello habría que agregar los aportes iniciales también de Nietzsche y de Dilthey, expresando este último que históricamente se ha considerado que la razón es el principio de construcción del universo y no un hecho episódico del planeta, cuando, en rigor, "nadie hoy puede dejar de reconocer que este grandioso fondo metafísico ya no es evidente".

c) La tercera idea propuesta es la del hombre entendido como *homo faber*, propiciada por el positivismo, naturalismo y pragmatismo. Estas posiciones coinciden en no admitir la existencia de un principio racional específico en el hombre. Para ellas, lo que llamamos inteligencia no sería sino un conjunto de tardíos epifenómenos o reflejos conscientes de factores que se dan a lo largo de la escala zoológica. Ser instintivo con una inteligencia técnica perfeccionada, animal de señales (idioma), animal de instrumentos, ser orgánico que en lo biológico y en lo psíquico no detenta rasgo alguno que no se encuentre en germen en los vertebrados superiores, tales son, en resumen, las notas postuladas.

d) La cuarta antropología caracterizada por Max Scheler tenía vigencia a principios de nuestro siglo, y era motivo de escándalo en vastos círculos intelectuales. Ella hace referencia —y ésa es su novedad frente a las ya consignadas— a una efectiva nota metafísica en la vida humana, ya que así es considerada la instancia espiritual, interpretándola no como una excelencia, sino como factor decisivo en una decadencia del hombre a través de su historia, iniciada hace diez mil años.

El hombre es, entonces, "un desierto de la vida, que habiendo exaltado morbosamente el sentimiento de su propio ser, se vale, para vivir, de meros sucedáneos (idiomas, herramientas), sustitutivos de las auténticas funciones y actividades vitales capaces de desarrollo"... Alsberg interpreta que precisamente en razón de las precarias posibilidades de adaptación humana al contorno natural, tuvo que desarrollarse en el hombre una tendencia a anular sus órganos en la lucha por la vida, sustituyéndose entonces el perfeccionamiento de los sentidos por la creación de instrumentos. La razón aparece, para esta doctrina, como una fuerza previa que posibilita la anulación biológica, y se la interpreta así como productora de actos que son negativos para la vida humana.

e) La última idea analizada por Max Scheler es la antítesis de la anterior. Efectivamente: en Nicolai Hartmann y en D. Kerier se exalta el espíritu o la conciencia humana como la más alta excelencia posible. Está basada esta doctrina en una posición plenamente ateísta, que es fundamento para la consideración del hombre en términos de una filosofía moral. Por eso nuestro filósofo llama a esta posición "ateísmo postulativo de la seriedad y de la responsabilidad". Se expresa en la afirmación de que "no puede, ni debe existir un Dios para servir de escudo a la responsabilidad, a la libertad, a la misión; en suma, al sentido de la existencia humana". Obsérvese que la falta de Dios no es aquí argumento que pudiera servir para descargar al hombre de responsabilidad ética, sino por el contrario para extremar en la forma más radical las exigencias morales de la vida humana.

Hasta aquí, Max Scheler. Sin duda este cuadro, completo, exhaustivo en relación al tiempo de su formulación, es ya para nosotros inactual. No en vano se ha dicho que las ideas no pueden resistir el paso del tiempo que todo lo devora. Pero no obstante, antes de proceder a su actualización conviene considerar los aspectos valiosos que ofrece para nosotros.

Una consideración atenta de la clasificación scheleriana muestra coincidencias y divergencias insospechadas. Así, aun cuando haya radical oposición entre la idea de un principio racional privativo de la especie humana y la aceptación de circunstancias evolutivas que simplemente acentúan para el hombre notas dadas ya embriónariamente en el resto de la escala zoológica, una y otra posición coinciden en valorar afirmativamente el perfeccionamiento moral y espiritual de la vida humana. Así en la antropología de origen teológico, en la racionalista que frecuentemente acompaña a la anterior, y en las ideas naturalistas de fines del siglo pasado que a menudo se aúnan con el principio de un "progreso indefinido" para la humanidad.

La cuarta de las ideas señaladas por Max Scheler, a su vez, coincide con la tesis racionalista al admitir un principio metafísico privativo de la especie humana, pero difiere al interpretarlo como algo negativo y pernicioso para la vida y el destino de toda la especie.

Ya dijimos que esta clasificación de Max Scheler tendría que ser actualizada en función de los nuevos progresos del pensamiento antropológico.

Creemos que no es necesario insistir, en primer lugar, en un apartar las antropologías filosóficas de las que no lo son, entendiendo que en este apartado último puede caber la antropología científica espiritual, por ejemplo, tal como lo ha hecho Adolfo P. Carpio en reciente clasificación, por otra parte excelente.

Porque si bien se ve, muy fácilmente un planteo científico-espiritual lleva a la consideración, a veces inadvertida, de cuestiones filosóficas. En el caso concreto de la antropología de Sombart, muy frecuentemente se introducen afirmaciones que no nos extrañarían encontrar en un tratado de metafísica o cualquier otra disciplina filosófica. Entendemos, por otra parte, que el esfuerzo de Sombart se ve malogrado por inevitables imprecisiones y vaguedades. Muy precarios recursos pueden ponerse al servicio de una disciplina como la propuesta por el economista Sombart, en razón de que, como punto de partida, se veda la ayuda de disciplinas —ciencias naturales— que pueden y deben coadyuvar eficazmente en la solución de los problemas antropológicos que, para hablar con el lenguaje de Nicolai Hartmann, llamaríamos de superconstrucción y supraconfiguración. La disciplina de Sombart, por lo demás, queda reducida —en lo esencial— a una descripción fenomenológica de circunstancias que hacen a la vida espiritual, sin introducir criterios de orden explicativo que se imponen en toda disciplina —aun simplemente científica— que aspire a detentar auténtica jerarquía.

Dijimos que fácilmente los planteos de "ciencia del espíritu" desembocan en planteos metafísicos. Esto se advierte claramente en la que es hoy figura central de la corriente científico-espiritual: Eduardo Spranger.

Observaremos, en primer lugar, que Max Scheler y Adolfo Carpio coinciden en negar valor filosófico al enfoque científico-espiritual de lo humano. La interpretación es correcta, ya que lo característico de tal posición es precisamente el querer eludir la consideración metafísica. Si insistimos en que, adoptando otro criterio, también puede ser legítima su inclusión en el ámbito de la antropología filosófica, ello obedece a las inevitables

implicaciones filosóficas a que suele conducir la ciencia del espíritu.

Veámoslo en Spranger. Es obvio que él nunca entiende hacer filosofía antropológica. Explícitamente realiza psicología científico espiritual, que así llama él, como Dilthey, al estudio de lo que consideran "espíritu subjetivo". ¿Podemos admitir que los juicios de una tal disciplina son estrictamente científicos y que en nada rozan a lo filosófico?

La investigación de Spranger sobre estructuras y actos espirituales va mucho más allá de valer científicamente. Al hablar de substancias espirituales de carácter intemporal, al sistematizar toda una "lógica de la estructura total del espíritu subjetivo", estamos ya en plena metafísica. No otra significación tiene el aludir a leyes normativas características de cada estructura parcial que no son principios universales teóricamente formulados, sino que obran inconscientemente, mediante una forma de razón espiritual específica de la estructura que Spranger llama "racionalidad embozada".

A la clasificación de Scheler podríamos agregar, pues, el enfoque científico espiritual, aunque no esté acabada y explícitamente formulado como filosofía antropológica. Pero le quitáramos, en cambio, la quinta de las propuestas, el llamado "ateísmo postulativo de la seriedad y de la responsabilidad". Esto no significa que Nicolai Hartmann carezca de títulos suficientes para ser incluido como eficaz colaborador en la materia. Sucede que tal como la propone Scheler, esa antropología es, en rigor, una filosofía moral. La inclusión de Hartmann se impone, pero sobre la base de agregar a sus planteos éticos todas las ideas posteriores que fueron formuladas después de 1928 y que completan su pensamiento sobre el particular. Nos referimos, en especial, a los prolíficos análisis de su *Nueva ontología*.

Agregaremos, para una clasificación actual de nuestra disciplina, tres concepciones: la del propio Max Scheler, la de Ernst Cassirer y la de Francisco Romero.

Cuando Max Scheler realiza su clasificación sobre las concepciones vigentes, cuida en especial advertirnos que no coincide con ninguna de ellas. Lo que pensaba él no coincide con ninguna de ellas. Lo que pensaba sobre el particular, lo conocemos a través de *El puesto del hombre en el cosmos*. Allí se formulan escuetamente

las principales ideas de su nueva interpretación por el espíritu.

Cabe señalar que, no obstante su filiación fenomenológica, Scheler reconoce explícitamente la validez de los aportes científicos como punto de partida de su búsqueda antropológica. Adelantamos ya su definición de nuestra disciplina, porque entendemos que ella marca la ruta verdaderamente fecunda para la antropología en el momento actual. "Bajo esta denominación entiendo —nos dice— una ciencia fundamental de la esencia y de la estructura esencial del hombre; de su relación con los reinos de la naturaleza (inorgánica, vegetal, animal) y con el fundamento de todas las cosas; de su origen metafísico y de su comienzo físico, psíquico y espiritual en el mundo; de las fuerzas y poderes que mueven al hombre y que el hombre mueve; de las direcciones y leyes fundamentales de su evolución biológica, psíquica, histórico-espiritual y social, y tanto de sus posibilidades esenciales como de sus realidades".

Fiel al cumplimiento de ese programa, nos ofrece ante todo un intento de ubicar al hombre, en el orden de la naturaleza, dentro de lo que él llama los grados del ser psicofísico: impulso afectivo, instinto, memoria asociativa e inteligencia práctica. Todos ellos se hallan presentes en el ser humano, porque en él llega la naturaleza entera a la más concentrada unidad de su ser.

Pero el principio específico del hombre es el espíritu, entendido como actualidad pura, ya que "su ser se agota en la libre realización de sus actos". Libertad, objetividad y conciencia de sí son las notas constitutivas del espíritu.

Aunque reconoce que el conocimiento ideatorio de las esencias es nota esencial del hombre, una caracterización más amplia lo eleva a insistir en el especial valor de lo emocional —la intuición emocional— como órgano especial para la captación de "esencias alógicas e irracionales": todas las correspondientes al mundo de valores.

Tanto en este caso, como en el de Cassirer, encontramos, no un desconocimiento de lo que vale la razón teórica específicamente humana, sino el anhelo de llegar a más ricos criterios de interpretación, introduciendo, en el caso de Max Scheler, al sentimiento como

guía de la aprehensión axiológica; y en el de Cassirer, la idea del hombre entendido como animal simbólico. Expresamente nos advierte Cassirer, ante todo, que a pesar de todos los esfuerzos del irracionalismo moderno, la definición del hombre como animal racional no ha perdido su fuerza y vigencia. "La racionalidad —dice Cassirer— es un rasgo inherente a todas las actividades humanas. La misma mitología no es, sencillamente, una masa cruda de supersticiones o de grandes ilusiones. No es puramente caótica, pues posee una forma sistemática o conceptual. Pero, por otra parte, sería imposible caracterizar la estructura del mito como racional. El lenguaje ha sido identificado a menudo con la razón o con la verdadera fuente de la razón. Pero se echa de ver que esta definición no alcanza a cubrir todo el campo. En ella, una parte se toma por el todo: *pars pro toto*. Porque junto al lenguaje conceptual tenemos un lenguaje emotivo; junto al lenguaje lógico o científico tenemos el lenguaje de la imaginación poética. Primariamente, el lenguaje no expresa pensamientos o ideas sino sentimientos y emociones... La razón es un término verdaderamente inadecuado para abarcar las formas de la vida cultural humana en toda su riqueza y diversidad. Pero todas estas formas son formas simbólicas".

A pesar de ser Cassirer un representante de la escuela neokantiana de Marburgo, secuela del Kantismo que, aun objetivando en medida considerable al idealismo trascendental, no consigue superarlo, es muy significativo observar que, en su búsqueda de una filosofía del hombre, no desdeña la consideración de aportes de orden científico. Anatomía, fisiología y psicología comparadas, psicología de anormales, le proporcionan inestimables datos para la prueba de que el límite entre lo humano y lo animal está dado por la frontera entre el lenguaje proposicional (lo simbólico) y el lenguaje emotivo.

La antropología filosófica de Francisco Romero agrega un enfoque de indudable interés: el objetivismo antropológico. Nuestro filósofo disiente con la afirmación scheleriana de que solamente con el espíritu se nos da lo humano esencial. Propone como diferencia específica primaria la intencionalidad, que convierte al hom-

bre en "un sujeto frente a un orbe de objetividades". Así como el animal vive inmerso en un medio circundante, en un ambiente vital, el hombre, mediante su conciencia intencional, posee un mundo que ha aprehendido como conjunto de objetos de conocimiento. No niega Romero la existencia de rudimentaria intencionalidad, de aparición circunstancial en algunos animales, pero a ese nivel tal carácter está desprovisto de las notas de normalidad y permanencia que caracterizan a la intencionalidad humana.

Nos restaría tan sólo hacer alguna referencia a la validez de las filosofías de la existencia como soluciones antropológicas. Para ello será necesario dividir las en: a) Existencialismos asistématicos que coinciden en la afirmación central de que la vida humana no puede ser conceptualizada. Ellos se vedan, en el mismo punto de partida de sus reflexiones, toda posibilidad de lograr una filosofía sobre el hombre plenamente sistematizada; b) Existencialismos sistemáticos de raíz fenomenológica, que toman la existencia humana como punto de partida del filosofar.

Sólo los segundos podrían ser incluidos como antropologías, en razón de que son los únicos que aceptan una filosofía sobre el hombre, como un tema más, y el primero cronológicamente, de todos los motivos de una ontología fundamental. Los primeros, en cambio, identifican el quehacer filosófico con la experiencia existencial inmediata, lo que no da lugar —por la negación de lo conceptual— para la elaboración de una antropología filosófica. Obsérvese, por otra parte, que en razón de su filiación fenomenológica, los existencialismos que aceptamos como antropologías se limitan a efectuar prolifas descripciones acerca del hombre y su circunstancia, sin introducir, en ningún momento, criterios explicativos que serían imprescindibles.

Debemos preguntarnos ahora: ¿Cuál de éstas es la ruta fecunda en la actual búsqueda antropológica? Tal interrogante es fundamental en razón de la importancia que ha alcanzado en nuestros días la antropología filosófica. No tenemos sino que pensar en la explícita significación que ha tomado como punto de partida de la elaboración pedagógica.

Por otra parte, cuando hablamos de su significación actual y de que el nuestro es, filosóficamente considera-

do, el siglo de la antropología, no desconocemos la existencia de disciplinas antropológicas que jalonan la historia del pensamiento a partir de la edad moderna. Sucede que la actual antropología tiene una jerarquía distinta: no solamente ha llegado a ser tema de meditación honda y entrañablemente vivida, sino que trabaja con gran riqueza de datos antes vedados al filósofo.

Entendemos que el motivo central de su excepcional importancia en nuestros tiempos, estará dado fundamentalmente por dos circunstancias que marcan una justa línea de trabajo: a) Por la coincidencia de los más valiosos aportes antropológicos, al señalar que, si bien la idea clásica del hombre animal racional no ha perdido vigencia, ella se ha convertido en criterio insuficiente para abarcar toda la riqueza y complejidad de lo específico humano. Así en Scheler, Cassirer, Romero, etc.; b) Por el considerable y rico material científico que puede manejar el antropólogo en el punto de partida de su investigación.

Este segundo punto marca una divergencia fundamental entre la actual filosofía del hombre y los planteos realizados por las metafísicas clásicas, totalmente desentendidas de los resultados de la investigación científica especializada.

Cuando Max Scheler propone para la tarea antropológica el amplio programa que oportunamente citamos, abre las puertas para que la metafísica especial del hombre abarque un ámbito más amplio, y para que el filósofo no menosprecie los datos que le ofrecen las ciencias particulares que se ocupan de lo humano. El mismo da el ejemplo con la atenta consideración que le merecen tales datos en su intento de ubicar al hombre en los grados del ser psicofísico. Otro tanto podemos decir de Cassirer. Ya hemos hecho referencia a las ciencias que lo ayudan en su definición del hombre como animal simbólico.

Obsérvese qué elocuentes son ambos ejemplos: el atender a lo científico no es propuesta hecha por pensadores del tipo naturalista o cientifista, sino por un fenomenólogo y un neokantiano de Marburgo.

Entendemos que en esto reside la significación actual de la antropología filosófica: en haber sido la primera disciplina filosófica dispuesta a aceptar plenamente que cabe una colaboración entre ciencia y filosofía. Por eso

también es la rama de la filosofía a la que podemos augurar más promisorio futuro.

Aunque esto no se acepte aún plenamente por parte de todos los círculos filosóficos, la verdad es que en nuestro tiempo deben caducar los principios que tradicionalmente afirmaban la existencia de rutas divergentes e inconciliables para la filosofía y las ciencias.

Se afirmaba generalmente que el conocimiento científico progresa en forma lineal, y el conocimiento filosófico en cambio se caracteriza por su marcha circular, por su eterno replantear los mismos problemas. Tal nota distintiva tiene un valor muy relativo. A menudo, y sobre todo a partir de fines del siglo pasado, el conocimiento científico ha entrado en crisis y ha necesitado replantear también sus cuestiones fundamentales. El desenvolvimiento circular es también propio de la ciencia, en tanto que ella procura no sólo rectificar, sino además afinar sus nociones en forma precisa.

Esto supone un constante regresar, como en la filosofía. Téngase en cuenta, por otra parte, que a quienes distinguen ciencia de filosofía diciendo que la primera nos informa lo que sucede en el mundo, y la segunda lo que las cosas son en realidad, podemos replicar que la física nuclear está penetrando con éxito en la íntima estructura de la realidad.

A otro criterio diferenciador: la ciencia es saber que parte de supuestos, y la filosofía no los tiene, contestamos que los criterios explicativos introducidos en las diversas ciencias remiten a una consideración crítica de sus supuestos, lo que permite incluso considerar la cuestión de la naturaleza esencial de sus objetos. Sin duda la actual investigación se orienta hacia la admisión de una conexión inevitable entre ambos dominios, en una medida que todavía quizás no sospechamos.

OTILIA C. BERASAIN DE MONTOYA.

El hombre y su circunstancia

Al elegir este tema para discurrir y transitar un poco su riqueza de posibilidades, he centrado mi intención exclusivamente en poner de relieve la situación del hombre en "su mundo". No se trata de alcanzar su ubicación desde lo permanente de su esencia, sino captarla en el movimiento de la historia que patentiza su vivir.

El hablar de movimiento no implica de ninguna manera considerar la temporalidad de la existencia como un acontecer sucesivo, y menos aún suponerlo cuantitativamente. Conviene aclarar desde un principio que esa temporalidad, tal como se viene insistiendo en el pensamiento contemporáneo, es cualidad. La vida del hombre no se da en extensión sino en intensidad; de ahí que al hablar del instante se nombre lo eterno. Hay sucesión en los hechos, en las creaciones culturales, que objetivaban la libertad creadora del espíritu, pero no se debe olvidar que la acción no siempre determina a lo que actúa. *El tiempo del hombre* es cualidad; solamente en sus situaciones históricas hay sucesión. Y de esas "situaciones" es precisamente de lo que quiero hablar aquí.

El "Yo soy yo y mis circunstancias" de Ortega y Gasset no es gratuito. Junto a la libertad aparece en el hombre la fuerza de lo necesario, de lo que es a su pesar, o de lo que *ya está*, antes que el mundo sea "su mundo". Incluso cuando el hombre toma conciencia de su "estar en el mundo", descubre que "ya estaba", que *ese estar* es anterior a su enfrentamiento consciente y electivo. Por otra parte, y desde el punto de vista psicológico, el hombre es más de lo que tiene a su alcance *ir* siendo. Esto, naturalmente, lejos de indicar un determinismo, señala solamente las dos partes de la fórmula yo-mundo, que conforma la existencia del hombre. Es imprescindible no olvidar que la libertad y la necesidad son los ingredientes de nuestra vida. El determinismo absoluto, el azar absoluto, son por igual absurdos. El hombre es

una trayectoria lanzada a la posibilidad, he aquí su libertad; pero es también ineludiblemente esa trayectoria, y en ello radica su necesidad.

No obstante haberse insistido tanto sobre esta paradójica condición de nuestra existencia, el hecho de que aún se resista a aceptarla el pretendido sentido común de tantos, que se dicen a sí mismos "amigos de las razones claras y de las consecuencias lógicas" (por supuesto que se trata de lo que ellos juzgan como razonable y lógico), no me parece ocioso hacer sobre este punto una aclaración simple utilizando para ello, como ejemplo, la propia conducta del hombre.

Partamos del hecho de la convivencia. Ello ha ocasionado que la sociedad acepte lo que se ha dado en llamar un ordenamiento legal, en el cual están consignados los derechos y las obligaciones que han de regir esa convivencia del hombre, desde el punto de vista individual y desde los intereses sociales. Todo derecho implica a la vez una obligación y viceversa. Cuando se habla de la vigencia de una ley, y la fuerza que emana de ella, no se dice, porque sería absurdo, que esa fuerza sea de hecho sino de derecho. El hombre puede o no acatar su mandato. Pero no es a esto a lo que quiero llegar; tampoco sería de utilidad a nuestro propósito, pues no es privativa del hombre la rebeldía, como no es, asimismo, la mejor forma de manifestar su libertad. Vayamos al ejemplo.

Supongamos a un hombre que, en uso de sus plenas facultades y movido por el robo, ha dado muerte a otro. Se juzga su conducta ajustándose al código correspondiente, y en base a ello y a las pruebas presentadas, el juez dictamina su sentencia. En ningún momento del juicio, ni los abogados ni el juez, piensan que todo ese aparato legal que están esgrimiendo frente al hecho delictuoso está posibilitado porque ese hombre al cual se juzga, como a todo hombre que delinque estando en su sano juicio, se le considera responsable de sus actos. Y no se piensa en ello porque a todos les resultaría trivial hacerlo.

Por otra parte, el hombre que lee la noticia en los diarios y que juzga el hecho, no desde el aspecto legal sino desde lo que él acepta como normas morales que rigen la vida del hombre, para sí y para la sociedad, tam-

bién condena, y es posible que tampoco piense que esas normas morales, en nombre de las cuales juzga, tienen valor porque el hombre es responsable de las acciones que emanan de su conducta.

¿Y esa responsabilidad —pregunto ahora— que se atribuye al hombre y que posibilita tanto el ordenamiento legal como el conjunto de normas morales, cuya validez, no importa que varíen con las épocas, es en su momento incuestionable, puede darse en un ser cuya existencia esté determinada? ¿Admitir en el hombre esa responsabilidad no significa suponer que es de algún modo libre? Si no fuera así —y esto ya alcanza un subido tono perogrullesco— no podría imputarse al hombre ninguna responsabilidad sobre sus actos. Sería como una marioneta, movida por los hilos invisibles de una voluntad extraña. Aferrarse en un determinismo, en cuanto se refiere a la existencia del hombre, equivale a negar esa responsabilidad sobre la cual, y únicamente por ella pueden caber lo jurídico y lo moral.

Pero ahora, en tanto que lo anterior sólo tuvo por objeto aclarar nuestro pensamiento, volvamos al "yo soy yo y mis circunstancias" de Ortega, atendiendo al segundo término de la fórmula.

La circunstancia y lo circunstante. En el uso común del idioma dos son los significados que se dan a la palabra *circunstancia*. En sentido estricto es lo que circunda, lo *circunstante*; y además señala "lo que puede ocurrir" sin estar previsto, lo que no estaba necesariamente, tal como cuando se dice: encontré "circunstancialmente" a Pedro en tal lugar. Esta doble significación nos será útil para establecer la diferencia de los dos ingredientes que aparecen en la realidad que "circunda" al hombre, y que constituyen su mundo.

Comencemos analizando el problema desde la perspectiva de un hombre, no del hombre en sentido genérico, sino de un hombre de "carne y hueso", como gustaba decir Unamuno, del hombre que cada uno es, inmerso en la aventura cotidiana de vivir su vida. En un determinado momento puede detenerse a reflexionar sobre su *situación* en el mundo que lo rodea, y entonces ocurre que se encuentra con una realidad de hecho, cuya existencia consiste simplemente en "estar ahí". Es el lugar geográfico y las posibilidades de vida que permite. Es el

universo físico en el cual se ubica y ante cuyo magnífico espectáculo se sobrecoge. Es su propio cuerpo, el cual, reducido a objeto de su asombro y curiosidad, le parece extraño en su magnífica configuración orgánica. Es el descubrimiento de sus posibilidades sensoriales y psíquicas, que todo lo reducen al sentido humano; es en suma la naturaleza y la fuerza permanentemente creadora de lo cósmico, a la que los griegos llamaron "physis", y en cuyo concierto se ve apenas como una débilísima nota. Todo ello es lo *circum-stante*, lo que está alrededor de su existencia, aquello con lo cual debe necesariamente convivir. Es el *lugar* de su existencia en el acontecer del universo.

Pero no es lo único. Se encuentra también con otra realidad, más cercana a su vivir, con la cual también necesariamente convive, pero que en sí misma no tiene la sólida estructura causal de lo *circum-stante*; en una palabra, una realidad que no "está ahí" simplemente, quieta, como necesidad cósmica, sino como libertad humana, como realidad inquieta. Es el ambiente social en que vive; la dimensión espiritual de su época; la situación histórica de su generación; el conjunto de vigencias dentro de las cuales se mueve su convivir con los demás: lo que se *acostumbra* a hacer de acuerdo a los valores que rigen. Son las manifestaciones del arte, ese sismógrafo sutil que vibra a la vanguardia de los hechos. Es en suma, la cultura, lo que el hombre hace *haciendo* a sí mismo. Y eso es su *circunstancia*. La "situación histórica" del hombre es el conjunto de circunstancias con que se encuentra y las que van creando él y su generación. En sí misma, la circunstancia es el precipitado histórico que resulta de la conjugación de esos dos elementos que más arriba señalamos como constitutivos de nuestra vida: la necesidad de aquello con lo cual el hombre se encuentra como "estando ahí", ya establecido, y el horizonte de posibilidades de su libertad creadora, que puede incluso modificar lo que "ya estaba". En definitiva, esto no es más que señalar el movimiento constante de la historia. Una generación programa su trayectoria en base a su circunstancia, y seguramente ha de entrar en pugna con la anterior, con el programa de la generación que le antecede, siempre, que la *circunstancia* de los nuevos lleve la impronta de esos espíritus

que no gustan cobijarse a la sombra de ningún pasado, por más tentador y nostálgico que sea. El hombre —se ha dicho— lleva a cuestas la vejez secular de la humanidad; pero llevar algo a cuestas significa justamente estar en marcha.

El hecho de que el hombre no vive simplemente, sino que convive, determina que su *situación histórica* sea el resultado, por un lado, de su propia perspectiva, y por otro, de aquello con lo cual *co-vive*, su circunstancia.

Quiero significar, al decir "perspectiva", la conciencia, que es lo representativo del yo. Cuando el hombre toma conciencia del mundo, equivale a decir que dibuja su perspectiva, en tanto que su personalidad coincide con sus "preferencias", con aquella parte del mundo a la cual da preferente atención.

La circunstancia penetra de ese modo en el yo, se articula en la *consistencia* del yo, o lo que es lo mismo, en lo que el hombre *va siendo* en sus constantes y siempre nuevas respuestas ante el llamado del mundo que lo rodea. Suele hablarse de "vocación", de "inclinaciones" hacia esto o aquello, y eso no es más que la dirección, el *sentido hacia*, que mueve al hombre a crear su circunstancia, y en ello le va la auténtica integración de su vida en la situación histórica que le corresponde. Su lugar, su puesto en el concierto de su tiempo, en el *ahora* de su época que le anuncia su turno en el destino de la humanidad, depende de esa elección en la cual el hombre arriesga todo, buscando en la promesa de lo posible la plenitud de su existencia, en suma, su autenticidad.

El hombre y su circunstancia, he aquí la fórmula integral de esa existencia fáustica, que va trascendiéndose a sí misma, sin tregua.

En ese magnífico libro que se llama *La intuición de la vida*, su autor, Georg Simmel, el filósofo del análisis sagaz y microscópico, dice bien al decir que "la vida es vida y más que vida", porque vivir es un constante trascender los límites, inagotable esfuerzo que sólo ha de terminar en la tierra cuando el sol consuma sus energías y no sea más que una sombra, fría, que navegue eternamente por la imagen infinita del espacio.

Entonces el hombre habrá jugado su última escena y el silencio será en torno.

HÉCTOR OSCAR CIARLO.

Los etruscos: Destino, historia, epopeya

Etruria ha entregado a la posteridad, confiándolo a la tierra toscana, una parte de su secreto. Hoy, el turista puede admirar sus tumbas, sus pinturas, los sitios de sus antiguas capitales; hasta sería indigno de un espíritu cultivado no tener algún conocimiento de los frescos de Tarquinia, de las esculturas de Veyes, de la necrópolis de Cerveteri. ¿Pero cuál de nuestros turistas sería capaz de situar históricamente, no solamente las producciones artísticas de ese pueblo, sino ese pueblo mismo? La falta, sin embargo, no es de ellos: los manuales escolares tratan de los etruscos en una página, y la enseñanza superior no les da lugar en sus programas.

La razón de este silencio es simple: los etruscos no nos han dejado historia escrita, y los pocos documentos que tenemos directamente de ellos son prácticamente indescifrables. Por otra parte su historia ha durado menos de cinco siglos: del VII al III antes de Jesucristo. ¡Muy débil lapso de tiempo frente a los milenios de Egipto y de Oriente, a los 2.500 años de historia greco-bizantina y al milenio triunfal de Roma! Este débil espacio de tiempo no hubiera sido sin embargo más que un pequeño inconveniente, si no hubiera coincidido con la edad de oro de Grecia y el período de desarrollo del imperalismo romano. Eclipsada por el sol griego en el momento más vivo de su desarrollo, fue poco a poco absorbida y como borrada por Roma en marcha hacia su destino mundial. Las historias que Etruria había escrito, las epopeyas que se había forjado, las tradiciones que había transmitido, han sido integradas en la historia de Roma, o abolidas según los intereses de esta última. Etruria ha experimentado a este respecto aproximadamente el mismo destino que Cartago: enemiga encarnizada de Roma y vencida por ella, se ha visto después de su derrota disminuida por los historiadores romanos, desacreditada por sus moralistas, desecados ante todo de magnificar su ciudad. También debemos siempre, en presencia

de un testimonio latino, intentar su interpretación, determinar su fuente, y colocarle en un contexto más objetivo. Las fuentes griegas no son más seguras: Etruria fue largo tiempo para Grecia un rival temible, y los historiadores helénicos no siempre se preocuparon por ser blandos o verídicos. Hay en sus relatos, como en los de los romanos, toda una parte de propaganda tendenciosa que ha escapado durante mucho tiempo a los historiadores modernos, y hoy a duras penas llegamos a reparar los juicios de la Antigüedad, y a forjarnos una imagen más equilibrada de las realidades.

Somos ayudados en este esfuerzo por los testimonios que nos han dejado los etruscos: mobiliario funerario, pinturas, espejos y piedras donde están a veces representados fragmentos de su historia nacional. El estudio de esos elementos dispersos es delicado, y constituye una de las tareas esenciales del arqueólogo y del historiador. Conducido con prudencia, es sin embargo capital para un conocimiento objetivo de los hechos históricos.

Los etruscos tenían de la historia de los pueblos, y de la suya en particular, una visión fatalista y desengañada. Mucho antes de Valéry, sabían que las civilizaciones son mortales y que les llegaría el día en que sufrirían la declinación y la muerte. ¿Quizás esta doctrina les venía de Caldea, donde el curso de las cosas humanas estaba desde mucho tiempo determinado por el de los astros? Sea lo que sea, sus sacerdotes habían establecido y transmitido una doctrina aplicada solamente al pueblo etrusco, y que determinaba su evolución histórica. Según esta doctrina, diez siglos estaban reservados a la existencia de este pueblo. Cada uno de estos siglos —de los que el fin estaba marcado por un prodigio— era calculado en función de la más larga vida humana que le hubiera pertenecido. Por lo tanto no eran todos de la misma duración. Si los cuatro primeros habían durado aproximadamente una centena de años, el quinto se había extendido 123 años, el sexto y el séptimo, 119. El octavo había durado 110 ó 120 años, y el noveno había finalizado el día de los funerales de César (44 años de J. C.): un cometa aparecido en el cielo ese día había marcado su término. Ignoramos en qué fecha ha terminado el décimo. En todo caso hacia el 50 después de J. C., el pueblo etrusco había dejado de existir.

Esta doctrina de la predestinación de los pueblos es ciertamente antigua entre los etruscos: encontramos un eco de ella probablemente en el cambio que se produjo a fines del siglo IV en la mentalidad de este pueblo. A un arte de la alegría de vivir sucede un arte marcado por una propensión muy neta a lo macabro, a la tristeza, a la crueldad desengañada. Pues es también la época de la declinación, de las primeras derrotas graves sufridas en el suelo mismo de Etruria. Parece que desde entonces el pueblo etrusco hubiera tenido conciencia de su destino y lo hubiera aceptado con resignación, como inevitable; se lo ve correr también hacia los placeres fugitivos de la vida: festines, amores y juegos. Probablemente sabía que todo esto no duraría más que un tiempo.

Uno se asombrará sin duda de una contradicción aparente entre la doctrina y los hechos. Hemos visto que Etruria sale de la historia el siglo III A. C. Hemos visto igualmente que el fin del IX y penúltimo siglo etrusco había vencido el día de la muerte de César, dos siglos después de la conquista total de Etruria por Roma. Ciertamente, no consideramos la doctrina etrusca como infalible, y no podemos agraviar a la historia por no haberse adaptado a ella. Pero uno puede asombrarse de que, frente a los hechos, los sacerdotes etruscos no se hayan tomado el trabajo de "reacomodar" después sus enseñanzas. De hecho, la contradicción se resuelve si se considera que la existencia de una *nación* no cesa con la independencia. La organización del dominio romano, en particular, dejaba a cada uno de los territorios conquistados su personalidad étnica y jurídica, y no practicaba la asimilación sino por etapas. Aunque prácticamente anexada desde el siglo III, la Etruria conservó hasta el Imperio su autonomía nominal, sus costumbres, su lengua, sus instituciones religiosas: Mecenas, amigo y favorito de Augusto, era etrusco y considerado como tal.

Bien entendido, nuestra atención será retenida sobre todo por la historia de la Etruria independiente. Contrariamente a la de muchos pueblos, que conocieron los periodos de sueño seguidos de bruscos despertares, y supieron mantenerse a través de las vicisitudes de la evolución del mundo, la historia etrusca se desarrolla a puertas cerradas según un esquema simple, y dispuesta

como una tragedia clásica. En el primer acto, la expansión, las victorias militares, la opulencia económica. En el segundo, dos protagonistas: Roma y Etruria, una aun débil, en poder de la otra. En el tercero, el punto de equilibrio y la crisis. En el cuarto, vuelco de la situación; de las dos protagonistas, Roma toma ventaja. El quinto, finalmente, ve la agonía del pueblo etrusco, sus últimos sobresaltos y su asfixia. Todo tiene por teatro solamente a Italia, por duración poco menos de cinco siglos: el destino se había hecho dramaturgo y había respetado la regla de las tres unidades.

Hablando del Imperio etrusco tal como llegara a su apogeo, Tito Livio escribe al principio de su *Historia Romana*: "Tal era el poderío de Etruria que su gloria cubría las tierras y los mares de un extremo al otro de Italia, de los Alpes hasta el estrecho de Mesina". Aunque hubiera en esta afirmación alguna ligera exageración, por eso no es menos seguro que a fines del siglo VI Etruria había consolidado su autoridad sobre la mayor parte de la Italia actual. Cuando no era nada a fines del siglo VIII, ¿cómo había alcanzado este resultado? Un rápido vistazo sobre la Italia de esa época nos brinda la explicación.

Abstracción hecha de Etruria, Italia de los siglos VIII y VII antes de J. C., presenta dos aspectos bien distintos: la parte meridional, de Cumas a Tarento, y las costas orientales de Sicilia han sido colonizadas por los Griegos. Han aportado con ellos una civilización en pleno desarrollo, de carácter esencialmente urbano. Pero sus instalaciones y su influencia no exceden la franja costera; en el interior de las tierras viven poblaciones todavía primitivas que no se dejarán, sino muy lentamente, alcanzar por la civilización griega.

Sucede lo mismo en Italia central y septentrional ya se trate de poblaciones de origen indo-europeo que pueblan Venecia, Romagna, Emilia, Umbria y el Lacio, o de antiguas cepas ligures que ocupan la mitad Oeste de Italia del Norte; el estado de civilización alcanzado por ellas no supera casi al de una sociedad primitiva: viviendo en grutas o cabañas, practican sobre todo la ganadería, la pesca y la agricultura, contentándose para sus necesidades usuales con una artesanía poco desarrollada. De niveles muy desiguales, puesto que, al lado de

poblaciones que conocen un embrión de comercio y los rudimentos de un arte menos elemental, viven además hombres que no han casi evolucionado desde la edad de piedra, ellas tienen no obstante como característica común su relativa pobreza, y la atrofia, o la inexistencia, de un comercio organizado con el extranjero en gran escala.

La entrada de los Etruscos en la escena de la historia está precisamente marcada por un prodigioso desarrollo agrícola, industrial y comercial. Los descubrimientos efectuados en las tumbas atestiguan una intensa corriente de intercambios entre Etruria, Grecia y Oriente, y el rápido crecimiento de una industria y de una artesanía de lujo propiamente etruscas en contacto con los modelos extranjeros. La economía etrusca de esta época es la de un país nuevo: desprovista al principio de técnicos hábiles en muchas materias, faltando experiencia artística, busca sobre todo los productos perfectos, los objetos de arte utilitarios (frascos, vasos, etc.), o decorativos (marfiles, cofres, alhajas) y las mercaderías de lujo tales como ricas telas, perfumes o materias preciosas. En cambio, ofrece a los griegos sus minerales de cobre o de hierro, sus cereales y sus productos agrícolas, de los que las tierras egas no son pródigas.

Adquirió rápidamente la maestría en varios dominios y en primer lugar en la fundición y el trabajo de metales. Desde la época arcaica debieron existir en Populonia importantes fundiciones, cuyas escorias constituyen todavía hoy una masa impresionante; el mineral era rico y la depuración del metal no tenía necesidad de ser extremada, ya que estas escorias han podido ser utilizadas de nuevo recientemente por la industria italiana! A fines del siglo VI, los tripodes, las lámparas y los bronceos etruscos habían adquirido un renombre mundial y triunfaban de los productos griegos hasta en la Acrópolis de Atenas. El trabajo del oro, del ámbar, de la terracota, alcanzó igualmente un grado de calidad —y de cantidad— elevado. En menos de dos siglos, Etruria se había convertido en un gran país industrial.

No sabemos nada de la agricultura etrusca de esta época. Sin embargo estamos seguros que conoció un desarrollo análogo al de la industria: país fértil, la Toscana fue además trabajada en todo sentido por los

hidráulicos etruscos, que se contaron entre los más reputados de la Antigüedad.

Al comienzo de su historia, Etruria conoce, pues, un desarrollo rápido en medio de una Italia conservadora o retardataria. Este estado de cosas no podía dejar de tener una doble consecuencia; estando la prosperidad etrusca esencialmente fundada sobre el comercio con Grecia, era necesario a todo precio, para mantener la producción nacional, asegurarse salidas y el control de las vías de comunicación más importantes. En segundo lugar, la presencia de un pueblo joven, activo e industrializado en medio de poblaciones menos evolucionadas, debía asegurar a éste una preeminencia económica y cultural, que no tardó en afirmarse también en el plano militar. Aunque no hubiera sido más que por el deseo de asegurarse mercados y de extender su cultura, Etruria estaba destinada a una política de conquistas.

Esta no tardó en manifestarse en la tierra y en el mar, sin plan preconcebido, parece. La primera víctima de la expansión etrusca fue naturalmente el Lacio, vecino inmediato de Etruria, poblado por 47 tribus minúsculas unidas entre ellas por lazos religiosos. Poco después del 650 antes de J. C., los etruscos se adueñaron del país que etrusquizaron en parte: la ciudad de Preneste, hoy Palestrina, nos ha dejado el testimonio de tumbas magníficas semejantes a los más bellos sepulcros de Cerveteri y de Tarquinia, que atestiguan la presencia de una civilización etrusca en esta región desde la segunda mitad del siglo VII.

Pero el Lacio no era más que la puerta de la Campania, ella misma antecámara de Grecia. Era allí que de Cumas a Nápoles, los colonos griegos habían instalado sus establecimientos cuya riqueza y brillo no podían dejar de llamar la atención; asegurarse la posesión de estas ciudades era apoderarse de la llave del comercio entre Grecia e Italia; en su defecto, la posesión del territorio constituía, además de la fuente de una gran riqueza, un medio de presión sobre los comerciantes griegos. La conquista comenzó al principio del siglo VI. Debía alcanzar el río Silaris, cerca de Pesto, y extenderse sobre toda la región de Campania: las excavaciones arqueológicas han revelado en esta época la existencia de una civilización toscana en Campania, donde se han encontrado obras de arte e inscripciones etruscas.

Allí debía detenerse la marcha hacia adelante. Muy pronto, los griegos habían comprendido el peligro que constituía la presencia etrusca en sus puertas. En 524 los invasores sufrieron frente a Cumas un revés que marcó el término de sus éxitos. No solamente no pasaron el Silaris, sino que parecería que sólo pudieron alcanzar el mar en puntos de importancia secundaria; su presencia efectiva en Herculano y en Pompeya es hoy tema de una controversia que parece que deberá ser resuelta por la negativa.

Contenida en la dirección del Sur, Etruria se vuelve hacia el Norte. Esta región, habitada por poblaciones atrasadas, ofrecía grandes posibilidades: allí, al menos, la presencia de los griegos como poderío militar no era de temer; tenían ciertos intereses comerciales en la desembocadura del Po y sobre la costa adriática, pero no habían fundado en ella colonias. La conquista se presentaba fácil y atrayente.

Se hizo rápidamente en el último cuarto del siglo VI y a principios del V. Desembocando de los valles septentrionales de los Apeninos, los etruscos conquistaron Bolonia. Se esparcieron enseguida en el valle oriental del Po y organizaron el territorio en una confederación de doce ciudades: entre éstas, Mantua, Módena, Parma y Melpo; ésta última en la región de Milán y bastión septentrional de la conquista. Sobre el mar, fundaron Adria, y se instalaron en Espina, donde los griegos ya habían implantado una escala.

Si se considera que los etruscos se habían igualmente infiltrado en Umbria, se comprueba, pues, que alrededor del 480, su dominación se extiende a lo esencial de la Italia moderna. Sólo les escapan el Piemonte y la Liguria, el Póeno, las Púllas, la Lucania y la Calabria: las colonias griegas no son sino espinas hundidas en ese cuerpo, inmenso para la época. Este imperio se disgregó, acarreado la ruina de lo que debía quedar como la prefiguración de la obra romana: la unificación de Italia, que debía conducir a la del mundo occidental y del mundo mediterráneo.

Sería bastante inútil tratar de imaginar lo que se hubiera producido si esta empresa hubiera tenido finalmente éxito. Es poco probable que Etruria hubiera llegado a realizar lo que Roma cumplió cuatro siglos más

tarde: los tiempos no estaban maduros, y la capacidad de asimilación etrusca era poco comparable con el genio administrativo de Roma.

Sin embargo, la Etruria de esa época fue mucho más que una gran potencia continental limitada a Italia. Su acción internacional se extendió a toda la cuenca occidental del Mediterráneo, y se la contó entre las tres grandes fuerzas que se disputaban su hegemonía, siendo las otras dos Grecia y Cartago.

Las razones que condujeron a los etruscos a entrar en la competición marítima e internacional fueron las mismas que les habían compelido a la expansión territorial: vitalidad, necesidad de salidas comerciales, necesidad de proveerse de ciertas materias primas. De la misma manera que habían sabido forjar un ejército capaz de asegurarles la dominación en tierra, de la misma manera supieron muy pronto adaptarse a las exigencias del mar y construir una flota que respondiera a sus necesidades y a su política. Eran, en verdad, excelentes marinos, y la tradición antigua les atribuye la invención del ancla. Esta flota estaba esencialmente compuesta por corredores aficionados a la piratería. Como nuestros corsarios del siglo XVII, los "piratas" etruscos eran a la vez traficantes, marinos y soldados: esta forma de tráfico marítimo era moneda corriente en la Antigüedad; los fenicios, los griegos, los cartagineses lo practicaban igualmente. Pero, muy pronto, los etruscos adquirieron en este dominio una reputación particular, aumentada por la malevolencia de sus competidores. Temibles en el mar occidental, no parecen haberse aventurado en las aguas del Egeo, donde el verdadero monopolio ejercido por los griegos omnipotentes les hacía la vida imposible; algunos ecos que hacen alusión a piratas tyrsenos sobre las costas de Grecia y de Asia Menor, tienen relación, probablemente, con los "Tyrsenos" de Lemnos y remontan a una época más antigua.

La actividad etrusca en el Mediterráneo occidental contrariaba a los intereses griegos y cartagineses o a las colonias fenicias instaladas después de dos o tres siglos. Los griegos, samios y focenses, habían constituido una serie de escalas sobre las costas Norte del Mediterráneo, que les aseguraba la dominación de la ruta que con-

ducía al reino de Tartessos (la actual Andalucía), rica en minerales de toda suerte. Jalonando este itinerario, habían fundado todo un rosario de escalas y de colonias, tales como Mónaco, Marsella, Port-Vendres, Barcelona y Valencia. La fundación de Marsella remonta a los alrededores del 600, es decir al comienzo de la gran extensión marítima etrusca. Esta última se encontraba evidentemente obstaculizada por ellos, tanto más que con la fundación de Arlés, los griegos habían igualmente obstruido la principal vía de comunicación que conducía a los mercados galos. Pues, tenemos la prueba del interés mostrado por los etruscos para el mantenimiento de fructuosas relaciones con Italia y España.

Frisiones no dejaron por cierto de producirse, de las que desgraciadamente no hemos guardado el recuerdo preciso. Pero las cosas se comprometieron de manera más seria cuando los griegos, quienes carecían de bases sólidas entre Cumas y Mónaco, cayeron en la cuenta de crearlas en Cerdeña y en Córcega, y especialmente en Alalia, sobre la costa Este de la isla de la Belleza, es decir frente a Etruria. Fundada en 565, la colonia tuvo comienzos modestos. Pero cuando en 545, los ricos mercaderes de Focaea caída en manos de los Persas emigraron hacia allí, llevando su riqueza y su espíritu de iniciativa, la existencia de Alalia se convirtió en una amenaza para Etruria. Amenaza tanto más directa ya que la penetración estralida por los etruscos a Córcega se encontraba comprometida por la presencia de los griegos. Estos estaban pues a la vez en el Sud y en el Oeste en la tierra y en el mar, el principal obstáculo al imperalismo etrusco.

Un tercer imperio marítimo compartía con ellos la dominación del Mediterráneo: Cartago y toda la cadena de las antiguas colonias fenicias escalonadas a lo largo de la costa africana. La ambición de Cartago hubiera sido establecerse solidamente sobre las tres grandes islas de Sicilia, Cerdeña y Córcega. Pero en estos tres puntos, hubiera siempre chocado con los mismos adversarios, los griegos, que habían relegado a los Cartagineses a la parte occidental de Sicilia y de Córcega; sólo Cerdeña les había acogido bastante ampliamente. En España, los griegos habían arrancado a la expirante Fenicia el monopolio del comercio más lucrativo, y Car-

tago no había podido reconquistar la herencia que consideraba suya.

Frente a tal situación, las leyes elementales de la política no podían dejar de entrar en juego. Cartagineses y etruscos no eran verdaderamente competidores, y sus relaciones no eran otras que muy normales: un entendimiento podía pues intervenir sobre la base de una división fácil de las influencias. Es lo que se produjo entre 545 y 540; las dos partes concluyeron un tratado del que Aristóteles conserva el recuerdo. Se unían para hacer frente al imperialismo griego, limitar sus progresos, pero sin gran esperanza de hacerlo retroceder en la cuenca oriental del Mediterráneo. El choque decisivo tuvo lugar frente a las costas de Alalia hacia 540 entre la flota focense y las flotas aliadas. "Como los focenses de Alalia, nos dice Heródoto, cometían raptos y pillajes en todos los pueblos vecinos (entender por esto que hacían competencia y se manifestaban de manera violenta), etruscos y cartagineses concluyeron un tratado y entraron en guerra con sesenta navios. Los focenses armaron los suyos, unos sesenta igualmente, y se dirigieron al encuentro del enemigo en el mar de Cerdeña. Un combate naval se empeñó, y los focenses lograron una victoria cadmea (diríamos: a la Pirro): cuarenta de sus navios fueron destruidos, y los veinte que restaban quedaron fuera de uso, al tener sus espolones rotos. Alcanzaron Alalia, tomaron a bordo sus mujeres, sus niños y lo que pudieron llevar del resto de sus bienes, abandonaron Córcega e hicieron rumbo a Reghio. Cartagineses y etruscos se repartieron a los que estaban embarcados en los navios destruidos. Los habitantes de Caere obtuvieron el mayor número; los condujeron fuera de su ciudad y los lapidaron".

El texto de Heródoto es claro: a despecho de su pretendida victoria, los focenses debieron emprender precipitadamente la huida y alcanzaron las tierras griegas, más hospitalarias; la cuenca occidental del Mediterráneo se abrió al condominio etrusco-cartaginés. Pero ese éxito fue sin consecuencia: si Córcega se abrió más ampliamente a las empresas de los etruscos, y si estos últimos pudieron fundar en ella una colonia que nombraron "La Victoriosa", los coaligados no superaron y

no pudieron aprovechar su victoria. Marsella tomó la sucesión de Pócea y estrechó aún más las mallas de la red helena: con la fundación de Niza, de Antibes, de Hyeres, de Taurenio, de la Clotat, edificaron en Provenza un foco de helenismo más sólido que el que había sido destruido. Etruria ganaba con eso no obstante la alianza de Cartago, la libertad de acción en Córcega, y el dominio del mar Tirreno desde Génova al cabo occidental de Sicilia.

El fin del siglo VI y el comienzo del V marcan pues el punto de apogeo del poderio etrusco. Dueño de la mayor parte del continente italiano, lo es igualmente de un cuarto del Mediterráneo occidental. Si no ha podido poner término a la expansión de sus rivales griegos, al menos les ha limitado la acción gracias a la alianza con Cartago. Un punto de equilibrio ha sido alcanzado, fundado en la coexistencia de tres grandes imperios marítimos en Occidente. Etruria es uno de ellos, y posee sobre sus competidores la ventaja de un gran imperio continental. Pero esta ventaja no es más que un engaño, puesto que es precisamente por ese lado que le vendrán sus primeras dificultades y que se producirá la primera hendidura. Por primera vez, en efecto, entra en la escena internacional una pequeña ciudad vasalla que surge de un solo golpe de la era legendaria: Roma.

Se sentirá sorprendido ciertamente más de un espíritu poseedor de una honesta cultura clásica al afirmar que Roma fue ante todo una ciudad etrusca y que durante más de un siglo no fue prácticamente más que eso. Nuestros recuerdos de liceo, tributarios solamente de la tradición romana, nos han dejado de la Roma primitiva una imagen conmovedora y estereotipada: los dos mellizos, la loba, y los siete reyes famosos. El asesinato de Tarquino el Soberbio permanece en nosotros como el símbolo de la rebelión republicana contra la tiranía, hermoso clisé formado por los romanos de la República y piadosamente transmitido a la posteridad. La primera historia de Roma permanece siempre en nosotros como la de una ciudad prestigiosa de la que uno no se imagina casi que haya sido no solamente ocupada por el extranjero, sino también formada, y prácticamente fundada por él.

Pues, este extranjero es el etrusco, y si queremos abrir un viejo Tito Livio, descubriremos allí que los romanos no han podido disfrazar toda la verdad.

ALAIN HUS.
Les Etrusques. People Secret.
Librairie Arthème Fayard, Paris, 1957.

Traducción de Gloria Blanco.

La composición áurea en las artes plásticas

En su *Tratado de la Pintura* Leonardo da Vinci impartió profundos conceptos de la Composición Áurea, a la altura de sus contemporáneos; los plásticos de entonces, aun los principales, poseían los conocimientos elementales de la Composición, universalmente difundidos; motivo por el cual Leonardo no hace mención muy detallada, tal como hoy ha menester, de la aritmética y de la geometría que en ella intervienen aplicadas.

En los libros de Patología no se trata la anatomía elemental, como tampoco la gramática en los tratados de Literatura.

Ni de los Egipcios o Griegos, ni de los Romanos por intermedio de Vitruvio, nos llegan esas simples nociones. Fibonacci aclara la parte matemática que nos beneficia. Luca Pacioli, en su libro *La Divina Proporción*, tratado de matemáticas, se refiere a la apariencia "divina" de los números y de la geometría. Matila C. Ghyka, en sus extensos y hermosos libros, hace el mejor y más completo aporte a la cultura moderna, con el estudio de las técnicas compositivas de todas las manifestaciones de las artes en general; analiza la intervención del "Número de Oro", en Poesía y Música, y además, en Filosofía, Metafísica y Ritos Mágicos. Sus conclusiones matemáticas resultan un tanto complicadas para los plásticos. Ghyka es un matemático esteta; se propone extasiarnos con la armonía y la belleza de los números y su presencia como la razón de todas las formas de la naturaleza y sostén de todas las artesanías profesadas por el hombre.

Casi todos los autores que han tratado el tema, sobre pintura, escultura o arquitectura, son historiadores o críticos del arte; enuncian sus preferencias personales y a los artistas predilectos les adjudican lo que posiblemente no hicieron. En cuanto a la escultura y la arquitectura no se ha hecho casi nada. Hace mucho tiempo que se navega a la deriva.

Los plásticos parecemos ridículos o absurdos poetas que se niegan, más bien se vanaglorian de no querer aprender a escribir gramaticalmente. Es urgente el esclarecimiento verdadero, sin eufemismos ni adjetivos; un texto técnico, práctico, para profesionales y también ilustrativo para todo hombre culto.

Este libro tiende a ese fin y está dedicado a los estudiantes de Bellas Artes y de Arquitectura. Su propósito es difundir, vulgarizar esta materia de estudio y aclarar el Ocultismo que se hace de la Composición Áurea; ordenando las confusas interpretaciones y sobre todo las aplicaciones erróneas que de ella se hacen en plástica.

Se discute su eficacia más por falta de información que por convicciones directas o por experiencias fallidas. La teoría y la práctica de la composición áurea en plástica son conocimientos tan simples como las cuatro operaciones aritméticas o la geometría elementales; deberían formar parte de la labor técnica rutinaria. Trataremos de definir, lo más claro posible, qué es la "Proporción Áurea".

Cortar una línea en dos partes desiguales, pero de manera que el segmento MAYOR sea a Toda la línea como el Menor lo es al MAYOR.

De esta manera se establece una relación de tamaños, con la misma proporcionalidad entre el Todo dividido en Mayor y en Menor. Esto es un resultado similar a la "Media y Extrema Razón".

Esta proporción, o sea esta forma de seccionar proporcionalmente una línea, se llama: "Proporción Áurea". La representación en número de esta relación de tamaños se llama: "Número de Oro".

Cuando se organiza un cuadro, una escultura o una pieza arquitectónica aplicando estas relaciones, se logra espontáneamente una composición en proporción áurea.

Es aconsejable desear otra denominación; ésta es la adoptada por Leonardo da Vinci.

Modernos o pasatistas, los poetas y los músicos aplican férreas reglas teóricas para componer. La Proporción Áurea es eficaz herramienta de composición, coacción a todas las artes. Su aplicación justa y discreta oculta su presencia en las obras realizadas, tanto para el neófito como para el espectador. Queda aclarado con

lo dicho que la composición en Proporción Áurea no es una finalidad; como la gramática no lo es para el poeta o el solfeo para el músico. No es tampoco una tendencia o escuela estética.

La Proporción Áurea es solamente la parte PROBABLE del arte.

Metódicamente despojaremos a esta materia tan villipendiada de las especulaciones matemáticas, sofisticadas, literatoides, míticas y sobre todo de las adjetivaciones con que suele venir empacada.

Nuestro propósito es humilde y específico. Trataremos esta materia de oficio para plásticos, vista por un plástico, a modo de ensayo de solución de los propios problemas. Procurando ser metódicos, concretos, simples, como si fuera un tratado elemental de gramática o de teoría de la música.

La composición áurea en las artes plásticas. La obra de arte debe parecer de generación espontánea. Ser necesaria. Como un ser, completa; anatómicamente organizada; reconocible como una persona.

El arte vive independientemente de su autor, mejor y más que su autor.

Todas las manifestaciones del hombre, la palabra, el canto, el color, la forma, dan presencia visible al deseo de sobrevivir.

Las obras maestras del pasado perduran, cumpliendo ese designio, porque fueron realizadas como procede la naturaleza, lógica y económicamente. Con un mínimo de materia organizada se obtiene un máximo de eficacia. Parecen fáciles, naturales, como hechas de un soplo, sin alarde, sin derroche ni proeza, contorsiones o dramatismo. Del átomo a la estrella, todo es simple, ordenado, de sobria medida, de armónico ritmo, de proporciones áureas.

A fuerza de renunciamiento el hombre simplifica su vida y su saber. Sólo como una rara y costosa conquista llega a sentir elementalmente y entrar así en la GRACIA de la naturaleza.

Cualquier sencillo corazón experimenta el amor y se enternece, pero sólo unos pocos han llegado a hacer de este sentimiento común, obra imperecedera, arte puro, universal.

Meditación y pasión es la didáctica del artista. Se salva por el equilibrio entre el saber y el sentir. La profundidad del saber da jerarquía a la intensidad del sentir.

El plástico debe someter su emocionado sentir a la organización razonada del Número que lo depura y civiliza, haciéndolo apto a la obra de arte, para que de verdad brille como discreta y verídica joya en apropiado estuche.

El número crea orden, el orden ritmo, el ritmo engendra armonía. Podríamos llamar a todo esto la Civilización del Orden, que es belleza recreada, compuesta, humanizada. Todas las artes están sometidas al ineludible tutelaje de la composición áurea. El plástico usa como lenguaje transmisor la línea, la forma, el color; estos elementos están en "bruto" en la naturaleza como dispersos y latentes genes; lo mismo que las palabras y los sonidos; su adaptación en arte supone elaboración: número, geometría, ritmo.

La proporción áurea está presente en todo el universo. La naturaleza está organizada en subdivisiones o desarrollos de relaciones lógicas, armónicas.

El artesano debe procurar aprovechar esta ejemplar modalidad y aplicarla a sus creaciones, para naturalizar sus inventos plásticos.

El hombre es un animal vertical, contempla y construye verticalmente; se sitúa espontáneamente en el eje de las cosas que lo rodean y así descubre la Simetría y también la Asimetría; relaciona los tamaños, sus equivalencias, las Medidas y las Proporciones de esas Diferencias. La Proporción es la RELACIÓN de dos medidas diferentes; de ello dedujo el número que representa y descubre la PROPORCIÓN ÁUREA, y por ella, la manera de recomponer la naturaleza, en las obras de su imaginación. Desde aquí percibe que las cosas que ve son la apariencia del Número.

El número par produce simetría, que es ritmo igual, monótono; el número impar produce asimetría, ritmo discontinuo, variado, inestable. El "Número de Oro" produce equilibrio armónico de proporciones perpetuas.

La proporción áurea es el EQUILIBRIO DE LAS DIFERENCIAS. Es además, medida, economía, simplicidad. El ritmo

es una especie de sucesión de espacios, fraccionando magnitudes áureas.

En las obras de arte, el número, el tiempo, el movimiento, están estáticos, como un fragmento de eternidad cristalizada, para que duren estas aventuras plásticas del hombre.

El número de oro. La serie de los números naturales: 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, etc., tienen cada uno de ellos una unidad más que el anterior y una menos que el siguiente; estableciendo una relación igual y constante, de simetría simple, monótona. Si esta serie se hace aditiva, es decir, que cada término sea igual a la suma de los dos anteriores, se obtendrá entonces una serie asimétrica, pero armónica, por ser proporcional.

Ejemplos: $1+1=2$, $1+2=3$, $2+3=5$, $3+5=8$, $5+8=13$, $8+13=21$, $13+21=34$, etc.

Así se forma la famosa serie de Fibonacci, Leonardo da Pisa, matemático italiano del 1200, que es la siguiente: 1, 2, 3, 5, 8, 13, 21, 34, 55, 89, 144, 233, 377, 610, etc., etc.

Estos números representados en forma de quebrados constituyen una serie de fracciones armónicas y proporcionales entre sí. Comenzando por el cero y formando quebrados con dichos números sucesivos, se obtendrá una serie de quebrados de relación Menor, que es:

0	1	3	8	21	55	etc., etc.
1	2	5	13	34	89	

En cambio, si se forman de manera que el Numerador sea igual a la suma de los dos términos del quebrado anterior y el Denominador sea la suma del Numerador propio, más el Denominador precedente, se obtendrá otra serie de quebrados de relación Mayor, que es:

1	2	5	13	34	89	etc., etc.
1	3	8	21	55	144	

Combinando estas dos series de quebrados tendremos otra más amplia de escalonamientos más próximos y que además presenta posibilidades mayores.

Esta es la más completa serie de quebrados armónicos:

1	1	2	3	5	8	13	21	34	55	89	
—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	etc., etc.
1	2	3	5	8	13	21	34	55	89	144	

Es notoria la armonía que surge de esta serie de relaciones, que comparadas resultan de una proporcionalidad constante, representada por la cifra 1,618, que es el Número de Oro; al ser aplicado a las medidas de líneas, figuras, o cuerpos polidricos, éstos guardarán esa misma relación áurea.

Si se divide el Denominador por el Numerador, a partir del quebrado 21 aparece una cifra constante, que es $\frac{34}{21}$

el Número de Oro = 1,618. Si se procede a la inversa, resulta otra cifra también constante, 0,618 que, en cuanto a proporcionalidad, representa lo mismo.

Ejemplo: $\frac{21 \text{ Numerador}}{34 \text{ Denominador}} = \frac{34+21=1,618}{21+34=0,618}$

Los quebrados anteriores dan, lógicamente, otras cifras aproximadas. Tenemos aquí la serie de quebrados con los dos resultados de la relación de sus cifras; arriba: el resultado de dividir el Denominador por el Numerador y abajo: el de dividir el Numerador por el Denominador.

1,000	2,000	1,500	1,666	1,600	1,625	1,615
1	1	2	3	5	8	13
—	—	—	—	—	—	—
1	2	3	5	8	13	21
1,000	0,500	0,666	0,600	0,625	0,615	0,619
1,618	1,618	1,618	1,618	1,618	1,618	1,618
21	34	55	89	144	233	377
—	—	—	—	—	—	—
34	55	89	144	233	377	610
0,618	0,618	0,618	0,618	0,618	0,618	0,618
1,618	1,618	1,618	1,618	1,618	1,618	1,618
610	987	1597	2584	4181	6765	etc.
—	—	—	—	—	—	—
987	1597	2584	4181	6765	10946	etc.
0,618	0,618	0,618	0,618	0,618	0,618	

Se puede seguir así indefinidamente y siempre la cifra 1,618 es constante.

Tiene muy bien ganado el nombre de NÚMERO DE ORO.

1,618

La proporción áurea. — El Número de Oro en geometría es la Proporción Áurea. Este número lo hemos visto surgir de la serie de Fibonacci, como símbolo de la constante relación armónica entre magnitudes diferentes.

El número de oro representa también la relación de proporciones de tamaños, entre dos líneas de medidas diferentes; entre dos figuras geométricas de medidas diferentes; entre dos cuerpos poliédricos de medidas diferentes. Esta proporcionalidad de medidas diferentes es perpetua, entre objetos cultos geométricamente y se llama proporción áurea, cuyo símbolo es el número de oro = 1,618.

Además, cualquiera de estos tres elementos geométricos pueden ser cortados, subdivididos o seccionados en proporciones áureas. El espacio o intervalo de separación entre objetos también es susceptible de soportar este mismo ordenamiento, como se verá más adelante.

Damos ahora un ejemplo simple: Una Línea. Para todos los elementos geométricos vale el mismo razonamiento.

Una línea, de cualquier medida, puede ser dividida o seccionada de diferentes maneras:

1ª Si se la corta por el medio, en partes iguales, se obtiene una simetría simple, monótona, de relación constante, de ritmo estático; efecto similar al de la serie de los números naturales.

2ª Si se la divide por cualquier parte se produce una asimetría irrazonable, sin armonía, ni ritmo, ni lógica; produciendo un efecto de desequilibrio inestable y de fatiga óptica.

3ª Existe una sola forma de seccionarla de manera que los dos segmentos resultantes guarden una relación constante y proporcional, similar a la serie aditiva de Fibonacci, encadenados a un ritmo dinámico recíproco y continuo, de segura y equilibrada armonía; de proporción áurea.

Esta es la Proporción Áurea geométrica, cuyo exponente aritmético es el Número de Oro. Por lo tanto, Proporción Áurea y Número de Oro son las dos formas "tangibles" de la proporcionalidad.

Ejemplos gráficos. — Fig. 1. El segmento de línea AB mide 1000 milímetros; lo dividiremos en sección áurea. Desde el extremo B se levanta una perpendicular y luego con radio I que mide la mitad de AB o sea 500 mm., se traza un arco para establecer el punto D, que se une con A por medio de una línea de trazos. Luego, con radio II que mide igual a BD se traza un arco hasta E y por último, con centro en A y con radio III se traza desde E otro arco hasta C. De esta manera el segmento AB ha quedado dividido en proporción áurea, en el punto C.

Así, esta línea ha sido seccionada en MEDIA Y EXTREMA RAZÓN, o sea en Relación Áurea, cuyos segmentos en adelante llamaremos: MAYOR y MENOR. La división de este segmento de línea ha creado dos nuevas medidas, y las dos proporcionadas y relacionadas entre sí y el Todo, que es, en este caso, AB.

AB es el Todo y mide 1000 mm.

AC es la MAYOR y mide 618 mm.

CB es la MENOR y mide 382 mm.

Es prodigioso verificar que, como consecuencia del seccionamiento áureo de AB hecho geométricamente, han resultado tres cifras que también están recíprocamente en relación áurea, cuyo exponente común es el número de oro.

1000 dividido 618 da 1,618
618 dividido 382 da 1,618

Esta igualdad de relaciones, de cantidades diferentes, es armonía áurea. Luego la Proporción Áurea y el Número de Oro son una misma cosa.

Fig. 2. El segmento AB, de trazo grueso, lo sometimos a una especie de Serie de Fibonacci geométrica, formando una escala ascendente y descendente, de proporciones áureas.

AB dividida en proporción áurea en C da:
AB = al Todo, AC = a la MAYOR y CB = a la MENOR.

En 1) MN está formada a su vez por AB de la línea inferior que pasa a ser su MAYOR; su MENOR es igual a AC, que también pasa de la línea inferior, 2).

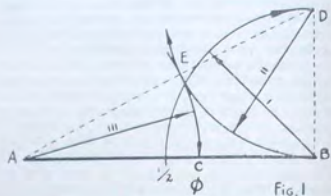


Fig. 1

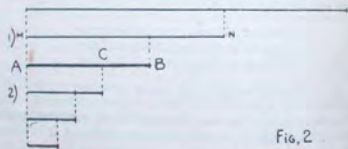


Fig. 2

Fig. 1. — División en proporción áurea de la línea A B.

Fig. 2. — La línea A B geométrica geométricamente a la serie de Fibonacci

En 2) la línea está formada por: el Topo, que es igual a AC, que es la MAYOR de la de arriba y como MAYOR suya CB, de la línea también de arriba. De esta manera puede seguirse indefinidamente, y siempre la relación entre los nuevos segmentos será igual al número 1,618, que los encadena a un ritmo perpetuo. Además, todas las MAYORES y todas las MENORES, recíprocamente, guardan idéntica relación entre sí.

Se adoptó como símbolo de la Proporción Áurea la letra griega Phi mayúscula: Φ . Este signo debe leerse co-

mo: Áureo, Proporción Áurea, Sección Áurea o Relación Áurea.

PROPORCIÓN ÁUREA = Φ = 1,618 = NÚMERO DE ORO

Lo visto hasta aquí es toda la TEORÍA de la famosa PROPORCIÓN ÁUREA. Las matemáticas dan la indefinida variedad de su presencia y la mente humana halla la forma de captarla, analizarla, comprenderla y luego aplicarla elaborada, con el auxilio de las técnicas plásticas.

En adelante haremos una reseña de los casos más fáciles y típicos, que únicamente atañen a los artistas plásticos.

Forma y tema en la plástica.—La forma técnica de la artesanía en las artes plásticas llega a la perfección sólo cuando deja trascender naturalmente, con holgura, la expresión del autor, sin azar, sin disfraces y sin substitutos o evasiones tangenciales.

Se suele hacer misterio con el formulismo técnico, sobre todo en las obras ruidosas, que simulan doblemente a la artesanía y al hombre. El verdadero misterio, mejor dicho, el tremendo conflicto, reside en la desproporción que hay entre la infinita habilidad manual del artesano y la difícil exteriorización de su sentir y pensar, por ese medio.

La historia del arte nos muestra cuán extraordinaria, alta y variada es esta forma de éxito de los grandes maestros. Heredamos la experiencia y el consuelo que esos artesanos se procuraron para sí; no se alivia, por ello, nuestra tarea.

Las múltiples denominaciones de los "Movimientos Plásticos", algunos de ellos erróneamente enunciados y otros en forma sensacionalista; mezcla difusa de técnica e ideología, modalidades mal bautizadas por los impacientes que explotan un "Ismo" y al grupo que lo sigue, hacen triste y difícil el camino a los jóvenes principiantes, sobre todo por la confusión que surge entre la FORMA técnica y el TEMA ideológico.

A los verdaderos artistas se les conoce además porque no son promotores, sino motores, generadores solitarios, no unipersonales y descarnadamente autobiográficos. Más provechoso, arriesgado y noble es estudiarlos seriamente, como hacen los jóvenes músicos o poetas con sus maestros.

En la artesanía pictórica se presentan, desde el principio, dos grandes dilemas, que frecuentemente se entorpecen y desorientan. En escultura o en arquitectura aparecen menos diversificados o agudos;

Primero: LA FORMA, que es la manera o modalidad técnica con que se trata la representación del Motivo.

Segundo: EL TEMA, que es el Motivo o Mensaje ideológico, como expresión emocional.

Es indispensable deslindar nitidamente estas dos funciones de la tarea del plástico; de lo contrario ellas fagocitan al artesano, que cuanto más culto es más sensible y más indemne se torna.

Instintivamente al comienzo adopta una modalidad técnica que cree viable, verdadera y propia. La experiencia depura esta primera y sentimental elección; su inteligencia lo orienta, apremiando su modalidad espontánea, frondosa. Forma-Tema, en coherente y justa unidad; única manera de adquirir el propio y verídico lenguaje plástico, simple, eficaz, para trascender con auténtica fisionomía, con propia voz.

LA FORMA

La Forma técnica, puede ser, dicho escuetamente:

REALISTA: Objetiva, formal. Dibujo, claroscuro, y color imitativo, naturista.

SUBREALISTA: Descriptiva, minuciosa. Dibujo, claroscuro y color superverista.

IMPRESIONISTA: Objetiva simbolizante. Dibujo expresionista. Claroscuro y cromatismo atmosférico, temporal.

CHROMATISTA: Exaltación del color. Forma y claroscuro como fenómeno cromático dinámico. Luminismo momentáneo.

PLANIMÉTRICA: Cromatismo plano. Dibujo geometrizarante, sin claroscuro. Color textura. Color luz. Color clima, etcétera, etcétera.

FORMALISTA: Exaltación de la forma. Dibujo y claroscuro espacial. Cromatismo sintético.

CUBISTA: Exaltación geometrizarante. Dibujo, claroscuro y cromatismo de invención, intemporal, hierático.

NO-FIGURATIVA: Aformal, irreal. No dibujo, no color, no claroscuro. Acromatismo.

LA COMPOSICIÓN ÁUREA

ESPACIAL: Descriptiva, tridimensional. Espacio y cuerpos descriptos con materiales no plásticos, aplicados con su aspecto y color real.

CONCRETA: Materialista, maquinista. Objetos reales o de invención. Color verista.

DADAISTA: Instintiva, humoral, neurótica, quirológica. Dibujo, claroscuro y cromatismo infantilista.

MADÍ: Abolición de sistema. Momentaneísmo humoral. Espontaneísmo aformal.

ISMISMO: etc., etc. Búsqueda, caos.

EL TEMA

EL TEMA ideológico, puede ser, dicho escuetamente:

REALISTA DESCRIPTIVO: Objetivo, verista, naturista. Impávido.

REALISTA NARRATIVO: Objetivo, descriptivo. Sentimental.

REALISTA CONTEMPLATIVO: Objetivo, sobrenatural. Emocional, evocativo.

SUJETIVO: Introspección psíquica. Humoral.

ABSTRACTO: No figurativo, creación aformal y acromática; invención emotiva.

EXPRESIONISTA: Vocativo, pasional, introspectivo.

SIMBOLISTA: Supernatural, sentencioso, ejemplar y moralizante. Lírico, Trágico, Idílico.

ULTRAISTA: Abstracción sofística, gnosticista, quirológica, mágico, etc., etc.

La Forma o el Tema pueden ser afrontados de diferentes maneras; lo urgente es dar con la modalidad ajustada a uno mismo de verdad, y sobre todo, evitar las mezclas híbridas o contradictorias.

La personalidad del plástico es como el sonido de su propia voz, su fragancia humana; no se pierde, ni se encuentra.

PABLO TOSTO.

Entrada triunfal de San Martín en Lima

El 8 de julio de 1821 el Virrey del Perú, don José de La Serna, evacuó la ciudad de Lima, la cual quedó al mando del Gobernador Militar y Político, el Mariscal de Campo don Pedro José de Zárate y Navia, de la Orden de Santiago, Marqués de Montemira, conocido también por de Valle-Oselle.

Al día siguiente una División de Caballería del Ejército Libertador hizo su entrada en la Ciudad, como anticipo de la ocupación total; y el 10, San Martín, en compañía de su Edecán, entró en la Ciudad, entrevistándose inmediatamente con el Marqués de Montemira, en su carácter de Gobernador interino de la Ciudad.

San Martín instaló su Cuartel General en *Mirones* y desde allí, el día 13, salió para hacer dos visitas de cortesía; una al Arzobispo de Lima y la otra al Marqués de Montemira.

Un día después San Martín propuso al Cabildo de Lima se convocara a la parte más representativa de la Ciudad, para consultarla si se decidía por la Libertad del Perú.

Al respecto, la *Gaceta de Gobierno de Lima Independiente*, número 1, del 16 de julio de 1821, publicó:

"Jamás vio Lima, ni en el estado de su anterior esclavitud era posible que viese día tan solemne y tan plausible como el de ayer, en que la reunión de sus vecinos, en Cabildo abierto y la declaración pública de la voluntad universal le hizo advertir que entraba por la primera vez en el ejercicio de los derechos de un Pueblo Independiente y Libre. ¡Día Quince de Julio de 1821! Día memorable que fija la época de la regeneración del Perú, más bien diremos, de la de su existencia. Bórrense si puede ser, de la memoria de los hombres, los tres siglos que pasó alegado en las cadenas de un Gobierno despótico. Despertó por fin al eco de una voz majestuosa que, venida desde las extremidades de este Continente, le decía: "Somos libres, debes tú serlo también."

Consecuente a esa manifestación, el 28 de julio, San Martín, desde el tablado erigido en el centro de la Plaza, acompañado del Excelentísimo señor Marqués de Montemira y del Estado Mayor del Ejército Libertador, al proclamar la Independencia del Perú, dijo: "*El Perú es desde este momento libre, e independiente, por la voluntad general de los pueblos y por la justicia de su causa, que Dios defiende.*"

Todos estos acontecimientos eran seguidos con sumo interés por el Gobierno de Buenos Aires.

La noticia de la entrada de San Martín en Lima se conoció en Buenos Aires el 27 de diciembre de 1821, por el siguiente:

BANDO

"La libertad de la Capital de Lima, acaba de comunicarse oficialmente a este Gobierno.

Debe considerarse terminada la guerra de la Independencia y afianzada para siempre la libertad del continente. Buenos-Ayres ve selladas sus nobles aspiraciones. El Gobierno, por su parte, ha acordado un Tedeum en Acción de Gracias, que ha de celebrarse con asistencia general, a las cinco de la tarde de este día. A la Provincia corresponde las demás demostraciones. Deberá iluminarse la Ciudad por tres días consecutivos empezando desde el presente y también las casas del Excelentísimo Cabildo, a quien se le invita para que se exprese de un modo que corresponda dignamente al mérito de tan grande acontecimiento y el honor del Pueblo de Buenos-Ayres."

Simultáneamente, el Ministro de Gobierno don Bernardino Rivadavia, hizo esta invitación:

"El Gobierno ha recibido oficialmente la noticia de la libertad de Lima por el Ejército al mando del General don José de San Martín.

Un acontecimiento de tanta trascendencia y que marca el término de la guerra de la Independencia, corresponde celebrarse por la Capital de Buenos Aires, del modo más auténtico y digno del motivo que lo causa. Con este objeto el Gobierno ha acordado concurrir a la Santa Iglesia Catedral a las cinco de la tarde de este día, en unión de todas las Corporaciones, donde se entonará el Tedeum en Acción de Gracias por un suceso tan feliz; a cuyo fin se le espera a usted en la Fortaleza a la hora indicada."

ESTUDIOS Y TRADUCCIONES

LA PERSONA EN LOS LÍMITES DEL MISTERIO

(Reflexiones sobre la filosofía de Gabriel Marcel)

El hombre es un ser situado en la articulación de lo vital con lo espiritual. De ahí que su apariencia visible en el mundo lome el sentido de un peregrinaje, en el cual él mismo debe encontrar la ruta. Más aún: es menester que cada hombre encuentre su propio camino, tan personal e intransferible como el cuerpo. Cuando coinciden camino y vida declmos que el hombre realiza su destino. Con mayor precisión: declmos que su existencia es *auténtica*. Sócrates, "golpeando de puerta en puerta" para hallar el sentido del oráculo, prefigura simbólicamente lo que entendemos por actitud auténtica: el tomar conciencia de nuestra paradójica situación en el mundo para abrazar, decididamente, uno entre los cien caminos, el único que pueda ser el nuestro. Elegir es, precisamente, el trágico destino que nos está reservado. Trágico porque la elección implica restringir y mutilar la total indeterminación en que nos encontramos siendo para proclamar nuestra originalidad y definir nuestro perfil.

Pero, así como nos encontramos siendo en un mundo, nos sabemos dentro de un universo humano, es decir, precedidos o levantados sobre un sedimento de siglos de historia. Ahora bien, dentro del universo de los hombres existen singulares criaturas consagradas al quehacer del pensamiento. ¿Qué mejor entonces que recabar el testimonio de ellas para tratar de orientarnos en el camino? Por supuesto que la sabiduría de Platón o la dialéctica hegeliana no descargarán, por así decirlo, el peso de responsabilidad con que transitamos por el mundo. Pero, en todo caso, pueden ayudarnos a ver con más claridad ese horizonte al cual se trata de permanecer fieles. El pensar mismo, en tanto fruto humano, está también sometido al devenir histórico. La verdad se conquista por parcelas y se despliega multiforme y temporalmente. La altura de los

siglos madura nuevas sensibilidades, y los eternos enigmas de la vida y la muerte estremecen sin cesar a los hombres desde diversas perspectivas. En nuestro tiempo nada ha sacudido más hondamente la conciencia filosófica que la desnudez e indignidad que reflejan al hombre actual. Se diría que un reflujo espiritual ha dejado sobre las playas del pensamiento los despojos de un naufragio; los restos testimonian calladamente todo lo que el hombre parece saber de sí mismo; y que de acuerdo con la repetida máxima de la docta ignorancia, son nada.

Nos toca, pues, vivir en la hora de la soledad y del silencio, por paradójico que parezca ello en medio de una sociedad estruendosa y hacinada. Pero dentro del corazón, donde no llegan los estrépitos ni satisfacen los contactos físicos, los hombres nuevos sentimos el desgarrón de nuestra invencible insularidad. Hora de crisis la nuestra y, quizá por ello mismo, momento auroral para el pensamiento y, en definitiva, para el hombre.

Desde un punto de vista "técnico", los pensadores que se han volcado hacia la consideración del hombre en su realidad concreta son los que llamamos, en general, "filósofos de la existencia". Sobre ellos concertaremos las miradas, destacando a Gabriel Marcel, el pensador francés que, tal vez por una desconocida ley inherente a lo espiritual, es tanto menos conocido cuanto más profundamente ha bucado en el ser del hombre. Por cierto, hablar de "existencialismo" es tan común que, sin pretender jugar con las palabras, podría decirse que es la menos común de las filosofías. En efecto, al ser sometidos a una distensión inflacionista los conceptos pierden brillo, se desvalorizan como la moneda. La superproducción de "existencialistas" provoca un desequilibrio entre la demanda y el respaldo científico de los pensadores. Pero aclarar debidamente todo esto sería tema de una larga y erudita discusión, que no cae bajo el propósito del presente trabajo. Debemos, no obstante, a título de punto inicial de partida, resumir las líneas generales de la filosofía de la existencia *strictu sensu* en tres puntos: En primer lugar, desde la perspectiva metódica, aúna a los pensadores de esta "corriente" el origen histórico-personal de su pensar: una experiencia vivida. No se trata ya de ideas claras y distintas o de complejos de fenómenos desde los cuales el razonamiento construye determinado

andamiaje. Aquí la motivación al filosofar es una vivencia existencial. De ello el resabio personal de tales meditaciones que adoptan a menudo, como el más viable expediente para expresarse, la forma de Diario íntimo e, incluso, cuando el genio acompaña al espíritu científico, la expresión dramática o artística en general.

En segundo término, y como consecuencia directa de lo dicho, esta filosofía no tolera ser simplemente "leída"; reclama una inmersión total, una participación del lector. Podríamos decir más claramente que no solicita nuestro asentimiento, sino que nos exige, nos lleva a "pensar con toda el alma". Ahora bien, esta experiencia inicial que promueve la voluntad al filosofar y este requerimiento congruente a participar en el mismo filosofar, se hace arduo de explicar en pocas palabras. Precisamente por tratarse de una experiencia, este punto de apoyo difiere en cuanto a su contenido en cada pensador. Bochenski nos dice que "parece consistir en Jaspers en un percatarse íntimo de la fragilidad del ser; en Heidegger en un experimentar auténtico de nuestra marcha anticipada hacia la muerte; en Sartre en una repugnancia o náusea general."¹

En tercer lugar —y en esto estriba precisamente el riesgo de una común denominación— debemos señalar la variedad de acepciones que, en cada caso, corresponde a la palabra existencia. En definitiva, salvando las peculiaridades de los filósofos, existencia equivale a modo de ser privativo del hombre. No se trata, por tanto, de un predicado que se suma a un capital de determinaciones, como cuando a los conceptos genéricos de hombre europeo los restringimos más agregándoles las notas "francés", "profesor", etc. Decimos pues, que el hombre es su existencia; y este "es" tiene el valor de la esencia que, como tal, no está realizada. De ahí la aparentemente oscura sentencia de Jaspers: "Ser hombre es llegar a ser hombre."²

¿Qué lugar ocupa Marcel dentro de esta sucinta caracterización? Ante todo, el filósofo francés está presente, con la presencia intangible pero real de la luz —y presente en su realidad de hombre— en el despliegue de to-

da su obra. Inquieto y móvil como la vida misma, el espíritu marcelliano oscila entre dos preocupaciones fundamentales. Por un lado el anhelo creador del artista —lo que él llama su "vocación primigenia"— lo impulsa a la busca imperiosa de la intimidad de los seres, de su singularidad y de las relaciones misteriosas que los unen. La obra dramática de Marcel testimonia esta sed de concreción. Pero, dotado a la vez de un espíritu altamente metafísico, Marcel parte a la caza del ser en tanto que ser. No obstante ser éste el plano del pensamiento puro, permanece latente, como atmósfera vital, en toda su producción teatral, sustentando los personajes que realizan en unas horas la totalidad presentida de sus destinos. Marcel cumple así el pensamiento de Hölderlin: al pensar lo más profundo ama lo más vivo. Un aparente dualismo se advierte, pues, en la obra de Marcel, que no hace sino fortalecer la sensación de peregrinaje y torturado dramatismo que nos asalta al leerla. Esta dualidad que agliza la dialéctica del "nuevo socratismo" de Marcel, es superada por la íntima convicción que la pone en movimiento, pues "cuanto más hayamos reconocido el ser individual en tanto que tal, más seremos orientados y como encaminados hacia la captación del ser en tanto ser".³

Esta convicción podría ser llamada la "fe filosófica" de Marcel.

Lo primero que se propone el filósofo, entonces, es ser fiel a la experiencia restituyéndole su peso ontológico. La filosofía no obra sobre cadáveres, no es una disección. Se trata, en suma, de una reflexión recuperadora, una reflexión a la segunda potencia, que nos posibilite recobrar el ser, disperso en la humareda de las preocupaciones cotidianas. No en vano Marcel encabeza la segunda parte del *Journal Metaphysique* con las siguientes palabras de Forster: "La vida privada ofrece el espejo a lo infinito; el intercambio personal, y sólo éste, apunta a una personalidad que está por detrás de nuestra visión cotidiana".⁴

Precisamente este infinito, este ser, es lo que ha desaparecido, lo que se ha evaporado del mundo actual. En to-

1. BOCHENSKI: *La filosofía actual*, pág. 178. Ed. F. C. E. México-Buenos Aires, 1955.

2. K. JASPERS: *La filosofía desde el punto de vista de la existencia*, pág. 61. Ed. F. C. E. México-Buenos Aires, 1963.

3. G. MARCEL: *De Reflex a Inocencia*, pág. 192. Ed. Gallimard, París, 1948.

4. G. MARCEL: *Diario Metafísico*, pág. 193. Ed. Losada, Buenos Aires, 1956.

das partes los huecos ontológicos se colman precariamente con el tener. Los hombres se consideran lo que tienen, llámese riqueza, salud, honor, profesión. La idea de función —en el sentido de función vital y de función social— se ha desorbitado. Si tomamos en consideración las condiciones concretas en que se desarrolla la vida del hombre contemporáneo, vemos que el hipercrecimiento de la burocracia, la industrialización y mecanización del trabajo, el aparato policial del Estado, etc., forman una suerte de nudo constrictor que contribuye a que cada vez más violentamente el hombre se vea tratado, y por contagio se trate a sí mismo, desde lo epidérmico, desde la función que cumple dentro del todo social. Al fin de cuentas ya no constituye más que un manojo de quehaceres y, lo que es más grave aún, sin una aparente ordenación jerárquica. Esto es un estado de cosas innegable de la realidad cotidiana. El filósofo toma posición ante él; lo denuncia ante las conciencias dormidas. Porque lo tremendo de la cuestión estriba en su virtud anonadante, en su fatídico poder de atacar los centros nerviosos como el curare provocando la muerte por parálisis, espiritual en este caso.

En efecto, los cambios operados en el orden del mundo humano no comportan un simple cambio de piezas, ya que tampoco la vida se reduce a una partida de ajedrez. Lo acaecido en los estratos más visibles deja traslucir una amenaza contra el ser profundo del hombre, por naturaleza amenazado. La misma substancia humana, que hasta ahora había permanecido en cierta manera incólume a los cambios histórico-sociales, peligra desvanecerse o, al menos, asfixiarse, en este nuevo "orden".

Entre las dos esferas funcionales que pretenden agotar la total dimensión humana —funciones vitales y sociales— no vislumbramos un resquicio por donde pueda filtrarse un "funcionamiento" psíquico propiamente dicho. Se diría que Comte anticipó la cuestión al negar a la Psicología un lugar en su Clasificación de las Ciencias. En el universo del Estado y de la Sociedad —con mayúsculas— que se ha convertido en nuestra morada precaria, el hombre ya no representa ninguna realidad viva. Sin movimiento interior espontáneo, es difícil reconocerlo bajo el conjunto de datos enumerables con que se lo reviste. En las oficinas, por ejemplo —y esta es una experiencia de todos los días— donde mi nombre figura encabezando una

ficha, yo no cuento más que como eso: como un nombre (cuando no como un guarismo), que "no es ni pie, ni mano, ni brazo, ni rostro, ni parte alguna que pertenezca a un hombre" como ya lamentaba Julietta. Es imposible dejar de experimentar una fastidiosa sensación de absurdo cuando vemos disfrazar lo que somos, de acuerdo con el color que tenga nuestra piel o con la medida física de nuestro cuerpo. Uno se siente de pronto arrastrado al mundo onírico, esa oscura región donde todo es posible. El "estado de sitio" que proclama *La Peste* de Camus adquiere vigencia real: "El destino en adelante se ha puesto juicioso, ha instalado sus oficinas. Figurarías en la estadística y por fin servirías para algo".⁵

De tal mundo, que tiene algo roto —tal vez ese "corazón" que mienta un personaje de Marcel— sólo puede desprenderse un hálito de tristeza. Tristeza enfermiza que trae a la imaginación del filósofo la evocación desoladora del jubulado y también esos domingos ciudadanos "en que los paseantes dan la sensación de ser jublados de la vida".⁶ Se diría, en verdad, que nada se espera ya de ella; nada que conmueva, sacuda o impulse, que tenga el desenfado alre de un riesgo. Ya hemos sido vencidos. Esperamos simplemente que la vida se acuerde de pasarnos nuestros haberes. Esperamos "algo" —quizá sin saberlo, algo así como el misterioso *Godot* de Beckett—. Y mientras tanto "matamos" el tiempo, forma solapada de suicidio.

Tal vez el adjetivo más apropiado para este mundo que nos describe Marcel fuera el de vacío. En efecto, las ideas de lo lleno y lo vacío, paralelas y complementarias de las del ser y tener, podrían darnos acceso a una visión concreta del hombre funcionalizado. Ahora bien, es posible caminar sobre una tierra que suena a hueco, incluso sobre el vacío mismo, a condición de no mirar hacia el abismo. A cada instante, el vértigo de la desesperación amenaza terminar definitivamente con esta peligrosa acrobacia. De ella nos salvan secretas potencias, un nocturnal sentido del equilibrio que obra en lo más profundo de nuestra humana realidad. Potencias escondidas, pero no por ello ilusorias, que está lejos de reconocer la char-

5. *El Estado de Sitio*, páginas 165-6. Ed. Losada, Buenos Aires, 1937.

6. *Position et approche cinématographiques de Nietzsche*, pág. 29. Vrin, París, 1949.

latanería cotidiana. Como tampoco se cae en la cuenta de los procesos respiratorios hasta que sobreviene el peligro de la asfixia. Solamente una conciencia despierta al sentido suprasensible de las cosas, un espíritu capaz de asombro, podrá develar estas fuentes ocultas. Porque no ha rescindido el contrato con la vida, y puede exclamar con Rilke:

"la existencia todavía está encantada; / en cien lugares es todavía origen. / Un juego de fuerzas puras que a nadie toca / si no se arrodilla y admira."

En el mundo vacío no tienen cabida el asombro, el milagro ni la gracia. El hombre se encuentra indisponible, a la vez demasiado disperso y demasiado "verdugo de sí mismo" como para permitir el ensimismamiento que anuncia el despuntar del espíritu. Un horror al vacío, análogo al que impera en el mundo de la materia, impulsa a las existencias inauténticas a llenar sus instantes de mil "pasatiempos", salvavidas del tedio y la angustia. Pero un alma así, "para quien todo inquietud de sí misma sea extraña" —señala Marcel— es un alma anquilosada.⁷

Es evidente que lo que rechaza con más indignación nuestro mundo actual es la rebelión, esa especie de falta de costumbre de existir que revelan precisamente a un alma no anquilosada, fresca y fluente como un niananai. El engranaje social impugna como un defecto funcional esta rebeldía. La niveladora prepotencia de lo impersonal, del se, aplasta con repugnancia todo intento de sobresalir. La sociedad, tantas veces asimilada a un organismo, se ha tomado al pie de la letra la comparación: ningún órgano debe tener una función privativa. Ni siquiera cuando lleve a cuestras —por así decirlo— un alma inmortal. El mundo en vías de "norteamericanización" y de "sovietización" —son palabras de Marcel— entiende que la realización humana es factible mediante una simple técnica, no del todo diferente a las que permiten mejorar las razas animales. Se opera así una industrialización racional de la personalidad y del destino de acuerdo con las necesidades de la oferta y la demanda.

Pero el hombre debe despertar de tal pesadilla. Un drama de Marcel revela, simbólicamente, este estado de

cosas. Claudio, el pastor de *Un hombre de Dios*, se encuentra de pronto en una situación que lo lleva a reconsiderar su vida, que él creía encarrilada definitivamente en el desempeño de la "función" sacerdotal. Se produce así, en su conciencia, una luminosidad instantánea que le revela toda su falsedad. El espejo interior le devuelve esta vez su verdadera imagen —monstruosa— sin las distorsiones con que sus feligreses y su madre principalmente lo seducían. "Mis pensamientos, mis palabras de antes, todo eso —exclama— debería ser transparente para mí, tendría que verme como en mi propia casa... Pues bien —concluye—, me resulta impenetrable". Asistimos al nacimiento de la autenticidad: por primera vez el hombre se resuelve valerosamente a interrogarse sobre sí mismo, sin tapujos. Han caído todos los decorados, todas las máscaras, como al final de una función teatral. Se está solo. "Solo y desnudo; un hombre. Yo"⁸. ¿Cómo reaccionaría un hombre "normal" (corriente) ante la atribulada confesión de Claudio? Su propia madre nos da la clave. Para ella la angustia del amadísimo hijo únicamente puede ser motivada por un estado orgánico deficiente. La alquimia invertida de la trivialidad cree elegantemente que el dolor puede ser causado por una *panne*, y disipado mediante una aspirina. "Si —termina por responder, fatigado, el pastor— tienes razón, estoy enfermo. Pero, tranquilízate, es mi conciencia la que está enferma". Y, efectivamente, la equivocada solicitud de la madre se sosiega ante estas palabras.

El cerco de la soledad —tal vez el único "lugar" donde un hombre puede encontrarse a sí mismo— se cierra definitivamente sobre el atribulado Claudio. De sus labios se escapa un asqueado reproche a la asfixiante mentira que lo envuelve y lo penetra. "Que yo reviente de tristeza y de asco de mí mismo —grita— qué importa, si digiero bien".

Dejemos ya la concreción de este estado angustioso en la persona del pastor. Hemos llegado al máximo nivel de tensión moral que se puede producir en una existencia. Es el minuto, tal vez irreiterable, en que el

8. *Un hombre de Dios*, pág. 135 y ss. Ed. Landa. Buenos Aires, 1953.

9. D. SARTRE: *Los caminos de la libertad*, T. III: *La muerte en sí misma*, pág. 96. Ed. Landa, 1954.

7. *El hombre problemático*, pág. 173. Ed. Sudamericana. Buenos Aires, 1956.

hombre se contempla en toda su trágica deformidad y abandono. Visión aniquiladora pero, sin embargo, creadora y fecunda señal de un renacer auténtico. Más allá de toda consolación falaz, se clama ahora por un juicio absoluto por encima de la falibilidad de los juicios humanos. Hay una suerte de exigencia íntima e irrenunciable hacia una instancia suprema: un llamado absoluto.

¿Cómo reacciona ante el universo funcionalizado esta creación de sí mismo? Hasta ahora estábamos situados en el plano de la común falsedad. La atmósfera impersonal de nuestra cotidiana existencia —el *se*, del *se dice*, *se hace*, *se lee*...— no sólo existe como tal, sino que se condensa en átomos de impersonalidad dotados de apariencia humana. Tales son los que, con Marcel, llamamos *individuos*, “el *on* en estado parcelario”¹⁰. Es notorio el encadenamiento fundamental que liga a tales individuos (existencias inauténticas) con el mundo concebido como el lugar de lo inventariable, de la técnica todopoderosa y del hombre-función. El individuo, precisamos, no tiene cualidades ontológicas. Está revestido de una capa de “aptitudes para el desempeño de”... funciones vitales y sociales. Lo que *tiene*, termina por sustituirse a lo que *es*, o podría llegar a ser. La función absorbe y consume como un cáncer devorador la riqueza dormida en el corazón del hombre; el espíritu muere sin haber nacido. Trágica renovación del destino de Midas.

De paso, no puede menos que notarse, sin arriesgar una crítica definida, cuánto de todo esto se encierra en una falsa concepción de la democracia basada en la simple legalidad del número. El criterio de verdad supeditado a la estadística; el valor sellado por el asentimiento colectivo.

La existencia auténtica —la persona— se opondrá punto por punto al individuo. Con ella recobramos el orden del ser: la persona no cuenta en relación con lo que posee, sino con lo que es. Su riqueza y su dignidad provienen de la riqueza y la dignidad del ser. El más ligero análisis nos muestra que la virtud principal de la persona es el valor. Y el valor, ante todo, de afrontar. De allí que toda existencia auténtica cobre visos de rebeldía. Contrapuesta a la anónima corriente impersonal

arrastrada por el fatalismo de los acontecimientos, la persona —el acto personal, mejor— sobrenada, emerge plena y cabal, lleva un nombre. La persona firma sus actos. (En rigor, no existe acto que no sea personal). De ahí que la persona sea decidida voluntad de precisión, consciente de que la menor complicidad con el *on* podría aniquilarla.

El hecho de afrontar comporta un cierto distanciarse por parte de quien actúa. Distanciamiento que no implica un abandono de lo real y concreto por lo abstracto, sino al contrario, una profundización en lo más real de la realidad. Este desprendimiento, se da en grado superlativo en el santo y en el artista; se produce por ahondamiento y participación. Lo propio de la vida individual, en donde falta, es la oscuridad e imprecisión. El individuo actúa por ello, crepuscularmente. Su acción es la de “uno”, pero uno cualquiera, sustituible. En el hacer personal, por contraposición, la intimidad se yergue ante lo extraño desde su propia interioridad. Por eso podemos concluir que es menester un previo retirarse hacia uno mismo, un ensimismamiento, para lograr el florecer del acto pleno y cabal.

Se sobrentiende que tal acción personal está ligada a una cierta incertidumbre. Me explico: no sería posible afrontar lo que se nos impone con fuerza de necesidad. La acción personal, al ser responsable, involucra una estimación, una suerte de examen previo de las posibilidades y los riesgos. Una toma de posición, en definitiva, que se traduce en la elección. El animal no puede elegir: el encenegador resplandor del presente inmoviliza su previsión. Tampoco elige el esclavo. El hombre auténtico, puesto que al obrar elige y, al hacerlo, carga con las derivaciones inesperadas de sus actos, anticipa en cierto modo su historia. “Es el único animal que puede prometer”, para decirlo con la clásica sentencia de Nietzsche. Y, agregaría, por encima de las malas jugadas del azar, es el profeta de su propio destino.

Si comparamos este nuestro ideal ser auténtico con la cotidiana realidad que somos o que nos hacemos, veremos lo siguiente: a diario los modernos medios de difusión de ideas o, al menos, de *slogans*, nos impregnan de noticias, recomiendan hasta el cansancio cuál es el producto adecuado a nuestra “personalidad”, etc. Incon-

10. MARCEL, *De refus a l'invocation*. Ed. cit., pág. 151.

cientemente vamos tomando las cosas como se nos dan, acriticamente. Valoramos de acuerdo con la regla de valores establecida. Juzgamos a los demás, y por reflejo a nosotros mismos, con los comunes patrones de la mezquindad. No actuamos: nos limitamos a contemplar los sucesos, como si se tratase de imágenes cinematográficas. Recibimos todos los estímulos con una tácita incredulidad, respiramos una atmósfera irreal. Todo ello motivado por una negación, un rechazo primordial al compromiso, un "afán de liberarse de la libertad", como diría Jaspers. De vez en cuando, por lo demás, este mundo irreal en el que tenemos carta de ciudadanía como individuos, nos brinda la dosis de tragedia que es "nuestra pequeña trascendencia", "nuestro aperitivo", según observa cínicamente el extraño juez penitente de *La caída*¹¹. Pero, un detalle cualquiera, tal vez un especial "encontrarse", puede hacerlos chocar violentamente con lo que hasta ahora se nos presentaba dentro de una amodorrante nebulosa. Entonces los hechos y las cosas pasan a incorporarse a *nuestro* mundo. Los decorados se derriban, la platea se ve envuelta en la trama del prosenio. A partir de este instante —único quizá— toda indiferencia se encuentra peligrosa, cuando no culpable. Ahora bien, cuando esto sucede, y se considera, afronta y aprecia una situación, al mismo tiempo se la asume. Y lo que se asume es la responsabilidad, la permanencia de lo actuado. De no ser así la vida se daría a saltos, grotescamente fragmentaria. Por eso, lo que se lleva auestas en el asumir es el propio pasado, "del cual vivimos y en el que naufragamos", como decía Gøthe. La persona, pues, no es una entidad ya "hecha" y separada, que arroje actos al mundo como quien tira piedras a un estanque. Ella se crea en el propio actuar, asegurando su permanencia al asumir lo actuado. Hay aquí una suerte de creación continua, por la cual la persona reconoce la pertenencia de sus actos y los reivindica para sí.

La cuestión acerca de si es posible actuar sin ser antes persona o, en otras palabras, de si la persona es un principio substancial, es de orden teórico. Y el conocimiento así entendido, "destierra al infinito todo lo que cree estrechar", como proclama un personaje de *El icono-*

clasta. "Tan sólo el misterio reúne", termina. "Sin el misterio la vida sería irrespirable"¹². Este recurso al misterio podrá parecer la anacrónica resurrección de un *deus ex machina* traído para sacarnos del aprieto. Pero, como siempre, todo está en no dejarse engañar por las palabras. Si traemos a colación la noción de misterio, lo hacemos necesitados por la propia dialéctica marceliana. "El misterio reúne": sólo en él podremos encontrar la orquestación sinfónica de los temas dispersos en la problemática del filósofo. Hablar de algo misterioso no equivale a desvanecerlo en la nocturnal oscuridad que pinta de pardo a todos los gatos. Muy al contrario, la "claridad" del conocer tal como se lo entiende habitualmente, supone una exterioridad y un enfrentamiento inevitable —e invencible— del objeto de conocimiento y del sujeto cognoscente. Dentro de esta perspectiva todo problema, aun cuando me preocupe nondamente, permanece fuera de mi centro vital. Su resolución o su definitivo abandono, no afectan fundamentalmente lo que yo soy. Concretamente: si bien la conciencia de un fracaso ante la imposibilidad de resolver una ecuación puede derivar consecuencias funestas para mi estado psíquico —irritación, abatimiento, etc.—, mi persona, lo que soy, no sufrirá por ello menoscabo alguno. Existen, en cambio, otros "problemas" que me envuelven por completo, en los cuales me siento atrapado como el pez en la red. Son parte de mi mismo, como la piel y los huesos. Y precisamente por esto mismo, dejan de ser "problemas", dejan de ser susceptibles de consideración a distancia, de separación Objeto-Sujeto. Están más allá de todo problema, son *meta-problemas*; enraizan en la corriente subterránea que a todos nos lleva y nos sustenta, y que llamamos, con Marcel, *misterio*. Hay una metaproblemática del amor, de la libertad, de la muerte, de la fe..., realidades que trascienden toda posible objetivación conceptual, y a las cuales se arriba por una suerte de ascetismo, de purificación de lo epidérmico. Con esta nueva luz, los análisis efectuados anteriormente acerca de la autenticidad, recobran toda su energía original. La pregunta por la autenticidad, se trasluce en reflexión recuperadora sobre mi autenticidad. La

11. ALBERT CAMUS: *La caída*, pág. 82. Ed. Losada, 1958.

12. O. MARCEL: *El iconoclasta*, pág. 163. Ed. Nova, 1958.

"conciencia en general" no responde al llamamiento individual de *mi* conciencia. Mi destino —actualización temporal de lo que soy ya en alguna manera— se me da ligado ahora al ser mismo en el que participo. Y la respuesta sólo puede surgir del hontanar interior, como una voz; más: como una vocación. Es, tal vez, esa sed de absoluto, de que haya ser, la que nos devora frente a la relatividad aparente de lo creado. Esa eternidad ya gustada y siempre ausente que sacude este *irrequietum cor nostrum*. Ahora bien, la voz del ser sólo se deja escuchar en el recogimiento, allí donde me retiro y llevo conmigo lo que soy, y lo que quizá mi vida no es. Surge cuando se abre un espacio entre yo y mi vida, cuando mi espíritu se hace poroso, disponible, cuando la trivialidad se esconde como la arena entre los dedos de mi duración. Y si puedo jugar allí mi ser y mi vida, es a condición de encontrarme más allá de todo juicio posible y de toda representación. Pues ¿quién podrá juzgarme? ¿A quién debo reconocer como capacitado para hacerlo? Aquí no hay respuesta. Permanece sólo el llamado, la plegaria a quien es nuestro Recurso Absoluto. Amanezco entonces a la más auténtica realidad de mi presentado destino, en un voto de fidelidad a ese yo que debo llegar a ser siéndolo ya precariamente. Pero, para tal empresa no estoy solo. La capa más profunda de mi personal existencia manifiesta la comunión universal en que se asienta. Y lo que comunica está más allá —o antes— de la conciencia psicológica, del *yo odioso* de Pascal. Porque en el universo monádico de mi conciencia este dolor, por ejemplo, es *mi* dolor; mío y nada más, como mi nariz o mi rostro. Algo que tengo, incommunicable. No obstante, nuestra situación articular entre la vida y el espíritu, nos permite captar el ser de los demás y dar el nuestro, sin querer, gratuitamente, con la candidez de un niño. Un apretón de manos, una sonrisa, el relámpago de una mirada, pueden llenarse de pronto de la *presencia* del otro, de su riqueza ontológica, de su densidad. Cuando la presencia resplandece, todo cobra sentido. Ya no tengo entonces frente a mí un manojo de funciones, en *él*. Ese uno con quien quizá alterno diariamente, cobra la profunda interioridad de un ser libre, de un ser capaz de responderme, de un *tú*. Estamos en las antípodas del pensamiento espectacular y objetivante. Pues lo propio

de un objeto —aunque sea un "objeto-hombre"— es que yo puedo tomarlo o dejarlo. En cambio —dice Marcel— "la presencia sólo puede aceptarse... pues está más allá de la aprehensión y, por tanto, en cierta medida, más allá de las posibilidades de comprensión. La presencia sólo puede invocarse o evocarse; y la esencia de la invocación es mágica"¹³. Únicamente allí donde hay dos seres dotados de intimidad es posible una respuesta y un encuentro. Pues sólo hay encuentro entre *nosotros*, esfera intersubjetiva en la que el otro es considerado por mí y yo por él como un *tú*, con una libertad encarnada a la que se trata de promover. Todo intento de sumisión de una u otra parte, aunque sea a impulsos de un amor enfermizo, destruye infaliblemente la gratitud y el don.

La irrenunciable vocación hacia mi más auténtico destino es inseparable de una cierta irradiación en la que al reconocer la presencia del *tú* y promover a su libertad, al mismo tiempo e inevitablemente obro una recuperación de mi propia libertad. Porque es de la esencia del amor la creación de una obra común en libertad.

Desde la altura a que nos arrebató —esa es la palabra adecuada— el peregrinaje espiritual de Marcel, se nos ofrecen panorámicas y divergentes perspectivas. El amor, que inaugura el proceso de la esperanza, unifica y entretiene los acordes y las variaciones individuales. Pero, ese mismo amor, que Marcel proclama como el más inesperado enriquecimiento del ser, es el misterio por excelencia. Y del misterio, el más elocuente discurso es el que cada cual vive en el propio corazón.

MARIO A. PRESAS.

13. G. MARCEL: *El misterio del ser*, pág. 188. Ed. Sudamericana. Buenos Aires, 1953.

EL PROCESO CREADOR SEGÚN JUNG

Del mismo modo que el tipo de función, también el tipo de actitud al cual pertenece el individuo permanece casi siempre incógnito o no puede llegar a ser conocido. Es, en efecto, a veces, muy difícil, y necesita un largo trabajo psicológico aislar de la imagen calidoscópica que la psique ofrece al observador. Cuanto más vigorosa es la relación que un individuo congénitamente tiene con su inconsciencia, tanto más difícil es esa labor. Esto tiene especial validez para las naturalezas artísticas, los hombres creadores y los artistas, los que poseen una relación estructural extraordinariamente intensa con el inconsciente, por así decirlo, un "trato directo", por lo que difícilmente pueden ser adscriptos a un tipo. Tanto más cuanto que la obra y el artista no son equiparables. Con frecuencia, por ejemplo, el artista en su vida corresponde al tipo extravertido y en su obra al introvertido, y viceversa. Gracias a la ley psíquica de los contrarios, esto se comprende perfectamente, y en este tipo de artistas esto debe ser así, puesto que en su obra representan artísticamente lo que no son, es decir, su complemento. Pero en aquellos artistas cuya obra no representa su otro lado no vivo, sino su propia "elevación", su autorretrato idealizado, realzado, la obra y la persona se identifican. Esto acontece principalmente en los introvertidos, los cuales se representan en figuras y sutiles novelas psicológicas, o en los extravertidos, que de preferencia describen héroes aventureros y viajes extraordinarios. Jung cree que la creación extravertida se origina por la transformación artística de lo vivido fuera; por el contrario la creación introvertida "acontece" merced al dominio de los contenidos internos, cuya importancia el artista subraya con su pluma o fluyen en su pincel. El proceso creador, en cuanto nos es dado seguirle, consiste en la vivificación de los símbolos eternos de la humanidad que yacen en el inconsciente y en el desarrollo y formación de los mismos hasta dar en la obra artística completa. "Quien habla con imágenes primitivas, habla como con mil voces, conmueve y subyuga; al mismo tiempo subraya lo que señala; lo fugaz y lo

acontecido, una vez en la esfera de lo siempre existente, exalta el destino personal elevándolo a la categoría del destino de la humanidad, y a causa de ello desata en nosotros todas aquellas fuerzas compasivas que de cuando en cuando han hecho posible a la humanidad salvarse de toda clase de peripecias y sobrevivir a la larga noche... Este es el secreto de la acción del arte". Jung concede a la actividad artística de la fantasía un lugar especial, y le otorga incluso categoría propia, porque, según su opinión, no puede subordinarse a ninguna de las cuatro funciones principales o participar de ellas. El criterio general de que la inspiración creadora surge tan sólo en el tipo intuitivo, es decir, que en el artista la intuición es la función principal, es erróneo. La fantasía es, desde luego, la causa de la inspiración en el trabajo artístico, pero puede ser obsequiado con ella cualquiera de los cuatro tipos. La fantasía del artista es una facultad o don especial, y no debe confundirse ni con la "imaginación activa", la cual es causa de la elevación, vivificación y fijeza de las imágenes del inconsciente colectivo, ni con la intuición, la cual representa un modo de captación de lo dado psíquicamente, es decir, que es función de la conciencia. Sólo en la manera como se realiza la captación y elaboración tanto de las "instituciones" como de las ocurrencias creadoras o de los productos de la fantasía, se revela el tipo funcional. Así, la obra, como producto creado de la constitución total del individuo, puede pertenecer a otro tipo distinto del tipo del propio artista que lo creó, y el tipo del artista no debe inferirse del contenido, sino del modo de elaboración de la obra. Claro es que en principio no se diferencia la fantasía del artista de la fantasía del hombre corriente; pero lo que integra al artista, junto a la riqueza, originalidad y vivacidad de los productos de la fantasía, es, en primer lugar, su fuerza formativa, con la cual da forma a sus ocurrencias, la cual le permite asociar entre sí sus ocurrencias en una totalidad estética orgánica.

Otra concepción errónea es también la creencia tan extendida de que una obra artística perfecta supone o también lleva consigo la perfección psíquica de su creador; esto es un error, porque del "trato con el inconsciente" para el proceso psíquico de diferenciación, es

decir, para el pretendido desarrollo de la personalidad, pueden, positivamente, obtenerse ventajas; pero es preciso *vivir humanamente* las imágenes, símbolos y visiones que del inconsciente ascienden, es decir, *acogerlas activamente*, "hacerles frente con plena conciencia y actuando". El artista, sin embargo, se halla a veces frente a ellas tan sólo pasivamente, contemplando y copiando, percibiendo o, en el mejor caso, sufriendo. Su vivir en este sentido sería, por tanto, un vivir artísticamente valioso, pero humanamente imperfecto. El artista, en efecto, que lograra ampliar y formar su propia personalidad, como también su obra, como creación en la misma medida, alcanzaría sin duda la máxima altura humana. Pero tan sólo a unos pocos les es esto dado, porque sólo rara vez la fuerza del hombre es suficiente para conseguir igual perfección en la obra interna y en la externa.

La extraversión e introversión son, en efecto, en la vida del mismo individuo, la mayor parte de las veces, modos de reacción generales; no obstante, pueden temporalmente alternar. Determinadas fases de la vida del hombre e incluso de la vida de los pueblos se caracterizan unas por su carácter extravertido, otras por su naturaleza introvertida; por ejemplo, la pubertad es más bien una fase extravertida; el climaterio, principalmente, una fase introvertida; la Edad Media era más introvertida; el Renacimiento, más extravertido; etc. Tan sólo esto demuestra ya que sería totalmente falso calificar, como con tanta frecuencia ocurre, la extraversión o la introversión como modos "valiosos" de actividad. Ambos tienen su justificación y su lugar en el mundo. A ambos les es asignado otro papel a fin de que el mundo se perfeccione. Quien no reconoce esto demuestra exclusivamente que se halla como desconcertado y ciego dentro de una de estas actitudes, lo que no le permite ver más allá de sí mismo.

JOLAN JACOBI.

La psicología de C. G. Jung.
Espasa - Calpe, Madrid.

Traducción de José M. Sacristán.

LA PSICOLOGÍA DEL MARTÍN FIERRO

Hemos dicho que el *Martín Fierro* deja entrever con fidelidad los rasgos del alma nativa y los ilumina con metáforas que hacen resaltar la fisonomía del gaucho. Ella es, por otra parte, el trasfondo sobre el cual se edifica el tipo nacional y esas características que surgen del análisis de Hernández perviven, más o menos evolucionadas, en la población argentina de la llanura.

El proverbial culto del valor personal ha convertido al criollo en una figura legendaria. En un medio físico en que la supervivencia quedaba librada a la decisión y al coraje, la presencia de ánimo era factor principalísimo en esa lucha diaria, constante y dramática. En esa inmensa escuela al aire libre inició el gaucho su aprendizaje de hombre. Si se necesitaba una prueba de la existencia concreta del mundo y de la voluntad humana que se le opone, como si se tratara de una rigurosa relación sujeto-objeto, está dada por esta antinomia, la cual asume para el sujeto experimentante el alcance de una verdad metafísica.

El ámbito de la pampa misteriosa, la presencia enigmática de una naturaleza bárbara, templaron el valor del gaucho y fueron el acicate frente al cual se ponía a prueba su vigor físico y anímico que gustaba derrochar en demostraciones de destreza, a veces inútiles, pero no menos reveladoras de su denuedo. El grandioso y aplastante escenario en que se deslizaba su vida tuvo en él una fuerza de permanente oposición, la que animaba el agreste espectáculo *humanizándolo* con su indómita pujanza y el incansable vagar por las soledades pampeanas, en pos de las reses que aseguraban su sustento o de las aventuras que colmaban sus ansias rebeldes. Hay en su altivez incivil y a menudo insolente, un acento de innegable señorío. Tiene conciencia intuitiva del coraje que bulle en su sangre; está enraizado en el suelo nutritivo y forma con el ambiente que lo circunda desde el nacimiento hasta la muerte una unidad en tenso equilibrio. Su caballo y las armas primitivas, que maneja con pasmosa habilidad, lo ubican como dueño absoluto de la tierra que pisa. El desborde jactancioso no es simple palabrerío en su boca: "Soy gaucho y entiéndalo / Como

mi lengua lo explica / Para mí la tierra es chica / Y pudiera ser mayor / Ni la víbora me pica / Ni quema mi frente el sol".

La sexta recorta, pese a la ingenua bravata en que se expresa, la recia contextura del gaucha y la exuberancia de su organización psicofísica. Su euforia agresiva acrece porque no es un conquistador que ha tomado por asalto su "habitat". Ha surgido, puede decirse, casi sin eufemismo, de esa gleba ubérrima; está ligado a su ciclo biológico. Es el hijo primogénito de la virgen tierra pampeana, sobre la que emite su grito de triunfo y arrogancia.

La vida del gaucha se caracteriza por una faceta fundamental, determinante de su conducta y de la orientación general de su existencia: la libertad. Esta libertad es condición esencial de su ser; puede decirse que ella es la dimensión metafísica en la que se inserta su destino: "Mi gloria es vivir tan libre / Como el pájaro del Cielo. / No hago nido en este suelo / Ande hay tanto que sufrir; / Y naides me ha de seguir / Cuando yo remonto el vuelo".

La libertad que concibe este hombre anárquico sobrepasa todo planteo racional; tiene un sentido absoluto, intraducible en fórmulas filosóficas, puesto que es resultado de un estado de ánimo y de la lucha frente a la naturaleza. Teñida de un intenso individualismo, el libre albedrío que postula es el resultado de la confrontación de su férrea voluntad en contraste con las oposiciones cosmológicas que a cada paso emergen para anularla. De esta tensión dramática permanente nace su libertad; se hace frente al medio; surge en el choque con el ambiente bravo que a cada instante le amenaza. Esta libertad es, si hubiera que definirla, la eliminación de toda sujeción a un orden establecido, sea jurídico o social. No obedece a otra norma que a una inclinación penitencia y misteriosa que parece empujarlo constantemente a enfrentar el peligro, provocándolo inclusive. Sin duda vivió el gaucha en condiciones apropiadas para ejercer esa arbitraria libertad, pues el trabajo servil o sedentario nunca lo esclavizó; además, lo limitado de sus necesidades no le ataba con vínculos muy firmes a esa disciplina que la vida civilizada impone a los individuos que forman parte de un grupo estable y sólidamente or-

ganizado. Su libertad es, en consecuencia, la medida de todas las cosas y se resuelve, ante todo, en un sentimiento que gobierna su violenta estructura psicofísica. Por eso: "Su esperanza es el coraje / Su guardia es la precaución. / Su pinga es la salvación. / Y pasa uno en su desvelo / Sin más amparo que el cielo / Ni otro amigo que el facón".

No puede expresarse con mayor vigor el proyecto de su existencia, la cual se sostiene en el peligro vivido a cada instante.

Este afán irrefrenable de independencia lo resume el hijo mayor de Fierro en una imagen vibrante de subjetividad y belleza plástica: "En esa estrecha prisión / Sin poderme conformar, / No cesaba de esclamar / Qué diera yo por tener / ¡Un caballo que montar / Y una pampa en que correr!"

Fuera de su ambiente carece de sentido esa libertad. Ella es la contraparte obligada que se opone a la naturaleza hostil para dominarla o tenerla a raya. Esta constante lucha bajo el signo de la libertad es el verdadero sentido de su vida y de su presencia en el seno de la pampa; el paisaje se anima mediante esa lucha interminable y las cosas advienen así a la categoría de objetos en oposición a los cuales se ensaya el impulso volitivo del hombre.

En ese duro intercambio con el medio el gaucha realiza su experiencia de la vida. Su carácter altanero y belicoso le depara una enseñanza dolorosa. La evolución de las costumbres, la política civilizadora del gobierno, cada vez más centralista, va reduciendo sus posibilidades y con ello su libertad, hasta arrinconarlo en el pago, en donde ahora la ley y el orden se levantan frente a él cual gigantescos escollos. A medida que avanza la organización nacional el gaucha se ve gradualmente constreñido en su autonomía; su existencia se torna más difícil. La persecución se ensaña en su persona porque se le considera un elemento discolo, inadaptable al nuevo orden del progreso. Es una rémora en el camino que conduce a la explotación racional de la riqueza. Así el criollo recuerda con fruición los buenos tiempos: "Aquello no era trabajo. / Más bien era una junción".

La realidad le presenta en cambio el rostro sombrío que condensa el fin de una época: "Y el lomo le hinchó a golpes / Y le rompieron la cabeza / Y luego con

ligereza, / Así lastimao y todo, / Lo amarran codo con codo / Y pa el cepo lo enderlesian".

No hay injusticia que no lo haga víctima propiciatoria. Él es un alzado contra el orden legal. Y este orden tiene medios coercitivos que tornan inútil toda resistencia. Su rudimentaria cultura se ve superada por una civilización más depurada y sobre todo más técnica. El servicio de frontera, con su humillante trato, asesta al hijo de la pampa el golpe de gracia. Para eludir tan pesada carga el gaucho debe desertar hasta donde no alcanza "la facultad del gobierno". Pero esta retirada sólo es un refugio desesperado, la última trinchera, el oasis de su dominio en el suelo natal. Sin embargo el gaucho, a pesar de su innata rebeldía, originada en complejo atavismo, se siente íntimamente vinculado a la civilización que lo amenaza. Por ello exclama Martín Fierro, después de haber huido del campamento indio, y de haber probado de alguna manera la amargura del exilio: "Ay mesmo me despedí / De mí infeliz compañera. / "Me voy", le dije, "andequiera, / Aunque me agarre el gobierno, / Pues infierno por infierno, / Prefiero el de la frontera".

ALFREDO LLANOS.

EL "DISCURSO DE PITÁGORAS", DE OVIDIO

Introduciendo el discurso de Pitágoras, Ovidio ha querido exponer la doctrina científica de la metamorfosis en sentido lato, entendida como fuerza transformadora del universo y explicar la razón única de las múltiples metamorfosis narradas en el poema. Los críticos modernos no dan una justificación de la insistencia ovidiana sobre los motivos de la abstinencia de la carne, de la inmortalidad del alma y de la metempsicosis. Rostagni atribuye esto a la fuente ovidiana, que debía tener por argumento no la *metabole* (cambio) del universo, sino la predicación de la abstinencia del alimento animal, predicación fundada en el dogma de la inmortalidad del alma, de la metempsicosis, del parentesco de todos los animales y por esto también de la transformación del

Todo. La fuente entonces para Rostagni, si no se debe decir que haya hecho desviar a Ovidio, lo ha conducido por el camino arcaico, haciéndole concebir la metamorfosis en el modo primitivo, en el modo de Pitágoras.

La doctrina de la metamorfosis, en el sentido en que se halla descrita por Ovidio, es pitagórica y no se debe confundirla con la de Heráclito. Ovidio declara lo opuesto a Heráclito cuando en presencia de las cosas naturales que fluctúan en continua mutación, él eleva la inmutabilidad del alma siempre idéntica a sí misma: "La cera dócil recibe miles de nuevas impresiones, no queda como antes ni mantiene las mismas figuras, y sin embargo su substancia no cambia; así el alma es siempre la misma; pero, según mi doctrina, ella sufre miles de transformaciones (169-173)". La posición, ya sea mística o filosófica del poeta, es la del dualismo pitagórico.

El desenvolvimiento del discurso del Pitágoras ovidiano sigue el hilo del Discurso pitagórico, como nos ha sido demostrado en los fragmentos de Empédocles, en los extractos de Dicearco del catecismo interno de la secta y en los extractos de Sozono. El discurso pitagórico de Ovidio conserva la misma forma en la cual se generó el primitivo pensamiento de los pitagóricos. Como contiene numerosos puntos de semejanza con fragmentos de Empédocles, se ha supuesto que Ovidio pudo haber imitado al Agrigentino. Rostagni, que fue el primero en enfrentarse con una concepción pitagórica, común a los dos poetas, tiende a creer que Ovidio haya podido contaminar el poema de Empédocles, con el Sagrado Discurso de Pitágoras, que en ese interin había sido publicado.

El discurso está precedido por una especie de prólogo, en el cual Ovidio delinea la figura del Apóstol: "Había un hombre de origen samio, que había huido de Samos y de sus gobernantes: por odio a la tiranía se desterró voluntariamente. Aunque distante de la región del cielo, él se acercó a los dioses con el pensamiento y vio con los ojos del corazón lo que la naturaleza le impondría a la mirada humana. Cuando con el espíritu y con vigilante ascesis hubo recorrido el Todo, explicaba a los discípulos silenciosos y entusiasmados de su elocuencia los orígenes del mundo, el origen de las cosas; que era la naturaleza y qué era Dios; dónde se formaban las nieves y el rayo; si era Júpiter o los vientos quienes desgarran

las nubes para producir el trueno, y qué era lo que sacudía la tierra, con qué leyes rodaban los astros, y todo lo que es invisible". Esto no es un programa debido a la improvisación ovidiana y aplicable a cualquier presocrático: los acumáticos, que eran pitagóricos, entre los más puros, trataban como problemas esenciales, cuestionarios sobre el origen del trueno y del terremoto.

Después de una parte relativa a las costumbres humanas desde el siglo de oro hasta la edad presente, el discurso de Pitágoras pasa a la verdad dogmática. Lo Absoluto se presenta al Pitágoras ovidiano en términos míticos: como Éter, como Mente divina, en oposición a la tierra inerte, la cual obliga a los hombres a errar faltos de luz por las diversas vías de la vida, temerosos de la muerte. El lugar, que constituye una de las bases del fundamento del discurso, es de un modo sobresaliente, análogo a la imagen lucreciana: "Nada es más dulce que ocupar sólidamente los elevados sitios fortificados por la ciencia de los sabios, regiones serenas desde donde se pueden bajar las miradas sobre los otros hombres, verlos errar por todas partes, buscar al azar el camino de la vida, competir en genio, disputarse la gloria del nacimiento, esforzándose noche y día, con un trabajo sin igual, para elevarse a la cumbre de las riquezas o adueñarse del poder... en cuales tinieblas y en cuales peligros corren estos pocos instantes que es la vida (*De rerum natura*, II 7-16)". Como la imagen de Lucrecio, la de Ovidio es de origen pitagórico: el Maestro diferenciaba lo mismo, al amigo de la sapiencia de los demás hombres, los cuales se asemejan a la muchedumbre de aquellos que en las fiestas helénicas se agolpan no para contemplar los espectáculos, sino para satisfacer toda clase de pasiones y ambiciones.

Las palabras de Ovidio, inspiradas en la ascesis pitagórica, en la cual Pitágoras promete revelar las respuestas de la mente suprema y desenvolver la disposición del destino, tienen relación con las fórmulas empedocleas que definen *Anágkēs chrēma*, *teón prēfisma palaión* ("Un oráculo de la Necesidad, de los Dioses decreto antiguo"). Toda la serie de la metempsicosis y de la metacósmesis.

La parte doctrinal del Discurso ovidiano es exposición de los dos fenómenos de la metempsicosis y de la metacósmesis, identificando el uno en el otro: "Mortales asus-

tados por la muerte, ¿por qué temer a la Estigia y a la noche infernal? ¿Por qué trepidar a estos vacuos nombres, ficciones de poetas, explicaciones de un mundo imaginario? Vuestrós cuerpos, ya sea que la llama de la hoguera los devore, ya sea que el tiempo los consuma, no pueden sufrir mal alguno, creedlo. Las almas están exentas de muerte: saliendo de su primera morada, recibidas en una nueva residencia, se fijan allí para gozar de una vida eterna. Yo mismo, lo recuerdo, durante la guerra troyana era Euforbo, hijo de Panto". Ovidio ha introducido la negación del Hades clásico, derivándola de las *Purificaciones* de Empédocles, y su famosa identificación con Euforbo no es contaminación ovidiana con el Discurso de Pitágoras: desenvolviendo el tema de la metempsicosis el Maestro debía sacar utilidad de su experiencia personal.

Después de haber revelado científicamente el fenómeno de la metempsicosis como conservación del alma inmortal a través de la mudable sucesión de los cuerpos, el Maestro halló motivo para insistir en la abstinencia de la carne, y repara en que el fenómeno de la metempsicosis no es sino un ejemplo de la metamorfosis general del mundo. Francamente pitagóricos con las argumentaciones con las cuales Ovidio demuestra la verdad de su aserción respecto a la metamorfosis de todas las cosas. Desde elementos más comprensivos, como el movimiento del tiempo y de los astros, el Pitágoras ovidiano llega a los más especiales que consisten en la variación de las estaciones, en la de la vida humana y en la de los elementos. En el concepto de los Pitagóricos el tiempo es el elemento principal de la individuación cósmica, el que en la eternidad del todo imprime el ritmo de los números, creando de la unidad la multiplicidad. Y los astros son divinidades puestas en contacto con los procedimientos naturales, para regular el mecanismo del cosmos.

Esto dice en substancia también el Pitágoras ovidiano. El paralelo que sigue, entre las estaciones y las cuatro edades del hombre, está inspirado en un profundo sentido del cambio entre la vida de la naturaleza campestre y la vida del hombre, como alimentadas de la misma fuente. Esta confusión mística de todos los fenómenos naturales pertenece a la más genuina predicación pitagórica. En el texto ovidiano los atributos de la naturaleza

son intercambiados continuamente con aquellos del hombre, no por metáfora, sino por entendimientos místicos primitivos: "¿No ves los cuatro aspectos sucesivos que toma el año, cuyo curso reproduce el de nuestra vida? Pues él es en todo semejante, venida la primavera, al niño; como él, diríase, delicado y todavía lactante; entonces, la hierba nueva, desprovista de fuerza, se hincha de savia; todavía insegura, encanta de esperanza al campesino. Todo entonces florece; el campo nutridor centellea de flores de mil colores, pero las hojas quedan todavía sin vigor. Después de la primavera, el año, más resistente, entra en el estío: es la robusta juventud; es, en efecto, la estación más desbordante de fuerzas, de fecundidad y de ardor. El otoño viene a su vez; el fervor de la juventud ha pasado; es la edad de la madurez, del apaciguamiento, donde el hombre, menos ardiente, ocupa el medio entre el joven y el viejo; sus sienes encanecen". Como Epicarmo, que en sus versos dice: "Igualmente tú y yo somos otros hoy de aquellos de ayer y otros seremos en el futuro y nunca los mismos, según idéntica ley (la ley de los Números)".

SILVIA JANNACONE.

Letteratura greco-latina della Metamorfosi.

Traducción de Italo Gemma.

LA TÉCNICA AL SERVICIO DEL ARTE

El vidrio había estado muy generalizado entre los romanos, que también habían adquirido el arte de tallarlo, de decorarlo y de grabarlo. A través de las innumerables convulsiones por que atravesó la Edad Media, su prestigio subsistió. Fábricas de vidrio se instalaron en las regiones boscosas, en las proximidades de los monasterios y de las ciudades. Francia tuvo veinticinco entre 1207 y 1497, entre ellas la primera fábrica de vidrio de botella, la de Quilengrogne (Alsace) en 1290. Desde 1373, hubo en Nuremberg una corporación de vidrieros, cuya industria estaba clasificada como una de las pocas que podía ejercer un gentilhomme.

A decir verdad, el vidrio de esta época era más bien grosero y poco transparente, pero no es menos cierto que él introdujo una revolución en los hogares. Las ventanas estaban adornadas con vidrios en lugar de paneles de tela aceitada, ¡por primera vez se veía claro!

Tanto más claro se veía que el uso de los anteojos permitía además remediar las vistas deficientes. Se puede hacer remontar este uso alrededor de 1280, ya que reglamentos locales de la República de Venecia, que datan de 1284, se refieren a los fabricantes de lunetas.

La difusión del vidrio iba a dar, por otra parte, el medio de ver claro no solamente con los ojos, sino también con el espíritu. Iba a traer el invento de la luneta astronómica y del microscopio, base de partida del método experimental y condición necesaria para la creación de la ciencia: ¡todo el pensamiento moderno debía salir de ella!

Aun Roger Bacon no había nacido cuando se instalaron cerca de Venecia, en Murano, tal vez desde el siglo XI, las fábricas de vidrio que iban a ser las más ilustres del mundo. Desde el siglo XIII al XVIII, se vieron salir maravillas, sin rivales por la limpieza del cristal, la gracia de las formas, el brillo de los colores o la gradación de las irisaciones. Los maestros vidrieros tenían sus secretos de fabricación. Como dejaban de buen grado, a su personal, pudrirse en una negra miseria, ocurrió a menudo que éste se dejaba corromper, y se iba a otro lado a fundar cristalerías "venecianas". Es lo que ocurrió especialmente a partir del siglo XV, y contribuyó a la declinación final de la República.

La cristalería, y sobre todo la cristalería francesa, dio origen también a un arte específicamente medieval, del cual podemos aún admirar las realizaciones en nuestras catedrales góticas: el arte de las vidrieras pintadas. Desde el siglo XII estaba en pleno florecimiento, y el monje alemán Théophile (siglo XI) había ya dado un tratado completo.

Una vidriera pintada es un conjunto de piezas de vidrio coloreadas en la masa, sostenido por una red de plomo. La composición del vidrio y la de las materias colorantes eran mantenidas en secreto. El azul se obtenía, por ejemplo, con el óxido de cobalto, el verde oscuro con el bióxido de cobre y los diferentes rojos, con el bióxido

de manganeso. El menor cambio de color implicaba un cambio de vidrio y por lo tanto un plomo de separación. A qué grado de perfección habían llegado los artistas, con qué destreza tejían los hilos de luz coloreada de las grandes composiciones, las vidrieras pintadas de Notre-Dame de Paris, de Chartres o de Bourges, lo testimonian elocuentemente.

Todas las producciones del arte medieval revelan, por otra parte, esa misma búsqueda de la perfección, esa preocupación del acabado, esa minuciosidad procedente de una paciencia a veces increíble. Recordemos el trabajo de los iluminadores, de los miniaturistas, de los encuadernadores que decoraban y vestían los manuscritos sin preocuparse de consagrar a ello meses o años. Recordemos que es de ese tiempo que datan la pintura al aceite con los Van Eyck (1402) y el grabado en madera, del cual el más antiguo ejemplar europeo, la *Madera Protat*, descubierta en Saône-et-Loire, en 1898, es del año 1370.

En este dominio, donde la técnica presta su apoyo al arte, el aporte del Oriente fue capital. En materia de alfarería por ejemplo, el Occidente no conocía más que la arcilla ordinaria, ya fuera cocida a 1.200 grados de modo que la superficie se vitrificara (gres), ya fuera que, cocida a una temperatura inferior y no vitrificada se revistiera de una capa que la hiciera impermeable (loza). Entre las manos de los ceramistas españoles del siglo XIII y luego con el escultor florentino Luca della Robbia en 1443, la loza dio sucesivamente nacimiento a una bella alfarería al tornasol dorado y a una cerámica esmaltada que iba a alcanzar su perfección en el Renacimiento.

La China, por su lado, utilizaba el caolín, según se dice, desde veinticinco siglos antes de nuestra era. Cocida a 1.400 grados y vitrificada en la masa, esta arcilla se transformaba en una materia impermeable y traslúcida: la porcelana.

A partir del siglo X, el arte chino de la porcelana produjo obras maestras, que los portugueses y luego los holandeses importaron a Europa en el siglo XV.

Es también China la que generalizó en Occidente la laca, de la cual ciertos especímenes descubiertos en Mongolia del Sud y en Corea, pudieron ser fechados en la época Han (a partir del año 206 antes de J. C.). Mil

años más tarde, bajo la dinastía de los Song, el arte chino producía lacas de plata, de oro e incrustadas de nácar.

Laca, porcelana —mientras llegaba la imprenta— no era la primera vez que el Celeste Imperio prodigaba sus beneficios a Occidente ya que, desde el comienzo de la era cristiana, le había ofrecido la seda, cuyo comercio iba a ser organizado en gran escala por los árabes.

A las industrias de lujo que Oriente ofreció a Occidente agreguemos la de los tapices. Fueron los nómades de Asia Central que comenzaron a tejerlos y que luego comunicaron su arte a los persas. Este arte conoció su apogeo bajo la dominación árabe, que lo introdujo en España desde donde se esparció sobre Europa.

PIERRE ROUSSEAU.

Histoire des Techniques.
Librairie Arthème Fayard, 1956.

Traducción de Haydee E. de Lliberal.

"EL POETA", DRAMA JUVENIL DE MARMOL

En Montevideo, escenario reciente de sus primeros éxitos, se estrena *El Poeta*, el 20 de agosto de 1942. Tenía entonces su autor 24 años; era un emigrado político de la tiranía. Representante de la juventud estudiosa de Buenos Aires, volcó en rápidas carillas sus ansias de libertad y gloria. Proscripción y lauros. El paso inicial estaba dado y el Certamen Poético del 25 de mayo del año anterior había difundido su nombre en ambas margenes del Plata.

La prensa lugareña, en rivalidad de escuelas y propósitos, da una visión prolija de aquella noche de estreno. Ante un público que ha visto a Hugo y sigue con entusiasmo el movimiento revolucionario, sube a escena *El Poeta*, y se repite "la batalla de Hernán". Noche de polémica, propicia a la discusión política y la revisión literaria.

Todo se presta al debate: la situación del autor, "joven rico de versos pero pobrísimos...", según anota la crónica periodística del 22 de agosto, y la pretendida localización

geográfica de la pieza, aunque Mármol declara, al comienzo de su obra, "la escena puede ser en cualquiera de las capitales de Sud América".¹

Las mismas palabras y conceptos se vuelven valores opuestos en boca de ambos bandos. Los partidarios de Oribe refutan energicamente la apreciación de hechos y situaciones de la pieza por parte del cronista de "El Nacional". "El Constitucional" no puede admitir que se hagan referencias al escenario montevideano...

El análisis aborda el problema ético, y la crítica tradicional prevé graves peligros en la representación de dramas que confunden a la juventud exaltando amores adúlteros y suicidas. "El Constitucional" no comparte los puntos de vista del autor. Puntualiza su falta de originalidad —ya que encuentra una correlación entre *El Poeta* de Mármol y el *Macías* de Larra— y la inconsistencia de los personajes. "El Nacional", en cambio, es una voz estimulante del movimiento romántico y descubre valores y posibilidades que aplaude entusiasta.²

El drama, en verso, consta de cinco actos y su título responde a un doble cauce: la historia legendaria de Macías —el poeta que representa a la escuela gallega en el *Cancionero de Buena*— y elementos autobiográficos. La escena corresponde a la época y ya se anota la falta de localización geográfica, aunque la crítica con-

1. EL CONSTITUCIONAL, 22 de agosto de 1842; Montevideo; pág. 3, colum. 3. Da cuenta de la exhibición del drama trágico *El Poeta*; más adelante insta a Mármol a aclarar cuál es el verdadero lugar de la acción: "No estaría demás que el autor confirmara la opinión de EL NACIONAL a este respecto o rectificase en otro caso la equivocación de su concepto".

2. EL NACIONAL, 24 de agosto de 1842; Montevideo; pág. 2, colum. 1. Luego de aplaudir a Mármol por su obra expresa: "No obstante, decimos diremos de su joven autor: que no está acostumbrado a lo necesario y que se ha detenido demasiado en la individualidad".

EL CONSTITUCIONAL, 23 de agosto de 1842, pág. 3, colum. 1. "Su argumento muy pobre y muy trillado, sin fuerza, sin grande interés...". Luego dice: "El romanticismo está llamado a trastornar el orden de la sociedad, y a no presentar en la escena otra cosa que muertes, suicidios y acciones desacompañadas...". Más adelante: "Si no podemos encontrar las ideas del autor del drama en cuanto a la simplicidad del argumento y a los plagios que el crítico otero podrá encontrar en los más de sus pasajes... Hay versos excelentes, de un mérito que no es posible desconocer". (Véase esta crítica UNOS CONCURRENTES AL TRATADO).

temporáneas la sitúa en la margen opuesta del Río de la Plata.

Hecha a manera de acotación esta advertencia preliminar, entramos de lleno al estudio de los contenidos

Crítica a la Sociedad

Esquemáticamente se pinta la situación económica del ejército y el desequilibrio social: "Tres campañas se han dado/ y en tres campañas un sueldo".³

Entra en acción el viejo usurero, padre de nuestra protagonista, que compra "cientos por cuatro/ nuestros sueldos..." "Y al volver a la ciudad, muy lindamente miramos/ nuestro país como estaba, nuestras bolsas sin un cuarto".

Ambiente de jóvenes ociosos, herederos del capital labrado por sus padres. Mujeres y hombres que sólo dan valor al dinero. La política se subalterna y el matrimonio es institución para asegurar el porvenir.

Desde el comienzo se nos advierte del desastre económico en casa de don Antonino. Pero el autor parece olvidarse muy pronto de tal quebranto que, por otra parte, no aparece confirmado en ninguna circunstancia de la obra. Pone en boca de Carlos: "... esos señores/ que como vos, ostenta cada uno/ riquezas, influencias, y se venden/ por un puñado de oro todos juntos.../ vosotros que teniendo vuestras arcas/ preñadas de metal, con torpe orgullo/ al pueblo despreciáis..."

Más adelante, en tono patético, agrega: "que mientras con su sangre el pueblo compra/ justicia y libertad, quedáis seguros, impávidos mirando sus desgracias.../ y a la sombra de lágrimas y luto/ agrandáis sin temor vuestros caudales..."

En el segundo acto los subtemas van tomando ubicación, llenos de interferencias personales. "Vendiendo de su hija el alma pura/ cual una miserable mercancía". Mundo conformista sin vuelos ni ambiciones nobles, donde la poesía no tiene lugar; donde nadie entiende el vuelo del poeta traducido en imágenes de luz, ni cómo el sol sigue iluminando y la tierra brota en árboles y

3. Estos renglones sirvieron de base a la localización geográfica de EL NACIONAL, de que ya dimos cuenta.

flores. "... ¡si supieras/ que para apagar la llama/ que en mi espíritu se enciende,/ no hay más resorte en el mundo/ que apagarse mi existencia!"

Carlos siente profunda vocación por la libertad pero huye el terreno de la política: "Infierno que se alimenta/ con la ignorancia de todos/ y el egoísmo y miseria/ de unos cuantos de los nuestros..." Y luego apunta: "En nuestra era/ la política nos mancha/ o nos hiere la conciencia".

Extiende su crítica a la subjetividad de la prensa que, dice, recorre tres sendas: la primera, escabel para el poder, hecha de adulación y mentira, "torpes y viles bazas/ una obligación continua/ de hacer lo que otro desea;/ en ella no piso yo". La segunda, camino del escarnio en las familias "con insultos personales/ y miserables reyertas/ Para esta se necesita un alma ignorante o necia/ en ella tampoco piso". Y la tercera va "en de-rechura a la cárcel;/... y no quiero conocerla".

Lo romántico

Se entrelazan y confunden, por instantes, elementos subjetivos y de realidad exterior con estructuras literarias.

Amor, pasión y muerte. — "¿Qué me pedirás pues, que no consigas/ tan pronto como verte y adorarte/ supo mi corazón?...". El amor como única recompensa: "Soy muy feliz, María; nada espero/ ni hay en mí más temor que el de perderte".

María ensaya una tímida defensa de su padre, que se quiebra en un rapto romántico: "Oye, bien mío./ No me culpes, por Dios; mi padre ignora/ cuán inmenso el amor en nuestras almas/ con su temible llama las devora..." "Después de la muerte/ derramará por mi suerte/ torrentes de sufrimiento".

En prevista sucesión alinése la temática romántica: el hado adverso, la sujeción a la mujer, la volubilidad de los sentimientos y la ronda de espectros. "Un germen que es fatal entre los hombres/ traje a la tierra con el alma mía/ y brotando sus raíces con el tiempo/ apuré gota a gota su veneno;... Pues bien, si bondadoso entre mis manos/ pusiera Dios un mundo de ventura,/ por una sola vez, una mirada, lo daría/ por premio a tu hermosura,/ lanzándolo en pedazos a tus plantas".

Inestabilidad de las pasiones. — En un clima de exaltación y angustia es María tan pronto un ser divinizado como la personificación de la volubilidad: "¿Se que fui niño/ presagiendo firmezas en tu pecho.../ mujer y nada más?... Yo me avergüenzo/ de haber imaginado un amor puro/ en pecho de mujer".

Mas al instante el arreperimento se desata en lágrimas y surge la imagen celestial: "Te pido, María, mil veces perdón". La tormenta ha cedido plaza a la bonanza. Huyen la fiebre y el delirio, el volcán, el infierno que lo abrasa. Ya el cielo lo circunda porque mira "los ojos bellos/ de la angelical María". El "ángel consolador" lo cubre con sus alas. Rosas y jazmines le prestan blanda suavidad y fresco aroma.

Las interpolaciones literarias, la presión del motivo inicial, se abren secreto cauce e irrumpen en el diálogo. Al gusto de la época, repitese el reto al hado adverso: "Mía serás, aunque el infierno mismo/ lanzara más rigor entre los hombres,/ y abriera a nuestras plantas el abismo".

El tema del plazo. — La protagonista, dócil criatura víctima del despotismo paterno, emprende el camino del holocausto: "... si el mundo/ nos pone un deber,/ forzoso es cumplirlo,/ llorando tal vez... soy hija/ soy débil mujer/ y siempre obediente/ pasé mi niñez... Visita otros pueblos/ que lejos estén/... auséntate un año, y al fin yo podré/ el sí de mi padre/ dichosa poseer".

A las reminiscencias de Larra únense el ruego apasionado del amante infeliz: "Es María, señor, mi Dios, mi mundo,/ mi inspiración, y mi universo entero;/... si el cielo me la dio con labio duro/ no me la neguéis vos por ser su padre,/ un año nada más.../ ... un año, o lo juro..."

Aspiración a lo americano. — La improvisación romántica señala elementos económicos sin discriminación, a menudo contradictorios. La presentación del estudio de Carlos muestra "Una gran mesa con libros... sillas y un sofá. Poco lujo..." Enseguida, la referencia concreta: "Son las cinco de la tarde/ y si usted tiene deseos/ de comer, hay un pollito/ y unas..." ¡Era un pobrísimos poeta!

Los sueños golpean la mente y el corazón de Carlos. Quiere escribir algo grande, *americano*, que anuncie al mundo la esperanza de un porvenir limpio donde se asiente la libertad. Será el mundo de su generación con el triunfo de la poesía vivida, hecha sustancia y tierra americana. "Desearía/ ver siempre sobre la escena/ algo nuestro, americano... mas hallo con impaciencia/ siempre la Europa y sus reyes".

Sin nombrarlo está presente el tema de la *prosopopeya*, verdadero leit *motif* de la poesía de Mármol. "Y el joven de pecho noble" ... sólo huyendo a la política podrá guardarse puro/ para los tiempos que vengan. Tiempos que vendrán "... como en pos de la tormenta/ nos saluda un bello día".

El tema de la juventud rectora, aspiración de la Asociación de Mayo, plantea el duelo de dos generaciones de cosmovisión antagónica. Fúndense *llanto, cadenas y muerte* al núcleo temático de la tiranía, la sangre y el destierro. "Lleno de sangre y de luto/ ... nuestro presente es la arena/ donde hay un combate a muerte/ entre nuestra vida vieja/ y la vida que nos viene./ Cuando en la lucha por fuerza/ caiga deshecho lo viejo/ la América grande y bella/ sobre un trono sentada/ extenderá fuerte diestra/ ... para alzar la juventud".

La nota confidencial de la salud precaria y el sentirse extranjero en el suelo nativo, continúan la temática romántica entrecruzada de elementos autobiográficos. Hay una autojustificación del abandono de la patria en los momentos de dolor: "Seré una planta extranjera/ sobre un suelo que no prende".

Prolóngase el canto a *América virgen de pasado*, con interferencias del *fatum* y anhelos de libertad. "Para el drama es aún más dura/ nuestra suerte. No tenemos/ en lo pasado, ninguna/ relación con lo presente/ y lleno de luto y duda/ nuestro presente se muestra/ nuestro pasado se oculta/ entre una nube europea... nuestra cuna/ no tiene sino treinta años". La patria es joven, aunque "sin duda...", "muchos dramas se podrían componer/ pero la imaginación y el genio/ pierden todo su vigor/ al ver que en un mar de sangre/ se habrá de mojar la pluma..." Mas, con todo, tal dolor es sólo "diminuta topla/ del cuadro de maldición/ que representa mi vida/ desde que vi el primer sol".

El duelo de Buenos Aires le arranca doloridas quejas: "Lo no es vida, por Dios.../ querer mi patria; querer/ hasta el polvo de su suelo/ y ver rodando en el cielo/ las nubes de tempestad/ nada de hermoso/ reseta/ y ahoga la voz del poeta/ como ahoga la libertad..."

El tercer acto nos presenta una velada familiar, con profusión de luces, flores, dulces y licores, de nelo ambiente colonial. Mulatas cebando mate "que dicen —me lo han pedido—", la niña que ameniza la fiesta con su arte y que es, naturalmente, nuestra heroína. "¡Ah es María... como es tan aficionada/ al canto y la poesía..." Todos cantan versos al amor y la libertad. Exaltación de los poetas.

Al color local únese la visión de una época tributaria de Europa y adormecida en devaneos de salón. "Si una cuadrilla (sic) se bailan..." "Este vals anda que vuela..." "¿Está de mal humor?/ Se cura con un minuet". "De todo, hay rosas, y malvas, y jazmines y virreinas".

Conocemos las preocupaciones de este mundillo: "... los maridos; ... no nos hablan de otra cosa; que de tiranos, de luchas, de política, de enredos..." "Nosotras de las tertulias/ de los versos, del teatro/ de modas y vestiduras". Se analizan los gustos literarios de las damas, que parecen vivir ausentes del drama de la patria. "... versos de amores, algunas/ lindas novelas, artículos/ de costumbres, y censuras/ de modas; y si usted quiere/ un drama de los que asustan/ con su bullicio y sus muertes..."

Hay también una sátira al gusto y aprobación de todo lo francés. "... diga que la obra suya/ no es suya... que es.../ del primer francés que se le ocurra; y entonces el triunfo es cierto/ porque es ya tanta la suma/ de desatinos franceses/ que uno más no hará ninguna/ impresión entre nosotros".

María sigue el derrotero romántico. Todo lo sacrifica por la libertad del ser amado. El cuarto acto repite motivos ya conocidos y se abre el quinto en el instante en que, María, en el mismo cuarto en que murió su madre, se vistió y engalana para cumplir su doble desposorio. Carlos, ignorante de los sucesos, acusa a María de perjurio. No hay, para él, otro camino que la muerte. En tanto ella dirá como postrer ruego: "Ven que en tu lecho

te espera/ para perfumar tu suerte,/ el aliento de la muerte/ que va mi pecho a exhalar".

Carlos siente que la vida sin María no tiene ya ningún sentido, pero no puede admitir que ella muera y, con desesperado acento, le responde: "Ángel mío, perdón... vuelve a la vida,/ María, por piedad, di que no es cierto.../ Venga tu esposo ya... llévete al punto,/ yo te enlace bendigo..." Ya es tarde "el frío de la muerte por mi pecho,/ y en mis entrañas todas se difunde.../ ...[Resolución fatal! al menos juntas/ pasarán nuestras almas al eterno]. La muerte marcó sus destinos: "...juntos amaron,/ juntos el infortunio conocieron/ juntos bajarán a los sepulcros.../ ¡Qué dulce es.../ morir con la mujer a quien se adora,/ y sentir a la par, dos agonías,/ regalándose amor y juramentos!"

A la concepción romántica del trasnyendo sucede la trágica visión de los espectros: "...Creo que miro/ los ángeles en torno de tu cuerpo/ envolviéndote en nubes transparentes,/ y alzándote conmigo hasta los cielos/ "...no pertubéis su enamorado sueño,/ ...Es mi esposa... ¿No veis cómo la tengo/ contra mi corazón? El Dios del alma/ bendijo con su voz nuestro himeneo,/ una horrible agonía es el testigo,/ y la tumba eterna es nuestro lecho..."

Prolónganse las reminiscencias en la dilación del motivo sepulcral: "Allí verás alzarse su esqueleto,/ cruzando sus huesos a tu lado,/ me asesinaron repetit los ecos;/ y otra sombra también, la sombra mía,/ con la horribra voz de los espectros/ gritará "¡maldición!" la asesinaron..."

Del análisis interno de la pieza surge la evidencia de puntos coincidentes y rasgos que singularizan a ambos escritores y que, por razones de método, pasamos a puntualizar.

Coincidencias:

1º El título. El género. La distribución arquitectural. El tema del plazo.

2º Por comunes influencias: Lo romántico:

- a) El despotismo paterno;
- b) La niña prometida en matrimonio para salvar el derrumbe económico en Mármol; para aumentar lustre y respaldar intrigas cortesanas, en Larra;

- e) El amor-pasión, común influencia de la *Nouvelle Heloise*, tan leída por nuestros románticos;
- d) El amor adúltero y la muerte trágica;
- e) La mujer como ser celestial y como emblema de volubilidad;
- f) Inestabilidad de las pasiones;
- g) Duelo, llanto y arrepentimiento;
- h) Los espectros;
- i) Concepción cósmica;
- j) En cuanto al estilo: adjetivación rica y con intención directa. Patetismo. Polimetría. Uso discrecional de los signos de puntuación.

El *Macías* es un drama histórico en cuatro actos y en verso. El autor nos adelanta la dificultad de su clasificación. "No hay en el *grandes efectos levantados sobre débiles fundamentos, no hay escenas de imponente charlatanesca fraseología, no hay tempestades, no hay horrendos crímenes*". Luego, en actitud de autocritico, añade: "*Macías es un hombre que ama y nada más. Su nombre, su lamentable vida pertenecen al historiógrafo; sus pasiones al poeta. Pintar a Macías como imaginé que pudo o debió ser, desarrollar los sentimientos que experimentaría en el frenesí de su loca pasión, y retratar a un hombre, ése fue el objeto de mi drama*".⁴

El clima de la obra está dado y su época corresponde al reinado de Enrique III en que D. Enrique de Villena, tío del monarca, fue maestro de Calatrava. Todo el comienzo del siglo XV está infundido de su misterio e ironía, y su figura adquiere proyección prefautica en el mundo mágico y agorero de la España Medieval teñida de luces renacentistas.

En ese tiempo y en ese mundo vivió y amó Macías, el protagonista trágico que cantó el neoplatonismo de Lope en *Porfiria hasta morir*. Muy otra es la cosmovisión del Macías de Larra, recreación poética impregnada de doloroso subjetivismo. Exaltación del amor imposible y la pasión desenfrenada. Reto al mundo generador de adulterios y suicidios que repiten, múltiple y uno, el mito de Tristán y la rubia Iseo.

4. LARRA, MARIANO JOSÉ: *Obras Completas de Fígura, Garbier, P. 4.º, n.º. IV, 266/67.*

Más a esta altura de nuestra exposición preliminar un recetáculo nos delata. El poeta conoce la propensión del hombre a jugar al hombre. A identificar vida y poesía, sin pensar que son dos realidades, si a menudo confluentes, no necesariamente idénticas. ¿Pero cómo emancipar al autor romántico del elemento autobiográfico aunque más no sea en la referencia o trasposición? Y ya oímos la voz admonidora del poeta: "Quien busque en el sello de una escuela, quien le invente un nombre para clasificarlo, se equivocará. ¿Para qué ha menester un hombre?"⁵

La sola enunciación de postulados y el marco histórico van señalando distancias y poniendo hitos en el camino. Tanto, como va de una vida a otra vida, de un mundo a otro mundo. Queda, pues, al margen, toda acotación que no haga directamente al propósito que nos anima.

El tema del plazo y el casamiento impuesto están dados en el *Macías* en estilo y lenguaje de la época: "Hoy Nuño expira/ el plazo de que me pusisteis/ en el cual me prometisteis/ darme la mano de Elvira./ ...Un año es ya transcurrido..." "Me dijisteis que a Macías/ asente, vuestra hija amaba./ ... Mas que si por buena estrella/en un año no volvía,/ luego mi esposa sería/ mal que le pesase a ella." Lo romántico relaja y humaniza la rígida arquitectura. Queda muy atrás, perdido en el tiempo, el trovador medieval de Ausias March que canta al amor como servicio, sin esperar recompensa de su dama. ("Las manos puestas pido a la contina/ piedad, pues que tu alervo me heziste:/ y no pido merced, sino servicio/ pues nadie como yo hizo su oficio").⁶

En Larra, presión de época, es el pretendiente, noble empobrecido, quien se vende: "justo es que compréis con oro/ lo que ganáis en decoro..."

El amor-pasión, la muerte por amor, sacude con fuertes ráfagas la atmósfera de sumiso acatamiento medieval. Interferencias de lo romántico en las estructuras histórico-legendaras: "Mira mi corazón, débil juguete/ de una pasión tirana, inextinguible./ ...Vínculos tristes/ que antes de unirlos acabarán mi vida/... Yo bien

quisiera... que nada el mundo/ del volcán que me abrasa trasluciera/... Pasión tan grande que olvidar no logro". La presencia de la amada desata una ola de románticas sinestesias: "¡Ah! de tus ropas,/ al roce sólo tiemblo, cual la hoja/ del viento sacudida/... si por suerte toca a la tuya mi mano.../ siento un fuego correr que me devora,/ vivo, voraz, inextinguible..."

La mujer como ser celestial y como emblema de volubilidad se entrecruza con el tema de la inestabilidad de las pasiones, que alcanza a todos los personajes. A la fe más acendrada sucede la duda más desgarradora en los amantes. "No la traje el amor, la traje sola/ la compasión." "...[Mujer heroica! ¡Oh qué suprema/ felicidad! ¡Por mí la muerte arrostra! Y Elvira le responde en su deliquio: "Primero que ser suya, entramos juntos/ muramos".

El padre, desde el primer acto, nos introduce en el tema de la volubilidad femenina: "Que al fin, si es mujer mi hija/ fuerza es que mudable sea". El violento trastrueque también alcanza a la celestial Elvira que cambia en despedada aceptación su rotunda negativa: ¡Otra mujer! ¡Ah! Presto, padre mío,/ mis bodas dispone: ya vuestra hija,/ no tan sólo obediente, más gozosa,/ y aún alegre veréis. ¡Ah! ¡Fementido! Ya quiero a Fernán Pérez, ya le adoro". En tanto la intriga envuelve a Macías con su cortejo de desesperado: "¡Mujer, en fin, ingrata y velleidosa! ¡Ay infeliz del que creyó que amado/ de una mujer sería eternamente!"

Pero hay otros cabos en la urdimbre de Larra que subrepticamente se abren camino configurando tiempo y espacio. Al tema de la magia y las ciencias ocultas únese el arte de trovar de don Enrique de Villena. El tema de la prisión alterna con el retrato del señor feudal, el duelo caballeresco, la honra conyugal, la palabra empeñada... Amor cortés, justas y torneos, con asaltos, conventos y visiones espectrales. Es el romanticismo "desesperado", de la línea de Young en su *The Complaint or Night Thoughts* que señorea e imprime nuevos tonos al clima medieval, y del que Larra fue trágico exponente.

Toda su angustia de vivir, todo el desprecio a su mundo, adquiere características de reto: "¡Vulgo estúpido, ignorante! ¿Yo dado a la nigromancia? ¿Yo astrólogo?

5. Idem.

6. LAS OBRAS DE AUSIAS MARCH, ed. de Madrid, 1947. Incl. "Nico-
Ma Antonio", 15/16.

¿Yo adivino?/ ¿Yo docto en la judicaria?/ ¿Solo porque ven más libros/ reunidos en mi casa/ que en todo el reino?... ¡Qué bien le ha servido el marqués de Villena para desahogar su dolor por el atraso de España que retomará, como símbolo, la generación del 38! "Pueblo bárbaro, ¿qué infamas?/ ¿De un caballero cristiano... Algún día, pueblo necio/ me servirá tu ignorancia".

• Su desafío alcanza a la sociedad y sus leyes. El tema del amor prohibido tiene en Larra un acento de atormentada subjetividad y adquiere carácter de obsesión. El *Doncel de don Enrique el Doliente*, continuación del *Maricán*, retoma el tema con notas y tintes más sombríos. Su rebeldía y disconformidad social encuentran en el final, casi de impacto cinematográfico, en la locura de la bella Elvira, una respuesta a su vida atormentada. Y de pronto sentimos levantarse ante nosotros la imagen de ese punto final de la trágica muerte ante el espejo. Juguetes de sus pasiones, conformó un personaje de vida que identificó a sus entes literarios, y ya vida y obra fueron una sola y terrible tragedia.

Y pasamos al tema de la originalidad en Mármol.

Rasgos que lo singularizan.

1º Escenario: a orillas del río de la Plata, 1842, (o en cualquier ciudad de Sud América) vinculado directamente al elemento autobiográfico. Lateralmente, su título, *El Poeta*, responde a una actitud subjetiva en que están interesadas todas las estructuras de su yo íntimo. Adquiere así cierta originalidad, a pesar del motivo inspirador.

2º Lo económico: a) en el ejército; b) en Mármol, siempre menos afilante que en los demás expatriados.

3º Lo social: a) reuniones familiares; b) temas de conversación, bailes, costumbres.

4º Actitud crítica: a) juicio sobre la literatura francesa conforme al gusto de la época. Ataque a la prensa; b) falta de tradición poética en el drama; el pasado envuelto en una nube europea.

5º Concepción del trasnmundo: Dios y los ángeles protegen a los enamorados, aun en el suicidio y el desborde de las pasiones.

6º Por comunidad de ideales con la generación del 37, pero con visión optimista, tan distante del trágico Larra y de la mayor parte de los románticos: a) aspiración a lo americano; b) amor a la patria y a la libertad; c) juventud rectora: necesidad de hacerlo todo; d) sangre, duelo, prisión y lágrimas. Odio a la tiranía; e) aceptación de la realidad americana. Confiar en el porvenir; f) la poesía medio de socialización del pueblo; g) actitud anticolonial de repudio a las instituciones españolas que entronca con el odio a Rosas; h) situación económico-social del hombre de pensamiento; i) lucha de dos generaciones de cosmovisión y estructuras político-sociales antagonicas; j) temas de incidencia pero con características de originalidad y anticipo: el oro rigiendo al mundo y la concepción social del trabajo; k) como fusión de influencias, pero con proyección marcadamente subjetiva, el tema del amor que da origen al drama.

Anticipo de un estilo.

Expuestas esquemáticamente las coincidencias con Larra y los rasgos que caracterizan a nuestro poeta, intentaremos seguir el vuelo de sus imágenes y el juego de sus palabras. Sobre una misma línea temática, señalan la trayectoria poética e ilustran actitudes vitales, esclarecedoras de su poesía.

El poeta crece en experiencia. Nuevos panoramas y seres lo separan y logran, a veces, esfumarse sus clisés literarios y esquemas preconceptuales. El enriquecimiento temático, un mayor dominio de los medios expresivos y su euforia, recrean el mundo circundante. La apetencia de vida y eternidad abre en abanico su prisma cromático, y el tema del amor y la mujer lo envuelve en su atmósfera impregnada de luz y de emoción.

Nuevo Colón por estos mares, Ulises y Eneas bordan su trayecto de aventura, Byron le sugiere el navegante y le presta Espronceda su bajel... Pero no hay quien le sujete cuando tiende sus alas al viento: "El Fénix es un barco nuevo y viejo/ nuevas las velas, pero viejo el casco..." (*Cantos del Peregrino*, IV).

¡El mar, siempre el mar "donde el alma sin límites se explaya!" "Y sentir de las olas el murmullo/ tranquilo y misterioso, como el alma/ en esas horas lánguidas, que late/ con las luces y el mar armonizadas" ... "Todas las concepciones de la mente/ son grandes en el mar y son cristianas./ ... Byron es nada/ despojado de Harold, y necesita/ surcar los mares de la Europa y Asia/ para crear sus seres inmortales/ ... La voz de Chateaubriand se olvidaría./ ... Sin sus *Mártires* ni *Atala*, y si aún no intuimos su necesidad de surcar los mares para ser poeta, nos agrega: "y sólo los cantó después que dijo:/ ¡Adiós! del mar a su adorada Francia". (Ib. V)

Los nombres se asocian en el recuerdo, y peregrinación y patria siguen la marinera senda. "Varela y Alberdi que la suerte ingrata/ por diferentes mares os conduce". (Id.) "Echeverría, el dulce rulseñor de *Los Consueños*", con su "voz de letal melancolía" (Ib. VI). Pero es Balcarce quien le dicta su postrer deseo con los melancólicos acentos de *La Partida*. "Es grande Ulises por el mar vagando;/ y el latino cantor su Eneas lanza/ al valladar lumenso de los mares./ de tierra en tierra mendigando patria./ ... Tan sólo el corazón desciende al mundo—/ al mundo del recuerdo y de las ansias—/ y el tierno y melancólico suspira/ por su Dios, por su amor y por su patria". (Ib. V) "Y a mí que en batirme se place el destino/ cual baten la nave los vientos y el mar;/ a mí que me cansa mi errante camino/ sintiendo la fuerza de mi alma cesar:/ ... Castiga mi vida, mas no mis despojos:/ te pido en mi patria mi pobre ataúd". Procrepición, poesía y patria forman ya un solo tema...

López y Planes le infunde voces y ritmos mientras, como un relámpago, cruza la visión del gran Sarmiento, alentándolo en la lucha. "¿No escucháis ese ronco bramido/ que estremece el desierto y la sierra? ¿No sentís que se rasga la tierra? ¿No sentís el torrente bramar/ en un mar de pasiones y sangre,/ sin orillas, ni luz, ni horizontes,/ donde absorba la sien de los montes mira razas y pueblos rodar?/ ... Gozaos en la tumba,

héroes de Mayo,/ el árbol que plantasteis dara fruto,/ cuando asome en Oriente el primer rayo/ y huya la noche con su triste luto". (XII)

América, continente virgen, es el gran deslumbramiento del poeta: "Aún tus bosques, tus ríos, y tus seres/ no ha sorprendido el ojo del poeta,/ ni el bello original de tus mujeres/ ha encontrado una tinta en su paleta". (Ib. I)

"Lujuria tropical, frescura y arrullo en clima de aromáticos effluvis, dados por simple enumeración: "Cantaré de la madre la hermosura,/ hoy con las cataratas en concierto;/ mañana de una selva en la espesura/ con el susurro de la brisa incierto". (Id) "¡Los trópicos radiante/ palacio del Crucero/ foco de luz que vierte/ torrente por doquier;/ entre vosotros toda la creación rebosa/ de gracia y opulencia/ vigor y robustez!/ ... Y derramá las rosas,/ las cristalinas fuentes/ los bosques de azucenas,/ de mirlos y aráyan;/ las aves que la arrullan/ en melodía eterna.../ La tierra de sus poros/ vegetación exhala/ formando pabelones/ para burlar el sol..." (Ib. III)

Color, opulencia y pedrería en imágenes sensuales y cenestésias que se resuelven, a menudo, en expresiones de erotismo. Uso de los tonos contrastantes, materiales ricos; refinamiento bizantino que dilata la línea ondulante en marcos de oro, zafiros, rubies, diamantes, esmeraldas. "Y el cincel del romano quebraría/ los detalles de mármol florentino,/ antes de dar al cuello y la cintura/ la gracia leve y el contorno fino;/ antes de dar al seno/ las redondas ebúrneas proporciones/ que, cual ondas de leche en mar sereno,/ al respirar ondulan suavemente,/ dejando transparente,/ el movimiento blando/ de la sangre en las venas circulando". (Ib. II) ... "hasta quedar el cielo/ bordado de diamantes/ que por engaste llevan aureolas de rubí/ ... tus nubes pintadas de plata y zafiri!" (Ib. III)

De todos los colores, es el rojo el más rico en su paleta: "aureolas de rubí"; la luz de la mañana tiene "carmesíes tintas", y otras distintas, "arreboladas" que "coloran" la bella sien del alba. "Rosas purpúreas", "las manchas de sangre que el suelo enrojece", "piel como una llama", "la sien enardecida". "Púrpura y oro en el bosque brillan", "ondas de fuego" se reflejan en el

T. SARMIENTO, DOMINGO FAUSTINO: *Viajes. De Valparaíso a París* 1955, Buenos Aires, Librería Harbelle, I, 160.

mar. El sol se desliza "en su pomposo pabellón de grana." El patagón lleva "coloradas plumas" y vierte maravillosa luz "el sol enrojecido del Brasil."

Le sigue el amarillo con sus ópalos y topacios, el ámbar y el oro, para morir en las tonalidades "pardas", tan gratas a los románticos. Desde Chateaubriand hasta Espronceda y Zorrilla, entre otros, el pardo esmalta flores, mares, prados y caminos.

Los azules son ricos e intensos, pero de escasas variantes. Apenas si el azulino o el celeste señalan la presencia de doseles o celajes. El verde, descanso y frescura, decora la exuberante vegetación y el mar tranquilo tiene tonalidades de esmeralda. Los blancos guardan el simbolismo de su albuza y ponen claror de luz junto a los tonos sombríos, que cobran lumbres de plata. Mármol tiene un cromatismo denso, brillante, esmaltado, que transparenta una tercera dimensión, cuando se diluye en tonos blandos e imprecisos.

Personificación de la luna, las nubes, el mar. El cambio de metro y de rima favorece las expresiones de su humor cambiante, un tanto veleidoso. En el pabellón azul del firmamento es la luna "casta beldad de adormecidos ojos/... el conmovido mar se magnetiza/ tocado apenas por el blanco rayo,/ y al contemplar su lánguido desmayo/ pliega sus alas con temor la brisa./... Allí están chispeantes/ los fúlgidos diamantes/ del manto azul del César de los cielos./... allí están apiñados/ los mundos inflamados/ que tiró Dios sobre la noche umbria."

En gracioso balanceo de barquilla, sigue el tetrasílabo el vaivén de las olas, con técnica impresionista: "Olas leves/ como espumas/ como plumas/ de rizada/ macarada/ redondez./... Abrió el alba sus puertas de plata/ sobre goznes de perlas y topacio." (Ib. VI)

Las nubes, "vaporosos velos", "leves encajes" con "azules ojos", tienen "frente de alabastro", "labios de coral" y "cabellera de oro luminosa" (Ib. VII, VIII, IX, X). En tanto el mar en sus "cavidades hondas" apaga los dorados rayos... "y el lánguido color de los topacios/ matizaba el zafir de los espacios/ y en el arco ruidoso y movedido/ reumbraba del ópalo el hechizo!"

Mas su venia fácil, por caminos de reflexión, toma la clásica senda y, al estilo de Manrique, canta a la vida tránsito, donde todo tiempo pasado fue mejor. "Porque

en aquesta campaña/ que hacemos desde la cuna./ va de escolla la fortuna/ y de vanguardia el dolor./ Y así, a medida que vamos/ caminando sobre el mundo,/ a quello que atrás dejamos/ dámosle precio mayor." (Ib. II)

Las horas del día y el espectáculo del mar, siempre nuevo, prestan inspirados acentos a su lira, que canta a Dios, el amor y la patria. "La tarde que perece/ mirando las estrellas./ que asoman indecisas/... rubia/ cereana, transparente./ con iris y aureolas/ espléndidas de luz./ la luna se presenta."

Panteísmo y exaltación de la noche, liberada de sus conjuros sabáticos: "magnificencia indefinida", reino eterno de los poetas que unen sus voces en concierto: "Homero ¿entre las sombras suspiras con Ossán?/... Pasad del pensamiento; pasad delirios./ que al desplegar mis alas entre ilusiones vi./... pasad, abismos, genios, fantasmas y martirios./ No hay más que la grandeza del Hacedor aquí." (Ib. VI)

Místico lirismo. Juego de luces en alternancia de sombras y fulgores: "Noche, misterio, soledad del alma/ yo venero tu oscuro sacro manto./ porque siento con él nacer mi calma/ y la sublime inspiración del canto./ Señor, yo te comprendo: tu espíritu divino/ por la creación derramas en halitos de amor./ la luz, la noche, el viento, la mar, la rosa, el pino./ y el hombre y el insecto, todo lo eres tú, Señor./ Señor yo te comprendo; te siento entre mi mismo./ te miro en una gota de llanto matinal./ te encuentro en estos mares en el oscuro abismo./ te gozo en las delicias del beso matinal./... Bajo el cenit azul del mediodía/ es lánguida la luz y desmayada." (Ib. IV)

Però la luz, a veces, hiere con su aguda claridad, horrada, como una flecha, la pupila. Adjetivos directos traducen sinestesias de deslumbramiento y dolor: "La luz ardiente, roja./ clarísima, brillante./ en ondas se derrama/ por el espacio azul./... El ojo se resiente/ de su punzante brillo/ que cual si reflejase./... traspassa como flecha/ de imperceptible punta/ la cristalina efemera/ de la pupila audaz./... Allí la luz que baña los cielos y los montes/ se toca, se resiste./ se siente difundir./ es una catarata de fuego despenada./ en olas perceptibles/ que bajan del cenit./... Y cuando por las tardes./ al soplo de la brisa, se parten las montañas/

flotando de vapor/ las luces son entonces/ vivientes inflamados/ que en grupos se amontonan/ a despedir el sol." (Ib. III)

Voluptuosidad de formas y movimientos en imágenes directas, de corte impresionista. Verbos reiterativos, blandura y expresidad de la curva que ora se cierra en apretado círculo, ora dilata sus contornos en caprichosas espirales o sigue el sinuoso reptar de "serpientes enojadas". "Y se levanta la redonda luna/ como el ojo de Dios mirando al mundo." (Ib. VI) "Bando latía su redondo seno/ velado por la blanda vestidura/ que cual diáfana niebla lo cubría/ y entre una negra cinta se escurría/ en torno a su finísima cintura/ ... que de las ocultas formas/ la redondez se adivina/ ... cuando la luna en el cenit descansa/ sobre plumas de cisne su cabeza/ y bella y melancólica derrama/ espirales de luz pálida y débil." (Ib. V) ¿Quién os pinta las mil espirales/ de esos fuegos de luz diferente. ... (Ib. VI) ... y en bellas espirales/ su cabellera de oro luminosa/ ... En medio de la bóveda celeste/ como globo de fuego chispeante/ ... con bulliciosa voz por mil canales/ Y en hebras serpentina/ por entre los sahumerios vegetales/ ... y su pupila que al mirar lastima/ una llama espiral del corazón/ ... y la espiral de los rizos/ por los hombros se desliza." (Ib. XI, II)

Ritmo gracioso y ágil del verso corto. Se baña la blanca luna en las tranquilas aguas de la mar: "Y en la espalda del líquido sombrío/ se mueve cual bellísima serpiente." (Ib. VI) Enrojecidas sierpes/ entre doradas mieses/ caracoleando giran en derredor/ ... (Ib. III) ... más el reflejo que la sombra sube/ y el linde dora en espiral de fuego/ Sigue trepando en carro de diamantes/ al cenit de la bóveda azulada/ y la sierpe se expande, y transformada/ queda en lago de chispas rutilantes." (Ib. VI) "¿Ese trueno es su voz? ¿Esa serpiente/ de fugitiva luz, es su mirada/ ... (Ib. X) ... en sierpes de oro sus brillantes hebras/ (Ib. V) ... silbido de las sierpes escondidas/ bajo el leve dosel de hojas caídas/ ... serpean entre blancas primaveras ..." (Ib. XII)

Paisaje idílico, de neta sugerencia alberdiana, trasmutado en ricas sinestias es la pintura del soñado Edén: "bajadme a los jardines del fértil Tucumán/ ... Del naranjal espeso bajo la fresca sombra/ dormido, recl-

namde sobre la blanca alfombra/ de nardos que codician las jarras del Edén/ ... Y vibrará su lira dulcísimo sonidos/ que embriaguen cual embriaga los ávidos sentidos/ la lúbrica belleza que ostenta Tucumán/ ... jardín con laberintos de luces y de grutas/ en mesas de esmeraldas que las praderas dan." (Ib. VI)

Pero hay también ironía y cierta jactancia cuando subraya, en tono jocoso y placentero, su facilidad en la expresión del verso: "La rima es para mí tan fácil cosa/ que no me cuesta tanto, te lo juro/ como a otros dictar en mala prosa. ... Yo, esclavo solamente del buen gusto/ el cual por excelencia es inconstante/ he querido cambiar el tono austro/ por un tono más dulce y más picante/ De todas las reglas del arte no me asusto/ porque el arte soy yo ..." (Ib. IV).

ANDREA Y. EMANUELE DE PRIETO

NOTA: Hemos usado para nuestro trabajo la edición que de *El Poeta*, hizo el Instituto de Literatura Argentina de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires, 1925.

ACTUALIDAD PEDAGÓGICA

COMPARACIÓN ENTRE LAS PRUEBAS DE GOODENOUGH Y DE KOCH APLICADAS A NIÑOS DE GRADOS INFERIORES

El propósito de esta investigación es aportar algunos datos sobre el uso del test del dibujo de un hombre, de Florencia Goodenough como recurso de análisis del cociente intelectual y ver sus relaciones con la aplicación del "árbol de Koch", en cuanto al alcance de ambos reactivos para obtener datos sobre el nivel mental de los niños y como pruebas de psicodiagnóstico de personalidad. Se procura reseñar en cuanto ambas pueden ser utilizadas cooperativamente y dentro de qué perspectivas sus informes pueden ser complementarios.

Dado el número escaso de niños estudiados y el ámbito reducido en que se efectuó la tarea, las conclusiones a que arribemos tendrán valor provisorio y carácter hipotético, implicándose por ello la exigencia de proseguir

la obra para alcanzar mejores definiciones. Tal menester se constituye como un punto de nuestro plan de actividades para el futuro.

El ensayo de Goodenough comenzó a elaborarse en 1920 con 4.000 dibujos de niños norteamericanos elegidos al azar, lo que constituye una buena muestra para el trabajo. Los resultados de la obra se editaron bajo el nombre de *Measurement of intelligence by drawings*, en 1926. La escala consta de 51 puntos que registran los elementos del dicho dibujo. Dicho patrón fue subdividido en dos categorías: A (etapa del garabato, actividad adaptativa, ejercitación muscular) y B (los resultados del trazo reproducen la figura humana en sus distintas fases de esquema, silueta, etc.)

El importante estudio de la psicóloga estadounidense vino a desarrollar un nuevo capítulo en la fecunda historia del examen del dibujo infantil. Dado que esta operación lúdica y creadora del niño es una de las formas constantes de su conducta, resultará fácil comprender cómo recibió una atención agudizada de los adultos. Los pedagogos clásicos (Comenio, Locke, Rousseau, etc.) dejaron observaciones sobre el tema. Pero los estudios sistemáticos comenzaron a fines del siglo XIX cuando algunos autores —Cooke, Ricci y otros— penetraron en los problemas evolutivos del dibujo en relación con el desenvolvimiento de la mentalidad. La actual centuria se enriqueció con trabajos amplios y complejos, como los célebres de Livenstein, Luquet, Kerschensteiner, Burt, etc., en que se destacan observaciones fundamentales sobre el desarrollo del dibujo, diferenciación de los mismos, según el sexo, etc.

Ya Cyril Burt en 1921 observó claras distinciones entre los dibujos de retrasados y normales. Maitland reconoció la preferencia por la reproducción del hombre y Schuyten (1904) intentó una escala de edades para la valoración de las realizaciones infantiles. Frudhommeau en *Le dessin de l'enfant* (1947) —texto abreviado de una voluminosa monografía— abunda en idénticos propósitos que elabora desde 1923. Su hoja de examen con 18 dibujos que debe reproducir el niño, utiliza para la valoración elementos grafológicos, intelectuales y caracterológicos. El informe que resulta de este estudio otorga un perfil amplio de la personalidad del sujeto.

Aunque dentro de esta línea de investigación, el test de Goodenough tiene las ventajas de su rapidez, economía, sencillez de realización y el interés por el trabajo en cuanto el dibujo del hombre se vincula a la esfera vital y afectiva infantil. Además revela la dependencia de esa labor con el nivel de la inteligencia y brinda objetividad valorativa al experimentador. Estos rasgos de la prueba han propiciado su difusión y aclimatación en otras comunidades donde se efectuaron tipificaciones regionales, como la de La Plata (1950) y la de Mendoza (1951). Para puntear los dibujos de nuestra experiencia, seguimos la traducción española del original (F. Goodenough: *Test de inteligencia infantil por medio del dibujo de la figura humana*, Paidós, Buenos Aires; 1951).

En esta versión, Bernstein ha destacado el uso del dibujo del hombre como examen de la personalidad, siguiendo las sugerencias de la autora. Hemos intentado este aprovechamiento proyectivo de la prueba, con los resultados que discriminamos más tarde.

El "árbol" de Karl Koch es también un test económico, rápido y de aplicación fácil que exige —como el Goodenough— sólo papel, lápiz y la orden de dibujar un árbol excepto un abeto. Según las referencias de Renée Stora (1948 y 1952), el autor no ha publicado en extenso sus conclusiones¹. A diferencia de aquél, no se han tipificado escalas de valoración ni creado una norma objetiva para el establecimiento del diagnóstico. La fundamentación de los fallos se hace de acuerdo a interpretaciones grafológicas siguiendo las escuelas de Crépiaux-Jamin y del suizo Pulver. Dentro de la bibliografía que conocemos, los informes finales apuntan a definiciones caracterológicas, especialmente sobre aspectos referidos a la adaptación social y familiar y a la influencia del medio sobre los sujetos.

Stora ha modificado la técnica de la prueba original, haciendo dibujar dos árboles, uno tras otro. El primer árbol —nos dice justificando su innovación— es una tarea imprevista a efectuar en una hoja, que indica el comportamiento del sujeto ante un medio desconocido.

1. Una reciente noticia bibliográfica rectifica estos términos por cuanto Koch ha publicado su test, vertido al francés —según nuestro conocimiento— y editado por PUF (1958).

El segundo árbol, es un trabajo conocido en un cuadro conocido, pero también una labor impuesta cuando el individuo cree haberla terminado. Su resultado corresponde a la conducta del hombre frente a su ámbito doméstico.

En nuestra experiencia no indicamos a los niños la repetición de su dibujo, aunque algunos infantes perseveraron en la realización del árbol. Las consideraciones efectuadas toman en cuenta, únicamente, el primer trazado.

En el examen de la prueba atendimos a los siguientes rasgos: a) Ubicación y dimensión del árbol en la hoja de dibujo que simboliza el mundo exterior; b) La presión de los trazos, que significan la energía, esfuerzo del sujeto; c) La forma del árbol; d) La continuidad o irregularidad de los rasgos; e) La dirección —recta, inclinada, ascendente o descendente— de las líneas; f) Rapidez o lentitud en el dibujo; g) Las zonas del árbol: estructura de las raíces (símbolo de la vida inconsciente), composición del tronco, forma de las ramas.

Junto a esos datos hemos intentado establecer un registro provisorio (sin revisar) de los puntos del árbol siguiendo tres categorías: A: a la orden de dibujar le sigue el trazado incoherente, sin significación, simple función motora, ejercicio de adaptabilidad (equivale a la categoría A de Goodenough); B: la realización del árbol como esquema a través de pocas líneas que aproximan su semejanza con la realidad; C: árbol más o menos completo, con detalles, adornos y esfuerzo de imitación.

Los ítems que proponemos para B y C son los siguientes, aclarando que la categoría A siempre tiene un valor de 0 (cero): 1) Presencia del tronco; 2) Tronco en dos dimensiones; 3) Presencia de raíces; 4) Raíces numerosas y entrelazadas; 5) Línea del suelo ocultando las raíces; 6) Línea del suelo transparente; 7) Ramas que salen del tronco; 8) Ramas que forman la copa; 9) Hojas diseñadas; 10) Hojas en dos dimensiones; 11) Flores; 12) Frutos; 13) Correcta ubicación de las hojas; 14) ornamentación en relación al objeto dibujado.

Nuestra investigación se hizo en dos establecimientos educativos de la ciudad de San Luis. Uno de ellos es el Hogar "Juan T. Zavala" cuya concurrencia —en gene-

ral— se compone de niños cuyas familias padecen un nivel socioeconómico muy modesto o malo. Igualmente la constitución de su ámbito doméstico es deficitaria, sea por desintegración, concubinato o desatención de los progenitores.

De los 46 informes sociofamiliares obtenidos, 27 fueron francamente negativos por acumulación de rasgos inconvenientes (58 %). 8 merecieron la calificación de regular y el resto de buenos con matices que iban del límite inferior al claramente positivo (5 familias en este caso).

Al Jardín de Infantes "Maestras Lucio Lucero" concurre otra población escolar, proveniente de las clases media o alta. Los padres de los niños son profesionales, empleados, obreros calificados (en menor proporción que los anteriores), terratenientes, comerciantes, etc. El nivel socioeconómico es habitualmente bueno o superior. Sobre 88 informes, sólo 2 merecen calificarse de regulares. No se registró ninguno deficiente. No se han obtenido datos sobre la estructura de las familias y el modo de interrelación del grupo. Casi siempre los progenitores revelan interés por sus hijos y se preocupan —en menor o mayor grado— por su desarrollo y aprovechamiento.

Es decir, que el sector examinado pertenece a dos delimitadas esferas sociales. Es prudente ampliar esta incompleta muestra actual, extendiendo el estudio a otras escuelas de manera de poseer datos de una masa heterogénea que permitirá revisar y ajustar los detalles hasta ahora reconocidos como provisionales.

El cuadro que ordenamos a continuación nos ilustra sobre el número de niños cuyos dibujos del hombre y del árbol fueron analizados.

Escuela	Curso Preescolar		Primero Inferior		Total General
	Varones	Mujeres	Varones	Mujeres	
Hogar Zavala	23	7	29	16	78
Jardín de Infantes	62	29	—	—	91
				Total	169

La distribución por edades en el primer establecimiento citado se ordena así:

Edades	Número de niños
De 3 a 3,11	12
De 4 a 4,11	12
De 5 a 5,11	13
De 6 a 6,11	21
De 7 o más	20

En el Jardín de Infantes fue la siguiente:

Edades	Secciones						
	1 A	1 B	1 C	2 A	2 B	2 C	2 D
De 3 a 3,11	2	4	—	—	—	—	—
De 4 a 4,11	9	12	3	5	1	—	—
De 5 a 5,11	2	—	6	6	10	11	12
De 6 o más	—	—	—	—	—	2	6
Totales	13	16	9	11	11	13	18

Total general: 91

Igualmente se solicitó a los docentes un breve informe sobre el aprovechamiento y conducta en el aula de los 169 niños. Los problemas de comportamiento y rendimiento fueron acreditados —en mayor número— en el Hogar Zavala. Pocos niños difíciles se encontraron en el Jardín de Infantes.

Las pruebas se tomaron durante los meses de agosto-septiembre en ambos establecimientos dedicándose una sesión al Goodenough y otra al Koch. Como la asistencia no fue siempre regular se recogieron en las tablas únicamente los niños que cumplieron ambos tests. Se suministró a cada grupo en forma colectiva y sin límite de tiempo, aunque éste fue registrado. El término medio para la realización del Goodenough alcanzó a 3 m. 30 s., en el Jardín de Infantes y 4 m. en el Hogar Zavala, lugar donde se obtuvieron intervalos que alcanzaron los 15 m. En la mayoría de estos casos las pruebas rindieron un bajo puntaje bruto. El tiempo medio para el dibujo del árbol —en ambas escuelas— fue de 3 minutos y el máxi-

mo de 5. El suministro de la prueba —para debilitar las posibilidades de error— estuvo confiado al personal ya citado. En lo posible se eliminaron todas las oportunidades de copia entre los examinados. Las órdenes para efectuar la tarea repitieron las instrucciones aconsejadas por los autores, utilizándose papel de tamaño uniforme.

El dibujo del hombre —en su forma significativa y por lo menos con presencia de cabeza, tronco y extremidades, dentro de la categoría B— aparece en nuestros examinados a partir de los 3,6 años.

Hemos registrado pocas excepciones a esa edad: sólo cinco niños de 3 años han obtenido entre 2/4 puntos en su trabajo. En general, las representaciones son siempre esquemáticas y el incremento cronológico significa aumento de elementos. Rara vez apreciamos figuras ornamentadas y esto en reducidos alumnos de 7 años. Los dibujos estaban desnudos, excepto en dos niños de 6 y 7,10. Casi insignificante fue el número de casos en que el hombre se presentó de perfil; más común, aunque limitadamente, resultó hallar combinaciones de frente y perfil.

En el Hogar Zavala, 5 dibujos pertenecieron a la categoría A evaluados con 0-1. Tres correspondieron a niños entre 3-3,11 y el resto a preescolares de 4. En el Jardín de Infantes se encontraron seis trabajos de este tipo correspondientes a las secciones inferiores.

Los puntos superiores a 11 se distribuyeron de esta manera en ambas escuelas. Se indica el número de niños que los alcanzaron:

Puntaje	Años		
	5	6	7
22	—	1	—
20	1	—	—
19	1	—	—
18	—	1	—
17	1	—	—
16	2	—	—
15	1	1	—
14	—	2	1
13	1	—	1
12	4	1	1

Comparando con los cuadros de edades expuestos anteriormente y con los puntajes del baremo original y el de Mendoza, podemos concluir que si bien en la E. C. de 3 a 5 años se mantiene una equivalencia con dichas escalas, al estudiar los niños de seis o más años (41 en el H. Zavala y 8 en el Jardín de Infantes) sólo 3 alcanzan el puntaje modal de su grupo. Es oportuno recordar aquí que en la tabla de las edades normas de Goodenough se presentan los siguientes rasgos: año 3 (norma 2), 4 (6), 5 (10), 6 (14), 9 (26), 10 (30), 11 (34), 12 (38), 13 (42). Si bien la media de La Plata difiere "en un punto hasta los 8.6 años continuando en forma irregular", la encontrada en Mendoza es inferior a la de la autora en casi un año. El limitado caudal de examinados, nos impide formular nuestra tabla, pero de los datos recogidos puede afirmarse que se acercan a la gradación de la expuesta para la provincia cuyana y —en las edades examinadas— parecen ser inferiores en dos o tres puntos a la mediana original. En todo caso nos guiamos por el baremo de La Plata.

Hemos confeccionado otro cuadro en que ordenamos la cantidad de dibujos que se han incluido dentro de cada rango de C.I., según lo obtenido en la prueba de Goodenough:

Cuadante Intelectual	Hogar Zavala	J. de Infantes
I. 180 - 150	1	—
II. 149 - 130	4	4
III. 129 - 110	8	14
IV. 109 - 100	11	17
V. 99 - 90	11	26
VI. 89 - 80	9	15
VII. 79 - 70	9	5
VIII. 69 -	19	4

Podemos avanzar por ello algunas conclusiones: a) si bien en el nivel alto (II) hay semejanza numérica de niños en los dos establecimientos, en cuanto se tiende a lo normal se incrementa la ventaja de los alumnos del Jardín de Infantes (III, IV y V); b) en el ámbito de la inteligencia normal lenta (VI) el Jardín casi duplica a la otra escuela; c) la torpeza (VII) y la debilidad men-

tal definida (VIII) reclutan un número elevado en el H. Zavala (28) contra 9 del Jardín, circunstancia que cabe atribuir a fenómenos ambientales y fallas hereditarias.

Se solicitó a las maestras un informe sobre la aplicación de sus alumnos. Dada la estructura de la enseñanza preescolar resulta difícil emitir un juicio; sin embargo se dieron conceptos generales. Como los del Hogar Zavala han sido más precisos, fueron tomados en consideración. Se advirtió una alta consonancia entre la opinión de la maestra y el resultado de la prueba. Ejemplificamos con algunos niños de 1º inferior:

Nombre	Concepto	E. C.	C. I.	E. M.
J. C. A.	muy malo	10	57	4.9
L. A. A.	id.	8	62	5
M. F.	id.	6	67	5.3
E. M.	bueno	5.1	103	5.3

En nuestra casuística registramos 12 casos de franca diferencia de apreciación entre la prueba y el calificativo pedagógico.

Comparando las muestras de dibujo recogidas por nosotros, no encontramos detalles gráficos que permitieran caracterizar el sexo de los autores, dentro de un número significativo de pruebas.

Después de despreciar las realizaciones de los niños menores de 6 años por cuanto en ellos la posibilidad de distinciones comúnmente está ausente, consideramos los 41 dibujos del Hogar del Niño. Como en este sector se recluta un gran número de niños con déficit intelectual en diferentes grados, puede atribuirse a esta razón la indiscriminación sexual apuntada.

Uno sólo de los dibujos masculinos reunía alguna de las pautas atribuidas predominantemente a los varones: presencia de accesorios, corbata, tazo y figura en actitud dinámica de carrera. Por otra parte se trata del dibujo mejor realizado de toda la experiencia (22 puntos).

Nuestra colección tampoco autoriza a proyectar significaciones tipológicas, por lo estereotipado de los contenidos y particularidades de los dibujos que no permiten el examen cualitativo el que, por otra parte, nos parece

factible más allá de los niveles cronológicos con que nosotros hemos operado y cuando la misma técnica del dibujo se ha desarrollado ricamente en relación a la edad real y al desarrollo mental.

En lo referente al C. I. y sexo, nuestro ensayo (muy poco representado en el orden femenino) no manifiesta ninguna diferencia en más o en menos entre varones y mujeres como se notó en estudios con mayor población en donde las niñas aventajaron cualitativa y ligeramente a los varones, según datos de Goodenough y la tipificación mendocina.

En el caso de un niño con problemas de conducta conocido por nosotros, el dibujo del hombre por la técnica de Machover no brindó resultados.

Dentro de los niveles cronológicos en que hemos operado en esta experiencia, el papel de la prueba es útil para la discriminación del desarrollo intelectual en cuanto éste implica interferencias en la transposición de la imagen mímica del modelo al papel, coordinaciones visomotoras defectuosas, ausencia de relación entre las partes reproducidas, etc.

El "árbol" de Koch fue también solicitado a los 169 examinandos. Su realización —aunque técnicamente más sencilla que la del dibujo del hombre— es espontáneamente menos común. Por su propio juego, el niño traza figuras humanas. Los vegetales le interesan más tarde como motivo pictórico.

Cuando Goodenough tuvo que elegir el tema-tipo, las condiciones exigidas (familiaridad con el asunto, poca variabilidad en su estructura esencial, interés, etc.), se adecuaban precisamente a la reproducción del hombre; sin embargo el árbol reúne también esos rasgos y ello facilita la confrontación de ambas tareas.

Hemos clasificado las muestras en tres tipos, cuyo número de ejemplos indicamos:

Categoría A) 21 dibujos, distribuidos según las siguientes edades entre alumnos del Hogar del Niño: 9 (de 3 a 4 años), 10 (de 4 a 5 años), 1 (de 5,5) y 1 (de 6). En el Jardín de Infantes, los resultados fueron: 10 (de 3-4 años), 12 (de 4-5), 2 (de 5-6); total 24.

Esta categoría corresponde a la A de Goodenough (0-1 punto). Si recordamos que sólo 9 dibujos del hombre

entraron en ese renglón, apreciaremos la menor inclinación infantil por la pintura del árbol.

En el cuadro que sigue procuramos mostrar la no incidencia del desarrollo mental en dicho rendimiento (dentro de las edades consideradas), registrando el C. I. obtenido en el Goodenough por los niños que fracasaron en el Koch:

C. I.	Niños
90 o más	12
89 - 80	14
79 - menos	19

Categoría B) es el árbol dibujado como esquema en pocos trazos, con algunos de sus elementos escuets, ramificación sintética a los diferentes tipos recordados por Kerschensteiner, presentación del contorno, etc. Es una instancia intermedia entre la anterior y C que puede combinarse o completarse con ésta.

Nuestro grupo ha ofrecido ejemplos numerosos de "contorno" o "esquema". En realidad, en cualquier caso está resuelto el problema pictórico de transcribir el modelo.

Cuarenta dibujos del H. Zavala caben en esta categoría (28 esquemas y 12 contornos). En el Jardín de Infantes, recogimos 35 de este tipo clasificados en 24 y 11 respectivamente. En su mayor parte, estos trabajos son realizados en los niveles cronológicos medios de los años considerados.

Categoría C): 17 en el Hogar Zavala y 32 en el Jardín de Infantes. De acuerdo a la escala provisoria estipulada anteriormente (14 ítems) ningún dibujo ha superado los 7 puntos (1 por cada ítem reproducido). Dos trabajos han alcanzado 7 puntos (C. I. 100 y 91 respectivamente). Ninguno de este tipo bajó de 3 puntos. El 50 % ha obtenido 4; 30 %, 3; 12 %, 5; y 8 %, 6. Estos porcentajes se mueven en C. I. superiores a 80, lo que promueve sobre correlación con el Goodenough.

La siguiente es una tabla de frecuencia de las realizaciones en cada categoría en base a la E. C.:

Edades	Hoja de Zargia			Jardín de Infantes		
	A.	B.	C.	A.	B.	C.
3 - 4	9	8	—	10	8	2
4 - 5	10	20	6	12	13	10
5 - 6	2	7	4	2	12	6
6 y más	—	5	7	—	2	14

A nuestro juicio el mejoramiento en el dibujo del árbol se vincula más a una habilidad técnica y a la maduración y escolaridad general del sujeto, que a su desenvolvimiento mental. Por lo tanto creemos que su aplicación no resultará útil sino desde los 7 años, previa la elaboración de su escala definitiva. Su poca validez para la apreciación del nivel intelectual en su contrastación con el Goodenough, se manifiesta en la comparación efectuada lo que —naturalmente dada la exigüidad del núcleo considerado— debe repetirse en mayor magnitud

para arribar a un resultado preciso sobre el aprovechamiento de la prueba que parece —insistimos— afirmar mejores resultados desde los 6-7 años, momento en que podría cooperar en los exámenes habituales por el A B C y el Goodenough para la homogeneización de grados, en investigaciones colectivas que requieran menor justeza.

Ya se indicó que Koch utiliza su test para el estudio caracterológico. La reducida casística extranjera que conocemos reduce un número superior de casos en los niveles de 9 o más años y pocos en los inferiores a ese límite. Por otra parte algunos detalles importantes para el estudio, no tienen en ciertas edades significación especial. Así —por ejemplo— la relación entre la hoja y el tamaño del dibujo dice de la expansión o contricción de la seguridad o timidez. Pero este rasgo, que puede tener valor para el adolescente o adulto, no alcanza igual sentido en el niño pequeño que habitualmente dispone su obra en alguna esquina del papel sin que esta conducta reproduzca cohibición o temor, al menos como criterio absoluto.

En nuestra experiencia, 63 alumnos trazaron su dibujo ocupando toda la hoja y 41 pintaron en un extremo. De muy pocos de ellos, los docentes comunicaron rasgos

concordantes con esta conducta. Además —en razón de que en estos años se van cumpliendo los procesos de adaptación mano-lápiz, las coordinaciones visomotoras, la adquisición de flexibilidad para la escritura, etc.— los rasgos de presión, nitidez, seguridad y continuidad del trazo, etc., tan fundamentales para la interpretación de la prueba, están limitados en su expresión por la inmadurez del instrumento. De aquí que el Koch, en su aspecto de análisis grafopsíquico, exigirá también en el sujeto el transponer un cierto nivel cronológico.

De acuerdo con nuestros datos, puede usarse a esos fines cuando el niño ha superado los requerimientos técnicos básicos que traban su exposición en el dibujo. En todo caso, su utilización siempre se considerará como un medio más, junto a otros recursos de mayor confiabilidad.

Hemos realizado algunos análisis sumarios de personalidad de niños calificados como difíciles y en los cuales —por razones apuntadas— fue factible la interpretación del árbol de Koch:

a) A. J. C., de 9.10 años; C. I., 57; E. M., 5. Ámbito familiar negativo. Problema de conducta. Inadaptación a la tarea escolar, falta de contacto. Su dibujo del hombre sin peculiaridad caracterológica. El árbol es un poco más que un esquema delineado en un rincón de la hoja (inhibición, apocamiento). El trazo carece de nitidez y precisión (temor de afirmarse). Formas agudas (irritabilidad) e inclinadas a la derecha (impulsividad). La estructura de las ramas dice de la dificultad y obscuridad de su pensamiento. b) En C. D. F., de 10 años; C. I., 35, su árbol pequeño, impreciso, esquemático, indica su debilidad y falta de confianza en sí mismo.

Creemos que —agregando detalles al análisis grafológico en que se funda y participando con otras técnicas del examen psíquico— a la prueba de Koch le corresponde un papel sencillo dentro de la variedad de reactivos arriados hoy, en número impresionante y de valor desigual, al constante afán de conocer el secreto humano.

¿LAS MATEMÁTICAS POR EL COZO?

Con este título apareció en "Le Figaro Littéraire" del 24 de enero de este año, un artículo de George Adam que comienza con el siguiente ejemplo práctico: "Entre sus deberes, mi hija Catalina, que está en sexto, en un liceo parisiense, tenía el otro día que resolver el problema siguiente:

"Dos campos tienen en conjunto una superficie de 18,5 áreas y se han pagado a un precio total de 310.400 francos. Sabiendo que el primero costaba 12.000 francos el área y el segundo 250 francos el metro cuadrado, calcular la superficie de cada uno de los campos".

Catalina es un término medio en matemáticas, pero aplicada. Se ha "secado" largamente con este problema antes de recurrir a su padre. A costa de muchos garabatos, éste consiguió encontrar la solución correcta, pero no pudo hacer comprender a la pequeña, el razonamiento gracias al cual había llegado a la misma. Al día siguiente, solamente algunas entre las compañeras de clase de Catalina (son treinta y siete!) exhibieron la solución en su cuaderno. Confesaron todas que se habían "hecho ayudar por sus padres", no pudiendo ninguna por otra parte reconstruir el camino que conducía a la solución.

Obstinado en el juego, salí del paso haciendo trampa: primero resolví el problema por el método algebraico, lo que me permitió fácilmente encontrar el razonamiento aritmético. Una vez hallado, parece efectivamente infantil.

Si el conjunto de los dos campos 1.850 m², se hubiese pagado al precio más bajo —120 francos el m²— el precio total no hubiera alcanzado más que a 222.000 francos. La diferencia de 88.400 francos se debe al hecho que el segundo campo se ha pagado 250 francos el metro cuadrado o sea 130 francos más el metro cuadrado que el primero. Este segundo campo mide pues tantos metros cuadrados como veces la diferencia unitaria de 130 francos está contenida en la diferencia total de 88.400 francos. La división de 88.400 por 130 da pues la superficie del segundo campo o sea 680 m². El primero mide entonces 1.170 m².

ACTUALIDAD PEDAGÓGICA

Una clase entera de sexto ha sido pues incapaz de resolver este pequeño problema de aritmética. Una de dos. O bien es de un nivel muy elevado para los conocimientos ya adquiridos, y es entonces una cuestión de programa; o bien esos conocimientos no han sido enseñados de un modo suficientemente eficaces para que una gran parte de esos niños puedan utilizarlos prácticamente para hacer su deber. ¿No es más bien el segundo caso y no sería sorprendente que una clase completa fuera hasta ese extremo reacia a las matemáticas?"...

Adam hace luego, con este motivo, diversas consideraciones encaminadas a dilucidar si la incompreensión de las matemáticas por parte de tantos niños y jóvenes no se deberá a defectuosos métodos de enseñanza, a que los pedagogos no han hecho el esfuerzo necesario para hacer más accesibles los primeros senderos de dicha enseñanza. Esta preocupación se manifestó también en "dos hermanos, uno arquitecto y otro pintor, residentes en Versalles, que decidieron instituir un premio anual de 500.000 francos para el autor o autores de una obra cuyo fin esencial sería arrancar a las matemáticas la máscara de ciencia árida e inhumana, ya presentando el programa de una manera más viva y más accesible a un niño que podría estar librado a sí mismo; ya un tratado más metodológico para los maestros; ya una obra que tomara un sector menor pero especializado y considerado como más difícil".

En diciembre de 1953 este nuevo premio fue otorgado por unanimidad a André Huisman, profesor de matemáticas en el liceo Montaigne desde hace 20 años. Su libro se titula "*El hilo de Ariana (Le fil d'Ariane)*" con el siguiente subtítulo: "Variaciones sobre dos temas, la función lineal y la función exponencial" y, según nos informa Adam, lleva como ilustraciones, además de croquis en el texto, algunas fotografías: las de los matemáticos Evaristo Galois y Abel, una refinería de petróleo, la torre de control del Bourget, etc.

El jurado, al otorgar este premio, ha tenido especialmente en cuenta los métodos de exposición, que el propio autor explica en su entrevista con G. Adam: "La aridez de las matemáticas tiende en gran parte al carácter enteramente abstracto de su soporte, mientras

que la mayoría de los espíritus aspira, por el contrario, a apoyarse en lo concreto. Estos mecanismos, que no se estudian en principio más que por ellos mismos, son evidentemente desagradables. Es necesario, pues, esforzarse por dar un carácter concreto a los ejercicios propuestos a los principiantes, para que se familiaricen con los métodos matemáticos. Esto es lo que han querido hacer en todo tiempo los autores de manuales. Pero es necesario reconocer que, a menudo, el carácter concreto de esos ejercicios es poco natural".

George Adam, que presenta el método de Huisman a través del libro premiado, concluye así su artículo: "Lo poco de griego que yo he sabido, lo he espiado en un pequeño volumen que llevaba este lindo título: *Eulalia o el griego sin lágrimas*. Un André Huisman, o uno de sus sucesores en este premio de matemáticas acabará por dar a los liceistas, manuales más elementales todavía".

La lectura de este artículo me sugiere el siguiente comentario: Es indudable y surge con claridad meridiana de la meditación más breve que la enseñanza en la escuela primaria no sólo debe estar adaptada a la edad del niño sino que debe contemplar y respetar sus intereses en el momento del estudio. Esto origina la diferente y variada motivación de los temas a través de los seis o siete peldaños graduados de la primera enseñanza.

Ese respeto por los intereses del educando —punta de lanza en la Escuela Nueva— conduce a menudo a los maestros a revestir las clases con el colorido y agradable ropaje del juego y del placer. La asimilación intelectual del conocimiento parece entonces aligerarse. Es la miel en el borde del vaso del medicamento, benéfico pero amargo.

Este planteo no admite discusión siempre que se administre sabiamente, acompañado de una elevada dosis de sentido común y sin llegar jamás al extremo pernicioso de no exigir al niño la ejercitación de la voluntad, esa poderosa y suprema palanca capaz de vencer escollos, aclarar dudas y llevar a descubrir la veta interesante en un panorama de estudio aparentemente ingrato y austero.

Si la escuela ha de preparar para la vida, no debe olvidarse que ésta le exigirá con harta frecuencia al jo-

ven o al hombre que será en el futuro el niño de hoy, sortear circunstancias y problemas carentes en absoluto de gozo o de placer. Urge prepararlo para ello, moldeando y fortaleciendo su carácter en el esfuerzo constante, y quizá el banco de la escuela sea la fragua más propicia para comenzar a lograrlo.

MARIA ALICIA CUENCA SAGINAS DE WALE.

LA ENSEÑANZA DE LA FILOSOFÍA

Una cuestión por demás interesante es la de la enseñanza de la Filosofía, cuestión que indudablemente se habrá planteado alguna vez todo el que transmite un saber que puede no estar nunca totalmente constituido, que está siempre haciéndose.

Puede decirse que la enseñanza de la Filosofía, por el carácter mismo de esta disciplina, por el margen de problematización que anida, es sumamente riesgosa e implica una tarea de síntesis y de presentación de los problemas, tal vez distinta a la de las demás disciplinas. En la mayoría de las ciencias se cuenta con un coeficiente de exactitud mínimo respecto del lenguaje que se utiliza, lenguaje que responde casi siempre a la categoría de objetos con que la ciencia trata. La Filosofía debe por lo general trabajar con un lenguaje siempre nuevo y que está como ella en un continuo hacerse, dado que nunca se logra en algunos problemas la precisión necesaria como para delimitarlos totalmente. Los distintos problemas fundamentales tienen una terminología propia, pero siempre son necesarias nuevas y nuevas precisiones, puesto que a menudo necesitan de un rodeo aproximativo para ser circunscriptos. La filosofía no goza del privilegio de la ciencia, cuyo objeto le está dado al científico. El filósofo debe ir en busca de un objeto que por lo general exige de la inteligencia una cierta torsión, un cierto esfuerzo de consagración para liberar los velos aparentes que lo encubren y ganar su órbita. Per-

esa causa, el lenguaje de la filosofía tiene que impedir que ésta se transforme en una mera palabrería que no aprehenda ningún aspecto esencial y deje escapar los problemas para disolverlos en un nominalismo destructor. Debe ser expresión del pensamiento y revelación de las distintas facetas del ser.

Si la Filosofía es la toma de conciencia de mi propia inserción en el mundo, la justificación de éste, de mi ser y mi historia, de Dios, su lenguaje debe manifestar la trabazón lógica del ser en mi pensamiento, que lo testimonia. Es el pensamiento que me permite tomar conciencia del ser que soy y es por mi pensamiento que me constituyo como un ser a quien le es dado manifestar el Ser por el lenguaje. Entonces éste debe tratar de ajustarse todo lo posible al movimiento mismo del pensamiento, a sus más íntimos repliegues, para mejor testimoniar el ser del que es portador.

De estas consideraciones previas surge clara la dificultad de la enseñanza de la Filosofía. Si se persiste en la malsana vía de suministrar a los alumnos un saber muerto, un conjunto de doctrinas sin nervio ni alma que quieren presentarse como el legado de las generaciones anteriores, caemos en el relato filosófico más o menos pormenorizado, pero que deja huérfano de sustancia a la verdad. Contar las vidas de los filósofos, no es filosofía. Relatar punto por punto los distintos aspectos de una filosofía, no es filosofía. Penetrar el curso mismo que ha seguido el pensamiento de un filósofo para alcanzar una afirmación o verdad que sirva de soporte a otras afirmaciones o verdades, es ubicarse en el camino que nos puede conducir al encuentro del pensador y de su filosofía. Intentar reconstruir el itinerario del pensamiento en sus avances y retrocesos, en su dialéctica, es hacer obra de pensamiento, es hacer filosofía.

Por eso, la enseñanza de la Filosofía debe tratar de ser filosofía, de ser diálogo vivo del profesor con los filósofos que comenta, expone y critica. Así la filosofía podrá presentarse al alumno como tal y reflejar la continuidad de un pensamiento —el pensamiento filosófico— que a través de una larga historia no hace más que buscar el camino esencial del hombre, su último destino. En la exposición explicativa de los distintos asuntos, debe guiar al profesor el profundo anhelo de apresar

la significación clara del pensamiento de un autor y encontrar el punto central alrededor del cual giran sus planteamientos fundamentales. Toda filosofía gravita, por lo general, desde un punto de apoyo a partir del cual se construye, punto de inserción de su problemática y en muchos casos de todas las angustias que ocasiona al filósofo la búsqueda de la verdad. Pero, no se trata sólo de penetrar intelectualmente en cada sistema y sorprender toda su arquitectónica, sino de encontrar el espíritu mismo que lo recorre —que no puede ser más que el espíritu de la filosofía—, la fuente de donde proceden todos los desarrollos y de donde brotan todos los interrogantes. Que el alumno cobre conciencia de que está frente a un saber crítico, donde las certidumbres cuestan caro precio, frente a una tradición hecha no sólo de pensamiento, sino de vida, de vida heroicamente entregada al pensamiento. Enseñanza de la Filosofía que no genere abstractas enumeraciones de doctrinas casi desconectadas de todo acontecer temporal, hecha por hombres que cumplen sus órbitas vitales autorreflexivamente y que proyectan en sus pensamientos las hazañas intelectuales y vivenciales de otros hombres que cumplieron las suyas, soportando el peso de hondos interrogantes y trataron de esclarecerlos, para entregarnos esas bellísimas construcciones del pensamiento creador que representan las filosofías de Platón, Aristóteles, Santo Tomás de Aquino, Descartes, Kant, Hegel.

La enseñanza de la Filosofía no está por eso desvinculada de su historia, pero ésta no puede ser mero acopio de datos, frío esqueleto de teorías sin conexión con la época en que vivió quien las emitió y con la honda influencia de esa época en la cosmovisión misma que nos aporte. Sin el contenido que la constituye, que la informe —esto, en el sentido de configuración esencial—, la filosofía deja de ser filosofía, para convertirse en calólogo ideológico sin dueño. Hay una necesidad de concreción en los planteos filosóficos, para permitir al alumno advertir que se enfrenta con una historia, con una tradición, pero no como un esquema histórico que miraría sólo a su inteligencia; en las filosofías más racionalistas, más centradas en la pura intelección como fuente de ver-
dad, encontramos la permanente vigencia del hombre

la conjunción de esos dos fenómenos; y hay entre ellos muchas otras interacciones.

Es un hecho que, con el desarrollo del cine —y de la televisión— hemos entrado en una civilización de la imagen. El hombre moderno es cada vez más un espíritu *filmmico*, y, con el paso de las generaciones, el tipo del hombre *afilmico* tiende a desaparecer: las primeras investigaciones de la filmología prueban tal aserción con notable amplitud, a pesar de que dicha ciencia aún se halle en su infancia. He allí una revolución que tiende a derribar la corriente inaugurada con la invención de la imprenta; y, por lo mismo, el papel de todas las artes de la imagen, de las Bellas Artes en consecuencia, tiende a volverse cada vez más importante en la cultura moderna. No se trata por cierto de evocar supuestos conflictos entre la *letra* y la *imagen*. Admitamos mejor que el refuerzo aportado por las técnicas modernas, en primer lugar el cine, a la difusión de las artes de la imagen, nos crea una oportunidad excepcional de enriquecimiento cultural; tampoco es menos verdadero que el espíritu humano ve modificadas sus propias estructuras psicológicas por esta universal invasión de la imagen, que es uno de los rasgos distintivos de la cultura moderna. Y en lo que concierne en particular a las Bellas Artes, el conocimiento de las obras de arte se ha vuelto tan accesible como jamás lo ha sido; y dicho conocimiento está en camino de convertirse en la forma más popular de cultura, y no hay nada en todas las clases sociales, incluso el desarrollo del turismo, que se sustraiga a trabajar en dicho sentido. Dará sobrada cuenta de la amplitud de esta revolución el recordar que, por ejemplo, la información artística del hombre cultivado medio de 1955 es incomparablemente más abundante que la del más cultivado de todos los artistas del diecinueve, Eugène Delacroix. Y el viaje a Italia, que tantos grandes artistas no pudieron hacer, se ha convertido en el lugar común del turismo moderno. Se dirá con razón que no basta con ir a Florencia u hojear los innumerables "libros de arte" que producen los editores modernos, para adquirir ese entrenamiento del gusto sin el cual no existiría verdadera cultura artística. Pero no podrá negarse que la cultura artística jamás tuvo tantas oportunidades a su favor.

Y con el concurso del cine, la cultura artística también puede ofrecernos una oportunidad de salvar los elementos esenciales de la cultura tradicional. Es visible ya cuál puede ser el papel del cine, visto el renovado vigor que aportan a las obras literarias las adaptaciones cinematográficas. La cultura artística, sobre todo si concierne con el cine una alianza orgánica, es particularmente adaptada al hombre moderno, si es verdad que éste tiende progresivamente a ser un *espectador* (y especialmente un *espectador filmmico*) más que un lector; quizás utilizando hábilmente su instinto de espectador se le podrá reconducir con mayor efectividad a la lectura; en todo caso, se podrá desarrollar su capacidad de cultura artística. El éxito de los libros de arte, el éxito de las exposiciones internacionales circulares, el aflujo de público a los museos renovados, todo ello no ocurre por simple casualidad: es un signo de los tiempos, y no por cierto sin vinculaciones con las cosas que se suceden a la puerta de los cines.

Así se forma, ya está formada, una humanidad nueva, ligada con todo su ser espiritual al lenguaje de la imagen, cada vez más habituada a hallar en la imagen su alimento predilecto, y que tiene necesidad de la imagen, a veces como de una droga —ése es el peligro— pero también como de una ventana sobre un mundo de emociones y valores excitantes. Esta civilización de la imagen envuelve también al niño, y por todas partes, y es por ello que la revolución de que hablamos plantea un problema pedagógico.

Si es así, la educación del sentido visual y de su influencia sobre la vida del espíritu, en lo cual consiste el gusto, es el imperativo fundamental en toda tentativa de explotar, con fines culturales, el interés particular del hombre moderno por las artes de la imagen. Ninguna ocasión deberá perderse, y la enseñanza, primaria, secundaria o superior, y aun técnica, las multiplica cotidianamente, incluso sin introducir ninguna modificación en los programas. Si se trata de aprovechar al menos algunas de esas ocasiones —esto supone un equipamiento técnico por el que habría que comenzar— se habrá contribuido en alto grado a salvaguardar los valores espirituales de la cultura tradicional y a promover al mismo tiempo la manifestación de nuevos

valores. En el cuadro de la enseñanza literaria de los liceos y de los colegios, por ejemplo, sería fácil desarrollar conjuntamente la educación cinematográfica y la educación artística, sin recargar en absoluto a los alumnos, por el contrario. La proyección de un film, breve, pero bien hecho, introduce una pausa saludable en la jornada escolar, y posee el inmenso mérito de vincular la escuela a la vida. No son necesarias muchas imágenes de Versailles, basta con que estén bien filmadas, para dar a los alumnos ocasión de instruirse, sin fatiga, sobre cómo era el arte bajo Luis XIV, y cuál fue el clima en que el siglo diecisiete bañó su literatura. Un buen film sobre Daumier valdrá lo que muchas lecturas —que generalmente no se hacen— para el conocimiento de los acontecimientos políticos y sociales de la Monarquía de Julio, y de añadidura aclarará muchos aspectos de la literatura contemporánea.

Todo ello demandará tiempo; pero muy poco, en relación con sus fines. Pues el mérito de la imagen consiste en que en su instantaneidad sirve de vehículo a un mundo que la lectura pone mucho más tiempo en explorar; y esto es particularmente verdadero con respecto de la imagen cinematográfica y del film. Y es más verdadero todavía, hoy que el hombre moderno, y aun el niño, han adquirido hábitos y estructuras psicológicas que favorecen sobre ellos la acción de la imagen, su eficacia y su rapidez. No se trata, piénsese bien, de que esta nueva pedagogía sustituya a la antigua. Como ya pensaba Platón, cuando, en el *Fedro*, reconstruía con humor el proceso de la escritura, nada puede reemplazar a la palabra, y la enseñanza no puede ser sino esa cálida comunicación de vida que sólo obtiene una palabra personal. Pero justamente se trata de allegar a esa pedagogía de la palabra todos los apoyos, todos los socorros con que puede y debe beneficiarse. Hoy, la cooperación del cine y las Bellas Artes reunidos, no puede resultar sino eminentemente saludable. Hay allí quizás una revolución pedagógica: la creemos tanto más indispensable, cuanto que en lugar de recargar aún más la vida escolar, puede introducir en ella, al mismo tiempo que un elemento de cultura, una pausa y un respiro.

Poner en movimiento esta revolución pedagógica exige por cierto un esfuerzo de organización y de equipamiento técnico; no podemos entrar aquí en el detalle de estos

problemas. Anotemos sin embargo que equipar a los establecimientos escolares de instalaciones cinematográficas apropiadas, no ha de plantear cuestiones insolubles. En cuanto a la provisión de films, ésta supone la organización de una producción específicamente pedagógica, que no excluye el eventual llamado —sobre todo tratándose de films sobre arte— a la producción corriente.

Habría además otra ventaja en esta utilización conjunta del cine y de las Bellas Artes en la pedagogía moderna; cuando se aborda el problema general de la educación cinematográfica, se choca con numerosas dificultades, en particular dificultades de orden moral; las hay también de orden psicológico. Si es justamente la adolescencia la edad más favorable para la educación cinematográfica, también es ella la más vulnerable, aquella en que el poder de las imágenes puede alcanzar una intensidad tal que lo vuelva peligroso. Y sin embargo, luego, será demasiado tarde. Según numerosos testimonios, parece con justicia que los educadores tienen muy presente esta especie de dilema, y es probable que ello sea un factor importante con respecto de su timidez ante el problema de la educación cinematográfica. Sin embargo, la timidez, y lo que es peor, el rechazo, no son una solución. El recurrir al film de educación artística podría constituir una, entre otras. Y se matarían dos pájaros de un tiro, ya que la iniciación cinematográfica y la iniciación artística se apoyarían y se reforzarían mutuamente.

Pero sobre todo es el cine, y sólo el cine, el que nos ofrece la ocasión de realizar algo que debería conmovernos: la integración de la cultura artística en todos los niveles de la enseñanza, sin el corolario del recargo de los programas. Será por cierto necesario adaptar las formas de esta iniciación artística a las exigencias propias de cada tipo de enseñanza; a través del estudio de las técnicas de la creación artística, el film sobre arte podrá desempeñar eficazmente su papel en la formación de los alumnos de la enseñanza técnica. En cuanto a la enseñanza primaria, habrá que velar por no pecar por exceso de pretensiones, lo cual no significa que no haya que mostrarse rigurosamente exigente en cuanto a la calidad, por el contrario. El cine tendrá que saber explotar la capacidad de asombro del niño; se tratará en primer término de enseñarle a descubrir el mundo

de las imágenes, los colores, las líneas y las formas: el niño es particularmente apto para dejarse penetrar por la belleza de los cuadros, las estatuas, los monumentos; deberá ahorrarse el abuso de comentarios explicativos, pues el cine debe servir ante todo para comunicar una experiencia, cuyos frutos podrán no madurar hasta más tarde, pero que puede y debe tener lugar desde la infancia; y el cine es el único capaz de hacer vivir al niño en la belleza. Aunque la experiencia no dure más que algunos instantes, esos instantes estarán cargados del potencial suficiente para nutrir el germen de una vida de hombre. En la enseñanza secundaria, el cine puede ser, según los cursos e individuos, a la vez un instrumento de cultura y una preparación para la investigación. Habrá oportunidad de preparar la proyección de films, con introducciones históricas, algunas proyecciones filias, confrontaciones con obras literarias o musicales. Quizá pueda utilizarse con ventaja la técnica del debate y la discusión dirigidos, según el tiempo de que se disponga, y también según la calidad de los alumnos. La educación artística por medio del cine —y esto es muy importante— deberá revestir, a nuestro entender, dos formas distintas. En primer término incluiría ventajosamente breves proyecciones, integradas en el horario normal, que sería deseable tuviesen carácter obligatorio; estas proyecciones, para ser eficaces y revestir a los ojos del cuerpo docente un carácter de incontestable legitimidad, deberían corresponder a las diferentes actividades de la enseñanza normal; es de recordar aquí que esta iniciación artística es susceptible también de completar y nutrir la enseñanza de la literatura, la historia, la geografía, las lenguas vivas; ¿no es evidente que el conocimiento de las obras de arte no debería estar dissociado del conocimiento de las civilizaciones? Otro programa de iniciación artística, de carácter facultativo, y concebido de manera más libre y amplia, tomaría ubicación normalmente en el cuadro de lo que se llamaba, años atrás, "recreación dirigida" ("*loisirs dirigés*") o "educación general". De una iniciativa análoga, intentada por algunos profesores de liceo en favor de la música, proviene el nacimiento del movimiento *Jeunesses Musicales de France*, cuyo posterior crecimiento es sobradamente conocido. Una organización que promueve la inicia-

ción artística por medio del cine creemos que no podría encontrar sino la acogida más favorable por parte de los jóvenes.

Finalmente, en la enseñanza superior, que acuerda su lugar a la historia del arte, aunque con parsimonia, el film sería a la vez un auxiliar de la enseñanza y un instrumento de investigación. Experiencias recientes han demostrado cómo el cine podía contribuir al progreso de la investigación y la reflexión estéticas: un film de 1949 realizado en Inglaterra por G. M. Hoellering, y producido por el *Institute of Contemporary Arts*, se propuso mostrar la afinidad entre el arte primitivo y el arte moderno. Su título, *Shapes and Forms*, indica claramente esa intención: se trata de aprovechar la agilidad de análisis y de comparación que permite el cine, para abstraer cierto número de verdades estéticas generales, que, a su vez, aclaran el sentido particular de cada obra o de cada grupo de obras. Otro film inglés de la misma época, *Looking at Sculpture* (realizado por Reginald Hughes con la colaboración del Ministerio de Educación y del Victoria and Albert Museum), aparte del mérito de ser uno de los raros buenos films que tenemos sobre escultura, representa una fórmula que convendría admirablemente a la enseñanza superior: es en efecto lo que podría llamarse una visita de Museo, cinematográfica. Señalemos además que esta fórmula podría ser utilizable para los diferentes órdenes de enseñanza. Ella, en cualquier caso, es rica en posibilidades, a condición naturalmente de que esta visita de Museo se halle organizada sistemáticamente alrededor de un conjunto coherente, y que el encuadre del film no busque solamente lo pintoresco o el reportaje, sino que se proponga poner de relieve la significación común y diversa de las obras presentadas.

La iniciación artística por medio del cine está llamada también a ocupar su lugar entre los "trabajos prácticos" de los estudiantes. No podemos hacernos muchas ilusiones, vistas las dificultades materiales de esta clase de "trabajos prácticos". Pero el estudio cinematográfico de las obras de arte puede hacerse al margen de toda intención de realización efectiva. El método cinematográfico es uno de los métodos de conocimiento de las obras de arte, en particular por ejemplo cuando se trata del estudio, tan importante, de la expresión estética del

tiempo en términos de movimientos, líneas, gestos, actitudes e iluminaciones. El encauzamiento hacia este método cinematográfico deberá entrar progresivamente a formar parte del programa de estudios de todos aquellos que, de una manera u otra, están llamados a interesarse como especialistas en la historia del arte.

Admitiendo que tal organización pedagógica de la iniciación artística por medio del cine llegue a ser puesta en vigencia, numerosos problemas quedarán por resolverse: cada film deberá ser concebido a la vez en función de su objeto y en función de su público, lo que exige una organización especial de la producción pedagógica. El ajuste de los programas supone por otra parte una amplia colaboración internacional, y un sistema de intercambios de proyectos, de experiencias, de films, que deberá poder funcionar con la mayor libertad que sea posible. Evidentemente el programa es muy ambicioso, pero sin aguardar que sea plenamente realizado, es posible esbozarlo, incluso con medios modestos, de manera que progresivamente se pueda mejorarlo y desarrollarlo. Si es verdad que el cine ha desempeñado y continuará desempeñando, cada vez más, un papel predominante en la revolución de que hemos hablado, es natural e indispensable que, desde la escuela, y todo a lo largo de la adolescencia, desempeñe también su papel en la promoción de una cultura artística acorde con esa revolución, que, de continuar sin que la cultura tradicional sepa adaptarse a ella, corre el riesgo de volverse contra ésta.

Si estas posibilidades pedagógicas hallasen algún medio de encarnarse en realizaciones concretas aunque sean modestas, sería ésta una nueva forma de colaboración —y no la menos fuerte como vínculo— entre Bellas Artes y Cine; el propio cine ganaría mucho con ello, pues si se quiere convertirlo en un factor válido de cultura humana, es necesario confirmar su dignidad; las afinidades entre Bellas Artes y Cine son tales que incluso la calidad del arte cinematográfico depende en parte de la cultura artística de los que estarán encargados de hacerlo progresar; no es desaconsejable que, en el cuadro de la educación y de la enseñanza que éstos reciban, haya lugar para dicha formación.

Y, con más amplitud, en las condiciones del mundo moderno, las técnicas pedagógicas, si quieren estar acordes con la psicología particular del hombre contempo-

ráneo, deberán solicitar la influencia conjunta del Cine y las Bellas Artes, y así la enseñanza podrá llenar más cómodamente la misión que le incumbe y que concierne al establecimiento de una más profunda intimidad entre el hombre y su cultura.

HENRI LEMAÎTRE

Beaux-Arts et Cinéma

Ed. du Cerf, Paris, 1956.

Trad. de Alberto Oscar Blas

SOBRE LAS DISCIPLINAS EXTRA-ESCOLARES

Ante la crecida demanda de clases especiales, fuera de la escuela, que existe por parte de los padres de los escolares, realizamos algunas observaciones que pudieran servir para promover y comparar opiniones sobre el tema.

Evidentemente existe de parte de los padres una conciencia agudizada hacia su responsabilidad para con el porvenir de sus hijos. Esta conciencia lleva a dos actitudes ya generalizadas: tratar de equipar a los futuros hombres y mujeres como antes del grupo social, con la mayor cantidad de armas para la lucha, con el objetivo de lograr una mejor defensa en la comparación de posibilidades, y, ulteriormente, de asegurar una supremacía en los puestos superiores de los que triunfan —éxito financiero, social, intelectual—.

Como corolario de esta actitud primaria tenemos otra no menos importante: el apremio en la consecución de los fines deseados. De ahí esa impresión dominante: el tiempo pasa, hay que aprovecharlo, hay que empezar ahora, en seguida. El niño ha de ser sometido, cuanto más pequeño mejor, a la mayor cantidad de disciplinas posibles.

Ahora, en vez de perder el tiempo en jugar, puede aprender inglés, música, danza, dibujo... aprovechando esa tan buena memoria. Consecuencia inmediata: los padres, en su afán justo y reflexivo, corren todo el día, se fatigan, gastan mucho dinero, a veces hasta se hacen mal con el apuro para poder llevar al niño de una clase a

otra. Así se lo saca de la calle, del cine, de los juegos, del no hacer nada, para convertir el tiempo en algo de provecho.

Nos parece que en este momento la intervención del maestro se impone para guiar, aconsejar, enseñar una vez más. El contacto escaso entre el hogar y el maestro hacen que esta guía en pocas ocasiones llegue o sea posible ofrecerla. Sería necesario que se hiciera conocer a los padres lo esencial de la evolución psicológica del niño: cómo su mente "no es igual a la del adulto". Por elemental que parezca este concepto, nunca es excesiva su repetición. Cómo se debe esperar el despertar y desarrollo de las facultades que nunca son idénticos en todos los casos. Cada niño tiene derecho a que se respete su proceso de maduración psicológica y es más lógico y de ulterior provecho esperar el momento propicio que apresurarse y afligirse porque aparezcan al instante.

Es en vano arrimar un fósforo cuando no tenemos todos los elementos para un buen fuego. Es lo mismo tratar de avivar la hoguera por todos los medios; arderá más rápidamente pero también se consumirá mucho antes y he aquí el gran peligro. El peligro que nos hace mirar con escepticismo la larga fila de niños de 7 a 8 años, o aún menores, que acuden a clases especiales, es el cansancio, el abandono definitivo de las disciplinas impuestas y, lo que es peor, de las normalmente necesarias.

Tenemos así un caso general: el del niño con buena memoria, despierto, que aprende con facilidad, y cuya madre ve con aflicción que juega demasiado y cumple con sus tareas escolares lo más rápidamente posible. Entonces, a ocupar ese tiempo perdido: Inglés, u otro idioma, música, danzas, dibujo. Los maestros dicen que aprende sin esfuerzo. El niño más o menos cumple con todo; pero llega al colegio secundario y comienza el descalabro, abandona todas las actividades lastres y puede ser que a empellones termine su bachillerato. Rechaza, aborreciéndolos, el Inglés, la música y todo lo que sea estudio y disciplina. ¡Qué difícil es orientarlo y hacerlo retornar a un camino que lo encauce, no ya a un triunfo resonante sino a una supervivencia digna!

¿No sería mucho más provechoso esperar a que las aptitudes especiales se manifiesten solas, si es que las hay?

¿O esperar a que una mayor madurez intelectual indique el momento propicio? La aptitud para los idiomas es innata, como la artística, y se tiene o no se tiene.

Se llama aquí especialmente la atención hacia la enseñanza de los idiomas extranjeros y las observaciones de distinguidos psicólogos sobre lo perjudicial que es el aprendizaje de dos idiomas simultáneos en la adquisición del lenguaje del niño que comienza a hablar y más adelante, antes de que la ideación se haya establecido en la lengua materna. En cuanto al valor práctico de esta enseñanza: el niño puede adquirir un vocabulario más o menos extenso y repetir expresiones como loro, pero no está capacitado para captar el pensamiento de otra lengua y si llega a hacerlo esto creará inevitable confusión en su proceso de ideación. Por lo general los niños pequeños repiten siempre lo mismo hasta que su edad mental autoriza el verdadero aprendizaje —si es que no se malogra o retarda con el esfuerzo indebido—. Un adolescente inteligente o un adulto joven aprenderá en un año todo o más de lo que el niño pudo haber estado repitiendo durante varios años de trabajo incesante.

¿Vale la pena apurarnos? Hagamos balance de pesos, apuros y fatigas, y meditemos. En los lugares densamente poblados en que la vivienda no cumple con las necesidades reales de espacio, necesariamente el niño es un prisionero y el adulto mismo, que escasamente resiste el encierro durante las horas de descanso y alimento, desea llevar al niño a otro lugar para evitar que, presa del aburrimiento, se porte mal haciéndole la vida imposible. Entonces, en vez de hacerlo estudiar algo y recorrer largas distancias puede orientarse para conseguir la creación de pequeños clubes infantiles, reuniendo a niños de la vecindad en grupos manejables muy cerca de sus domicilios para que realicen una serie de actividades libres bajo la guía de un maestro interesado en el asunto. Es acá donde la utilidad del teatro en que el niño es actor de su propio personaje —por sí mismo o por el títere— es inigualable; el canto en grupos, los ejercicios físicos rítmicos, la danza imaginativa y plástica, el modelado, la pintura de manchas para los menottes, las manualidades, costura, tejido, etc., para los mayores.

No olvidemos que el niño necesita y debe jugar; que su actividad natural es el juego. Que el juego no es tiempo perdido, que es aprendizaje, ejercitación, trabajo; además de ser defensa emocional.

Dejemos al niño jugar y respetemos su derecho a la infancia. Démosle, eso sí, un hogar seguro, tranquilo, feliz; y contemplemos su futuro con esperanza y sin desasosiegos ni impaciencia.

LEONOR C. DE TANCO.

LA ENSEÑANZA DE LAS ECUACIONES DE SEGUNDO GRADO

Este tema se analiza en el presente artículo dentro del esquema propuesto en artículos anteriores. La afirmación de que de alguna manera u otra la evolución del pensamiento matemático en el que aprende, encuentra mejores perspectivas cuando se la encarrila por las sendas del desenvolvimiento histórico de ese mismo pensamiento, se aplica en este caso al estudio de las ecuaciones de segundo grado.

En una civilización tan antigua como la babilonia, se encuentran problemas que conducen a ecuaciones de este tipo. Es un álgebra primitiva, que se propone y resuelve cuestiones concretas. Le falta vuelo, porque no intenta los procesos generales ni reconoce el problema matemático en sí, pues se limita a las aplicaciones propuestas y a los ejemplos numéricos.

Esta orientación no perdura entre los griegos. Ellos hicieron Geometría y vieron (en términos generales) una matemática geométrica. En Euclides, por ejemplo, hay problemas de 2º grado bajo la forma de equivalencia de áreas. Esta álgebra geométrica perdura en Diofanto (siglo III) pero adquiere en él características que anuncian ya su consolidación como ciencia. Los árabes le darán forma e impulso y la cultivarán intensamente. Una notación crecientemente eficaz le dará poco a poco la flexibilidad que hoy le conocemos y la convertirá, ya en el Renacimiento, en una ciencia madura, independiente y en pleno desenvolvimiento.

Al-Khuwarizmi, matemático árabe del siglo IX, escribió un libro que se hizo famoso; *Hisab al-jabar wa-al-mugabala*. Su difusión en la Europa medieval hizo que se impusiera su nombre para denominar la materia que contenía: álgebra et alimucábala se decía en un principio en el continente, pero más adelante sólo quedó álgebra. Al-jabar designaba simplemente el pasaje de términos en una ecuación para eliminar los negativos, cuyo uso para los árabes no era ciertamente claro. Wa-al-mugabala era la reducción de términos semejantes en ambos miembros. Las dos operaciones algebraicas resultaban fundamentales para llevar las expresiones a formas típicas.

Al-Khuwarizmi reconoce claramente los casos posibles de la ecuación y los resuelve en forma puramente retórica, esto es, los pasos para obtener la solución se indican a través de largas disquisiciones sin emplear notación alguna.

“Los números que se presentan en el cálculo mediante la restauración (al-jabar) y reducción (wa-al-mugabala) —dice— son de tres clases: raíces, cuadrados y números simples, que no se refieren ni a las raíces ni a los cuadrados. Un número que pertenece a una de esas tres clases puede ser igual a uno de los números de la otra clase, por ejemplo: cuadrados igual a raíces; cuadrados igual a número; raíces igual a número”. En notación moderna, raíces es simplemente la incógnita afectada de un coeficiente numérico: $2x$; $3x$, en general, bx ; cuadrados designa a x^2 ó ax^2 ; números simples son simplemente eso: números.

Cuando Al-Khuwarizmi dice cuadrados igual a número, debe entenderse $ax^2 = c$. La solución es simplísima porque comporta un pasaje del factor a y la extracción

de una raíz: $x^2 = \frac{c}{a}$ $x = \sqrt{\frac{c}{a}}$. Los otros casos son

simples también y no requieren mayor tratamiento matemático.

La verdadera dificultad está en lo que llamamos ecuación completa. En ella aparecen a la vez la incógnita elevada al cuadrado y en otro término la misma, a la pri-

(*) Babbini - Rey Pastor, *Historia de la Matemática*.

mera potencia. Se ve la imposibilidad de encontrar el valor de x por simples pasajes de términos. El caso $x^2 + bx = c$ es interesante y el matemático árabe lo trata con el ejemplo numérico $x^2 + 10x = 39$.

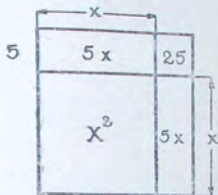
En nuestras clases secundarias el proceso anterior suele desconocerse o tratarse superficialmente. Es necesario reconocer sin dudas los casos sencillos de solución inmediata. Puede ocurrir que la simplicidad quede disimulada bajo una forma algebraica aparentemente complicada:

$$3x^2 + \frac{5}{3} + 2\frac{1}{4}x^2 - 25 = 0. \text{ Si estos pasos están sal-}$$

vados, es bueno pedir ideas para resolver un ejemplo del tipo $x^2 + bx = c$. No faltarán emprendedores que intenten pasajes de términos o que, con algunas fallas anteriores, pretendan operar como si bx y x^2 fueran semejantes, etc. Es una oportunidad para corregir errores que no se debe desperdiciar. Otra posibilidad interesante consiste en usar el método de tanteos. Una raíz de $x^2 + 10x = 39$ es 3 y son muchos los que reconocen "de visu" este hecho. En este momento debe hacerse una distinción cabal entre lo que es matemática y lo que no lo es. Muchos ejemplos con sus soluciones no equivalen a dar las normas generales para todos los casos posibles.

Después de esta motivación, que puede incluir algún ejemplo con dos raíces positivas, hay que pensar que las soluciones más antiguas y las más sencillas son las de tipo geométrico. También Al-Khuwarizmi las conoce y las reproduce.

En el caso $x^2 + 10x = 39$ un método simple es el que sigue: Se dibuja un cuadrado de lado arbitrario. Agregándole dos rectángulos de lados 5 y x , es evidente que a x^2 se le ha sumado $10x$. La figura total, hasta el presente, debe representar de acuerdo con la ecuación, al número 39. Se observa que agregando un pequeño cuadrado de lado 5 y superficie 25, "completamos el cuadrado". Si teníamos 39, ahora serán $25 + 39 = 64$. El lado de un cuadrado de 64 unidades de superficie, es 8. Descontando 5, la incógnita x tiene el valor 3, que se buscaba.



Todo esto se desconoce en nuestras escuelas. El procedimiento geométrico de "completar el cuadrado" tiene un equivalente algebraico: completar un trinomio cuadrado perfecto: $a^2 + 2ab + b^2 = (a+b)^2$.

En efecto, $x^2 + 10x = 39$, entonces:

$$x^2 + 2 \times 5x = 39$$

$$x^2 + 2 \times 5x + 25 = 39 + 25$$

$$x^2 + 2 \times 5x + 25 = 64$$

$$(x + 5)^2 = 64$$

$$x + 5 = \pm \sqrt{64}$$

$$x = \pm 8 - 5 \begin{matrix} \swarrow 3 \\ \searrow -13 \end{matrix}$$

Aquí se ve la existencia de las dos soluciones. Aparece -13 que Al-Khuwarizmi no consideró (ya se ha dicho que los árabes no comprendieron y evitaron los negativos).

Otros casos siempre con x^2 y signos negativos en bx o c se pueden desarrollar fácilmente geométricamente o con el proceso algebraico anterior. Después se entenderá $x^2 + bx + c = 0$. En las huellas de los ejemplos numéricos está la senda para arribar a

$$x = -\frac{b}{2} \pm \sqrt{\left(\frac{b}{2}\right)^2 - c}$$

Al-Khuwarizmi en su álgebra retórica nos dice: "Debes tomar la mitad del número de las raíces $\left(\frac{b}{2}\right)$ y multiplicarlo por sí mismo $\left(-\frac{b}{2}\right)^2$..." Las palabras reproducen "in extenso" la fórmula.

La experiencia me ha demostrado que por este camino u otros similares todo resulta incomparablemente simple. La Historia de la Matemática provee a la vez una visión nueva del problema didáctico y simultáneamente mucho material útil.

El espíritu se nutre y se educa matemáticamente en contacto con la realidad propia de esta ciencia. Las mejores condiciones que facilitan por igual la educación y la transmisión del conocimiento son aquellas que evitan la violencia intelectual y reproducen, en un sentido u otro, los procesos que llevaron a la adquisición del saber.

Encuentro una fórmula final interesante. Mucho tiempo ha pasado la escuela enseñando la "verdad". Me parece que entre la recepción pasiva del saber "canonizado" y el ejercicio activo de las facultades creadoras en el proceso de descubrir esa "verdad", no existen dudas de elección. Quizás la fórmula futura de la Didáctica resulte ser: llevar al que aprende a una situación en que pueda separar con iguales posibilidades lo que es cierto, de aquello que no lo es; en fin y en suma, discernir entre la verdad y el error.

GERMÁN R. GÓZ

LECTURAS

LA PATRIA

La patria no se crea a base de exageraciones y mentiras. Es una empresa larga y difícil, en la que cooperan todos los hombres de cada generación. La patria es algo así como una imagen que se hace todos los días, por el acto heroico o simplemente honesto; por el libro, el cuadro, el pensar de sus hijos. Todos ponen su óbolo cotidiano para embellecerla. Así, con el transcurso de los

LECTURAS

tiempos, la bendita imagen toma sus formas concretas, lentamente. El historiador la decora ajustando las proporciones de los hechos y de los próceres en la medida que corresponde. El poeta, al cantarla, la idealiza como a la mujer amada. Pero es necesario que el canto sea bello, o mejor es guardar silencio, hasta que brote, en algún momento feliz, la palabra inspirada que la envuelve en una atmósfera de ideal. Por esto existe el amor sagrado, la religión de la patria.

Pensad el esfuerzo, continuado durante tres siglos, que representa nuestra Argentina. Desde sus orígenes, cuando era toda villorrios de barro y caña, los modestos castellanos que la fundaron veían en su imaginación cervantesca un futuro glorioso, la bella imagen de la patria, y adoraban eso, que no era más que un sueño, con un amor tierno, muy profundo y conmovedor. La patria no es odio, no es sangre y batallas. La patria lo abarca todo, y podéis quererla apasionadamente sin que sea necesario cerrar los puños amenazadores. Al contrario, la justicia, la bondad, la verdad, transforman la bella imagen, le dan esa expresión de las madres de Rafael, de dulzura, de suavidad, de luz, que ilumina y enaltece las más íntimas fibras del alma.

JUAN AGUSTÍN GARCÍA
Sobre nuestra incultura.

EN CASA DE LUCA

Desde tiempo atrás, se había formado en la casa de Luca un centro de ameno y atrayente trato, donde repercutían con singular animación todos los ecos de la vida social y de los sucesos que impresionaban las pasiones y los anhelos dominantes. Con sus puertas siempre abiertas a las novedades del día, y por circunstancias excepcionales de amabilidad, de genial cultura, de amor a las letras y a las artes, se había formado en su seno, desde los primeros días de la revolución, "un recibí", diariamente concurrido por los hombres públicos más prominentes en el movimiento liberal, y por los extranjeros que venían al país con algún renombre como

LA LEY

Es justo gobernar y ser gobernados por igual, y que ambas cosas se hagan por turno. Esto ya implica una ley, puesto que el orden es una ley. Luego es preferible que la ley gobierne antes que uno cualquiera de los ciudadanos, y en virtud de la misma razón, aun en el caso de que sea mejor que gobiernen varios, éstos deben ser instituidos como guardianes y servidores de las leyes, pues es forzoso que haya magistrados, pero se afirma que no debe ser uno solo, al menos cuando todos son iguales.

Se dirá, sin duda, que las cuestiones que la ley parece no poder decidir tampoco podría conocerlas un hombre. Pero la ley educa expresamente a los gobernantes y prescribe que éstos juzguen y administren con el criterio más justo lo que cae fuera de su alcance. Es más, concede la facultad de rectificarla cuando la experiencia sugiera alguna mejora de sus disposiciones. Por tanto, el que defiende el gobierno de la ley defiende el gobierno exclusivo de la divinidad y la razón y el que defiende el gobierno de un hombre añade un elemento animal, pues no otra cosa es el apetito, y la pasión pervierte a los gobernantes y a los mejores de los hombres. La ley es, por consiguiente, razón sin apetito.

ARISTOTELES.

Política. Instituto de Estudios Políticos. Madrid

Traducción de Julián Marías y María Araujo.

ENTRE EL MONTE.

Esperábamos, acostados sobre nuestros recados mientras los caballos pastaban atados a soga y a nuestra vista, que el sol declinara y nos permitiera seguir nuestro camino con menos fatiga.

El Aguará se había dormido con esa facilidad propia del gaucho para atrapar el sueño donde quiera: yo, boca arriba, con el sombrero echado sobre los ojos para ta-

mizar la luz viva y ardiente, escuchaba los ruidos del monte y de vez en cuando llevaba mi vista, allá, a lo lejos, a las copas de los árboles que limitaban el abra en que nos hallábamos y que de repente se agitaban con suavidad, como inmensos abanicos verdes, movidos por manos invisibles; contribuían a completar la ilusión, las bocanadas de aire fresco que venían a pasar sobre mi rostro, congestionado por el sol, e iban a morir mansamente al arroyo, que corría, dulce y silencioso, casi besando las raíces del tala frondoso que nos cobijaba.

Veía los troncos añosos que se erguían retorcidos y como agobiados bajo el peso de las ramas que los coronaban; los cortinados móviles que tendían las enredaderas, formando glorietas sombrías donde la luz se quebraba antes de reflejarse sobre el pasto; los troncos secos que servían de albergue a una turba de bullangueros pica-palos, que entraban y salían de sus viviendas, apurados, y rivalizando los colores vivos de su plumaje con los de las flores que tapizaban el suelo, lucían sobre los arbustos que salpicaban el abra o bajaban de los troncos rugosos en largas varas fragantes.

Cerraba los ojos y tenía ante mí vista el magnífico paisaje, que quedaba, allí, fotografiado en la retina: primero el sol ardiente bañando el monte y la llanura, insinuándose entre la hojarasca, saltando de hoja en hoja, bajando de rama en rama a dibujar tapices caprichosos en el suelo; luego, los arbustos florecidos, la maleza verde y tupida manchando la gramilla brillante que, desde el borde del arroyo, se extendía como una alfombra hasta perderse a lo lejos, bajo los árboles inmensos cargados de nidos y cuyas copas ostentaban todos los matices imaginables.

Oía la ruidosa algarabía de los loros que, parados sobre sus nidos inmensos, parecían empeñados en un concurso de chillidos alegres; los gemidos de las torcaes, ocultas entre el ramaje tupido; el suspiro de los churinchés; los gritos alegres de los horneros y más cerca el zumbido de las avispas que saltaban de flor en flor; el de las chicharras que se asemeja al crujido de algo que se calcina con el sol, y, de vez en cuando, el coleteo de algún bagre jugueteando en el arroyo o el zumbullón de algún martín pescador al robar a su elemento alguna

mojarra, cuyas escamas brillantes despiden reflejos plateados que van a alumbrar el cuello renegrido del pájaro al sostenerla en el pico.

JOSE S. ALVAREZ.

En viaje al pie de las montañas.

EL CANCIONERO DE LA INFANCIA

Somos solamente el eco de lo que oímos cantar en la infancia. ¿Y las palabras doctas? Las palabras doctas —rindámonos a la gratitud— se nos hicieron pensamiento y claridad mental; pero la canción, llegando mucho más hondo, se nos hizo pulso de la sangre y recogida penumbra del alma. Hábito de canciones nos lleva a la derecha o a la izquierda por la vida. Una canción —que no es un libro erudito— nos enseñó a poner confianza en el destino o nos instigó malamente a discordia con él. En este último caso, si no fue otra canción, no hubo nada capaz de salvarnos.

En dos partes hemos de dividir la vida, y son éstas: lo que permanece y lo que pasa. Para lo que permanece fue hecha la ciencia, y es el suyo el mundo de la demostración y del teorema. Para lo que pasa, no sabemos cómo ni hacia dónde, fue hecha la poesía, y es el suyo el mundo de las canciones. ¿Qué haríamos sin la poesía? Mucho sabe de las nubes la ciencia, pero de aquella que se va por el cielo, sin rumbo, llevándose para siempre algo nuestro, de veras no sabe nada.

Es como una magia. Oye el niño cantar y entrega su alma. Sin los cantos el hombre no hubiera traspasado ningún límite. Dudo que el pasado y el futuro hubieran existido para él. Su vivir no hubiera sido nunca ni un esperar ni un soñar. Y a la verdad, lo mejor de la humana existencia no fue sino ansia y sueño, sueño y ansia. (Lo demás, fisiología).

Paga el hombre y quedan de él sus hechos y sus obras: sus hechos, para la Historia; sus obras, para la Civilización. Entretanto, lo que más quiere el hombre —sus sueños, sus primeros sueños— no halla sitio ni en la Civilización ni en la Historia: fueron un cerrar de ojos.

un querer decir, un casi llorar. Si al menos las viejas endechas resonasen a nuestro paso, de nuevo, resucitando sueños... No hay quien las cante. Madres que las cantaban, no son más que venerado recuerdo. Convencámonos: las pobres trovas que tan queridas fueron sólo duraron un día. Nadie las recogió. Y eran también, como quiera, alma del hombre...

Verzos de ese cancionero que nadie escribe son los que ahora me vienen, dulces y un poco ridículos, a la memoria. Dulces... Ridículos... Y melancólicos.

ARTURO CAPDEVILA.
Órbita del recuerdo.

EL PODER DE LA ATENCIÓN

Casi todos los que dudan de sus propias fuerzas ignoran el maravilloso poder de la atención prolongada. Esta polarización cerebral, sostenida durante meses en un cierto orden de percepciones, afina el entendimiento, y condensa como en un foco, toda la luz del pensamiento sobre el nudo del problema, permite descubrir en éste relaciones inesperadas. Diríase que el cerebro humano goza, como la placa fotográfica, de la virtud de impresionarse (a condición de prolongar suficientemente el tiempo de exposición) por los más tenues resplandores de las ideas. A fuerza de horas, una placa situada en el foco de un anteojo dirigido a las estrellas, llega a revelar astros tan lejanos, que el telescopio más potente es incapaz de mostrarlos; a fuerza de tiempo y de atención, el cerebro llega también a percibir un rayo de luz en las negruras del más abstruso problema.

Durante esta larga incubación intelectual, el investigador, a la manera del sonámbulo, que sólo oye la voz de su hipnotizador, no ve ni considera otra cosa que lo relacionado con el objeto de estudio; en la cátedra, en el paseo, en el teatro, en la conversación, hasta en la lectura meramente artística, busca ocasión de intuiciones, de comparaciones y de hipótesis, que le permitan llevar alguna luz a la cuestión que lo obsesiona. En este pro-

ceso mental, precursor del descubrimiento, nada es inútil; los primeros groseros errores, así como las falsas rutas por donde la imaginación se aventura, son necesarios, pues acaban por conducirnos al verdadero camino, y entran, por tanto, en el éxito final, como entran en el acabado cuadro del artista los primeros informes bocetos. Cuando se reflexiona sobre esta curiosa propiedad que el hombre posee de cambiar y perfeccionar su actividad mental con relación a un objeto o problema profundamente meditado, no puede menos de sospecharse que el cerebro, merced a su plasticidad evolucionaria anatómica y dinámicamente, adaptándose progresivamente al problema o materia de la atención. Esta superior organización adquirida por las células nerviosas determinan lo que yo llamaría talento especial o de adaptación, y tiene por resorte la propia voluntad, es decir, la resolución enérgica de conformar nuestro entendimiento a la magnitud del asunto. En cierto sentido no sería paradójico decir que el hombre que plantea un problema no es enteramente el mismo que lo resuelve: por donde tienen fácil y llana explicación esas exclamaciones de asombro en que prorrumpe todo investigador al considerar lo fácil de la solución tan laboriosamente buscada. ¡Cómo no se me ocurrió esto desde el principio!, exclamamos. ¡En qué pensaba yo que no vi el descamino por donde la imaginación me conducía!

SANTIAGO RAMON Y CAJAL. (1852 - 1934)
Reglas y consejos sobre la investigación biológica.

LENGUAJE Y ESTILO

CANTO A LA ARGENTINA, DE RUBÉN DARÍO

En el *Canto a la Argentina* Darío volvió al viejo tema de las odas de Bello, Olmedo y Andrade. Pero este tema del "canto a" había sido renovado en la poesía moderna con los magníficos *Laudi* de D'Annunzio. Los *Laudi* sugirieron a Darío la amplitud de la oda, el arrebatado lírico y la modulación, el tono, que se eleva entre el rumor de las mil voces que entonan el Himno argentino:

LENGUAJE Y ESTILO

*Ond el grito que va por la floresta
de mástiles que cubre el ancho estuario
e invade el mar.*

El poema, oscilante en el metro rítmico y variado en diversidad de aspectos del asunto, es obra de vate y pensador, de hombre universal y americano, concebida en conglomerado de yuxtaposiciones. Abunda en descripciones enumerativas, en erudición mitológica, geográfica y étnica, política y económica, patriótica y pedagógica, social y moral, doctrinaria y visionaria.

La materia diversa del *Canto a la Argentina* que abarca el conjunto y no una acción o un tema como las *Geórgicas* o los *Fastos* se le ofrecería en un poema largo, en que se une lo lírico con lo didáctico y lo épico, con grandes dificultades; de ser breve encontraría un parangón en el elogio de Italia de Virgilio, en las *Geórgicas*, o el de Plinio en la *Historia Natural* (III, VI, no podía narrar o describir lo histórico y lo geográfico; unió como pudo las partes que eligió en el *Canto*, quizá con alguna sugestión de Plinio, y les dio un aspecto de friso, semejante a los *Fastos*. Le preocuparía en la concepción del *Canto* el esquema métrico. De escribirlo en alejandrinos hubiera resultado en la extensión monótono, lo mismo en los hexámetros de la *Salutación*; en endecasílabos sin rima exigiría una labor de artifice sabio y la lectura hubiera sido laboriosa; en endecasílabos con rima se hubiera parecido a Bello o a Andrade; en octosílabos daba en el escollo del romance o de la redondilla; prefirió escribirlo usando como metro dominante el eneasílabo con acento en la cuarta sílaba que él trajo del francés de Ronsard dándole todas las variedades y descomulgamientos posibles, desde el de comienzo dactílico:

*Hombres de Emilia y los del agro...
Vástagos de hunos y de godos,*

o sin este comienzo: "Al forastero, al pampeano", y acercándose o apartándose de estos esquemas juega con todas las formas posibles de las nueve sílabas, sean o no formas métricas; interpola estos eneasílabos con octosílabos dactílicos de acento en la cuarta sílaba: "Trásfagos, fuerzas humanas", acompañándolos de los que sin ser dactílicos llevan acento en la cuarta: "trajín de hie-

rrero y fragores", para aceptar juntamente todas las formas posibles de las ocho sílabas. En esta tonalidad general del eneasílabo y el octosílabo con acento en la cuarta: "De las gallardas mujeres — de las matronas prolíferas", se desarrolla la sucesión de los versos en el diapasón musical del conjunto en que la abigarrada indiferencia métrica se ciñe a la rima. En un cambio importante de tono toma el decasílabo del Himno:

*¡Argentina! El cantor ha oteado
desde la alta región tu futuro;*

pero no quiere mantenerse en el ritmo permanente de este acento y lo destruye en el periodo decasílabo sin olvidarlo porque le sirve de sùbita norma en el desorden. Al eneasílabo dominante y al octosílabo y decasílabo añade en el breve comienzo algunas formas de sabio verso libre.

Dario ha traído al *Canto a la Argentina* una innumerable cantidad de reminiscencias, de citas, de alusiones. El pasaje que empieza "¡Exodos!", recuerda a Jeremías (31, 2-25). "He aquí el gran Dios desconocido que todos los dioses abarca", se desprende de los *Actos de los Apóstoles* (17, 23) con cierta variación panteísta. Aquí y allá, hay en el canto, reminiscencias bíblicas.

*¡La Pampa! Inmolad un corcel
a Hiperión el radiante,
cual canta un dueño del laurel
del Lacio.*

Dario sabe que al Sol se le sacrificaban caballos; lo ha visto en mitologías y estudios de religión antigua. ¿Cuál es ese "dueño del laurel del Lacio", a quien se refiere? Podría ser Horacio, cuyo *Canto secular* había leído antes de componer el *Canto a la Argentina*. En Horacio, en lugar del corcel, el sacrificio es de bueyes blancos: *bobus albis*. "Radiante" es uno de los epítetos de Helios. Rubén lo traduce de Ovidio —de su amado Ovidio— *radiis Hyperiona*. Ovidio dice en los *Fastos* (I, 386) que el persa inmola un corcel al brillante Hiperión: *Placat equo Persis radiis Hyperiona cinctum*.

El también aspira a ser, con su canto, lo que fue Ovidio, nacido en Sulmona, y su mirada recorre los *Fastos*:

*¡Oh, como cisne de Sulmona,
brindaras allí nuevos fastos,
celebrarías nuevos ritos!...*

Sería labor minuciosa anotar este poema donde eligió raros elementos no del todo fijados. Dice, entre otras cosas, al sol:

*¡Oh, Sol! ¡Oh, padre teogónico!
Tabú y Totem del abismo.*

Podía ser que el poeta conociese el Tabú y el Totemismo en la traducción francesa de *El ramo de oro* de Frazer (1903). Pero probablemente leyó otras obras. Es curioso imaginar, dentro de ciertos aspectos, un sol tabú; Salomón Reinach, en la introducción de *Orfeo*, escribe: "Un árbol que no se puede tocar o abatir es un árbol tabú, y se hablará del tabú de un árbol para designar el escrúpulo que detiene al hombre tentado de tocar este árbol, o de abatirlo". Quizá en una significación parecida esté la metáfora del sol tabú de Rubén. La de Totem, podría interpretarse como sol progenitor de razas; el sol puede ser nuestro totem, el sol titán. "Folbos triunfante!", le llama. La grafía griega Folbos, común en los poetas helenistas franceses (en Leconte de Lisle, en la versión de los *Himnos órficos*, XXXIII; en Pierre Louys, en la traducción de Meleagro), se encuentra en Decharme: "El dios Folbos (Phoibos en el texto francés), es pues, literalmente, el dios luminoso, el dios brillante". La expresión: "¡Oh, padre teogónico!" (por errata "teogónico" en todas las ediciones), se explica por lo que Rubén que escribió el himno *A Helios* conoció en alguna forma la teología solar en Cicerón (en alguna forma la teología solar en Cicerón (*Sueño de Escipión*), en Macrobio (*Saturnales*, I, VII), en Proclo (*Himno al Sol*), en Juliano (sobre el Sol Rey), en Plinio y en tantos otros mitólogos y poetas antiguos y modernos. La exclamación: "¡Oh, Sol! ¡Oh, padre!", tenía como antecedente en castellano a Pellicer: "¡Oh Sol, oh padre!" en la invocación del Fénix, y en el breve himno Al Sol, de Jovellanos: "Padre del universo". La excusable ocurrencia de Rubén de apellidar al Sol de Tabú y Totem, se me ocurre que nació de alguna lectura, al documentarse para el *Canto a la Argentina* de los cultos solares en el mundo.

No fue olvidado Pinchero. Pudo aludir a Rosalí (Paz, poema latino, en bella ed. de Amsterdam, 1900) en estos versos:

*pero no en guerra voraz,
productora de luto y llanto,
mas diciendo como en el canto
del italiano: ¡Paz! ¡Paz! ¡Paz!*

No se refiere sino a su maestro Petrarca. En el poema *Paz*, escrito en 1914, Rubén Darío dice:

*Io vo gridando pace, pace, pace.
Así clamaba el italiano,
así voy gritando yo ahora.*

"El italiano" es Petrarca. El verso pertenece a la canción a Italia: "Italia mia": *Io vo gridando: Pace, pace, pace*. Cosa curiosa, al escribir el *Canto a la Argentina*—obra de acopio y de erudición—, Darío fue también a documentarse en esta canción a Italia. La expresión petrarquista "dulce enemiga", que está en el *Canto a la Argentina*, viene, pues, directamente del gran lírico italiano. Tampoco se olvidará de los fundadores de pueblos, del arcádico Evandro que más que referido a la *Eneida*, Rubén lo ve en los *Fastos* de Ovidio que consultaba cuando componía su laborioso poema: "Otros Evandros de América / juntarán arcádicos lauros", Ovidio lo acompaña siempre.

Al evocar al gaucho, alude a la leyenda popular de la "sombra" del payador Santos Vega, que vaga por los campos después de la puesta del sol, leyenda que tiene la melancolía simbólica del ocaso, de lo que se sumerge en el pasado, sin morir del todo, vibración inextinguible que se oye lejos en la noche:

*Cuando el carro de Apolo pasa
una sombra lírica llega...*

lo que es también una transposición un tanto ovidiana de los versos de Rafael Obligado, cuando en su *Santos Vega* evoca con la tradición el correr de "una sombra doliente/ sobre la pampa argentina".

Las obras de Verhaeren, *Las ciudades tentaculares*, *Las fuerzas tumultuosas*, *El múltiple esplendor*, han reforzado en el espíritu del *Canto a la Argentina*, la agita-

ción laboriosa de Buenos Aires, su rumor de trabajo y su visión de ciudad múltiple de caudaloso avance. La realidad, Walt Whitman, Verhaeren, contribuyen a forjar estos versos:

*... sobre la enorme fiesta
de las fábricas trémulas de vida;
sobre las torres de la urbe henchida;
sobre el extraordinario
tumulto de metales y de lumbres
activos: sobre el cósmico portento
de obra y de pensamiento
que arde en las políglotas muchedumbres;
sobre el construir, sobre el bregar, sobre el soñar...*

Rubén subraya "el cósmico portento": el tráfigo de las fábricas se une a la acción universal, el universo trabaja, la obra humana sobrepasa en el poeta la pintura ideológica de la novela naturalista; su mente profundamente religiosa, cósmica, parece sentir con Víctor Hugo:

*Et le bruit du travail, plein de parole humaine,
se mêle au bruit divin de la création.*

Este poema es lo que el poeta logró después de una impropia documentación. En su parte étnica muestra conocimientos legendarios y modernos. Virgilio, Ovidio, aparecen a cada instante. Al hablar de los Italianos escribe:

*de quienes vieron errantes
a los olímpicos dioses.*

No se olvidará de recordar a los españoles primitivos, "líberos de la península":

*que las huellas del paso de Hércules
vistela en el suelo natal.*

El natural de cada región de España, andaluz, astur, catalán, gallego, castellano, aparece con sus características y su historia en este catálogo, no del todo ajeno al de los ejércitos del *Quijote*, donde enumera razas y pueblos; al citar a los vascos "como hechos de antiguas raíces", retoma, quizá sin pensar, la imagen con que Santa Teresa describe al ya viejo y flaco San Pedro de

Alcántara "que no parecía sino hecho de raíces de árboles".

Y la erudición helénica, bíblica, asoma, sin ser pedantesca, en cada verso: *He aquí el Vellochino de Oro, / he aquí Canaán la preñada, / la Atlántida resucitada, / he aquí los campos del Toro / y del Becerro simbólicos.*

Aun en los mejores pasajes, en el elogio conmovido a la Argentina, se difunde un aroma de retórica sabia: *Te abriste como una granada, / como una ubre te henchiste, / como una espiga te erguiste / a toda raza acongojada...*

Al exaltar la libertad, el grito sagrado del Himno argentino, en la fiesta del centenario, al invocar a la República: "¡Argentina, región de la aurora!", no se olvidará de la fiesta de las mieses y de su origen místico, de la espiga:

*¡Glorificado el instante
en que resurge Triptolemo!*

El mito eleusino del Triptolemo le infundió virtud creadora en los mejores años: en *Las ánforas de Epicuro* recomienda a su alma que salute "el rudo arado del rudo Triptolemo"; si dice "saluda el arado", fue porque lo vio con el arado en las figuras griegas; se lo consideraba inventor de este instrumento. En la *Salutación del optimista* "se oye" el rumor de espigas que inició "la labor triptolémica". Por la espiga descubre Eleusis y la misa. "Solamente las espigas comprenden" el modo con que dice sus versos. Parece ver siempre a Triptolemo, al "rudo Triptolemo"; si dice "saluda el arado" fue porque recibió las espigas de Deméter, iniciador de la siembra del trigo, en el misterio de la espiga. Por eso glorifica el instante en que reaparece en la Argentina. Resurge de la tierra para dorar en la brisa luminosa la amarilla extensión de trigales maduros.

Grande y generoso espíritu, soñaba ser Ovidio, Horacio y Virgilio, al cantar la tierra amada, donde había forjado en dulces días de juventud, con profundidad pindárica o ligereza brillante, versos admirables y de milagrosa belleza, y se cree ver su túnica de aedo mojada por el agua amarga del mar, cuando dice a nuestra patria:

*Y que los pueblos extraños
coman el pan de tu harina.
¡Cómo yo en postreros años
de mi carrera peregrina,
sintiendo las brisas del Plata!*

Parece que pasara por estos versos, de sencillez antigua, la inspiración del Ciego de Andrés Chénier. Esta aspiración adquiere mayor sentido si se la ve en las *Georgicas* de Virgilio (II, 488), obra en que Rubén pensó mucho al escribir su Canto: "¡Oh, quién me llevara!", como anhelo; anhelo en que despiertan sus triunfos literarios en Buenos Aires, la esperanza de la tierra feliz en su vida errante. Francisco Contreras en su libro *Rubén Dario*, dice que el poeta debe "sólo vagos reflejos, en su Canto a la Argentina, a Gabriel D'Annunzio", afirmación que es verdadera. El poeta ha recurrido a todas las formas del poema polimórfico para dar expresión al sentimiento desbordante de su amor a la Argentina en el apogeo de los cien años de su vida independiente.

ARTURO MARASSO

BARBARISMOS VERBALES (II)

¿Cuáles son los verbos bárbaros? — Antes de proyectar esa clasificación es preciso determinar cuáles son, en realidad, los verbos (infinitivos) que carecen de formal aprobación para integrar el léxico castellano. Muchos son los que han sido tachados, pero la larga nómina de los impugnados reclama una depuración. Es necesario eliminar de ella: 1º los verbos incluidos por error; 2º los que actualmente deben ser aceptados porque figuran entre los que la Academia ha incorporado en las últimas décadas; 3º los que mucha o cierta gente supone que no están inscriptos en el Diccionario, atendiendo a la estructura de esas voces o a su habitual uso plebeyo, 4º los que no están inscriptos en el vocabulario oficial, pero proceden del lícito empleo de prefijos; 5º los que aplicados por extensión o en forma figurada denotan claramente lo que se desea expresar.

Quedan incluidos los términos que el lexicon califica de anticuados o desusados, con la salvedad de que se emplean en ciertas regiones de habla castellana. Excluimos, en cambio, los verbos originados por composición de dos verbos o de un verbo y otra parte de la oración, pues entendemos que la creación de dichas voces apareja dificultades mucho más serias que las inherentes al injerto de prefijos, y que, por lo tanto, ello no debe quedar librado al arbitrio del común de los hablantes y escritores.

Las apartados 49 y 50 exigen una aclaración. No son fáciles únicamente los verbos que figuran en el diccionario académico, *texto en el que no caben todas las palabras aceptadas o aceptables*. En cuanto a la grafía, estamos autorizados, cuando menos, a usar verbos que resultan de añadir un prefijo a los verbos aceptados; en lo que atañe a las acepciones, sabemos que son extensibles y usuables en sentido figurado. Por más puristas, tímidos o apegados a los textos que seamos, no debemos inhibirnos con limitaciones que la propia Academia no impone. Nada nuevo diríamos si recordáramos que una de las más preclaudas virtudes del idioma reside en su flexibilidad. Cuando curvamos significativa o graciosamente sus elementos componentes, o los combinamos airoosamente, lo embellecemos; cuando extendemos el sentido de las palabras, lo enriquecemos. La belleza oral o escrita suele radicar en la sorpresa de una grafía —ni extrafalaría ni absurda— creada mediante la adición del prefijo que acentúa o precisa el significado; fluye otras veces, de una acepción novedosa, compatible con el contenido del vocablo. "Reconsiderar" es un verbo bien formado, indispensable para designar la acción de volver a considerar; "rebrillar" y "sobrevolar" dicen algo más o algo distinto de brillar y volar, respectivamente; "pulzar" no ha de ser aplicado exclusivamente al pulso, y "recostarse" no tiene por qué ser referido únicamente a lo físico. Tampoco disparatamos al decir que "cesada la lluvia, los árboles lloraban..."; no lloran solamente las personas que derraman lágrimas, y las vides que en la primavera se "desangran" vertiendo savia.

Como todas las licencias, las que acabamos de mencionar tienen límite. Advertimos por de pronto que no

abogamos por la libre creación de verbos totalmente nuevos, ni de verbos usados en acepciones ajenas al contenido semántico original de dichas voces. Nos circunscribimos a lo que está permitido a cualquier hablante o escritor: el uso de prefijos y el empleo en sentido figurado o por extensión, compatibles con la claridad y el genio y la eufonía del lenguaje. El buen sentido y el buen gusto invitan a abstenerse de cuanto sea innecesario, confuso, absurdo o ridículo. En lo que particularmente concierne a los prefijos, no agregaremos la partícula "re-" al verbo recibir, pues el engendro sería cacofónico; no crearemos con "desapercibir" un antónimo de *apercibir* dando a entender que la percepción es un fenómeno reversible o extingible (lo percibido, percibido esta); no adoptaremos el "premunir" de los que añaden al abusivo "munir" (proveer con anticipación) un prefijo que sugeriría innecesariamente la idea de antelación o prioridad; no construiremos el verbo "revalar" (volver a valsar), de posible anfibia; no pretenderemos sustituir con "desanalizar" a sintetizar; ni remplazar al corriente y consagrado verbo desconsiderar con "inconsiderar"; etc. Por otra parte, no debemos olvidar que los verbos compuestos de uno o más prefijos, o que aparentemente tienen ese origen, no siempre conservan la idea del verbo primitivo. Denotan en todas o en algunas de sus acepciones una cosa muy distinta. Basta examinar los derivados de poner: anteponer, componer, contraponer, descomponer, desimponer, disponer, entreponer, indisponer, interponer, posponer, preponer, recomponer, reponer, sobreponer, superponer, transponer, yuxtaponer, deponer, exponer, oponer, proponer, presuponer, suponer, imponer, predisponer.

Entre los verbos que han sido tachados injustamente; que la Academia ha autorizado en las últimas décadas; que se cree equivocadamente que no figuran en el lexico oficial o que pueden usarse en acepciones afines a las que figuran en el Diccionario, o componerse libremente, que figuran en la lista que insertamos a continuación. En ella aparecen verbos plebeyos o de germanía (afanar, chalar, palmar) que, por cierto, no reprobamos y, con ellos, una mínima parte de los que son de legítimo uso, a pesar de no estar expresamente

aprobado el empleo que, figuradamente o por extensión, se hace de ellos. He aquí la nómina:

Abajar, por bajar con la advertencia de que "abajar-se" carece de venia académica; *acalambrarse*; *acaparar*; *acicatear*; *acollarar(se)*, en el sentido de unir bestias o cosas, o de unirse personas, así como en el de amanecerse; *afajar*, por hurtar; *afiebrarse*; *aflojar*, en la acepción de ceder; *agenciar(se)*, por procurar o conseguir algo con diligencia o maña; *agilitar(se)* sinónimo de agilizar (se); *aguacharse*, echar barriga y carnes un caballo; *aguararse*, volverse guaso; *agudizarse*, agravarse una enfermedad y, por extensión, un proceso cualquiera; *amedrantar(se)*, como amedrentar(se); *apechugar*, admitir, venciendo cierta repugnancia o a despecho de dificultades; *apestar*, por abundar, dicho en sentido peyorativo; *aplanar(se)*, disminuir la intensidad de la voz o del sonido; *aplanchar*; *apinarse*; *apurar*, por apremiar, dar prisa, y *apurarse*, en la acepción de afligirse, preocuparse; *arrempujar*; *asorocharse*; *automatizar*, verbo que según una información periodística, ha merecido recientemente aprobación académica.

Baldosar; *banquetear(se)*; *volear(se)*, en la acepción de envolver(se) o enredar(se), material o espiritualmente. *Carcajear(se)* así como *controlar* (y seguramente *controlarse*), que serían otros de los verbos últimamente aceptados; *coaccionar*; *convulsionar*, que el Diccionario no presenta como reflejos ("convulsionarse") y aplica únicamente al lenguaje médico, pero que admite un empleo más vasto; *craquear*, referido a la operación del "cracking", particularmente cuando se habla de la industrialización del petróleo; *cristianar*; *cucharear*, por *cucharetear*, meterse en negocios ajenos.

Chalar(se) con el significado de enloquecer(se), *alelar(se)*, *enamorar(se)*; *chaquetear*, cambiar de partido o de idea; *charquesar*, hacer charqui; *chicotear*, castigar el cuerpo, aun cuando no sea con chicote, o mortificar el espíritu ("chicoteado por la suerte"); *chingarse*, frustrarse alguna cosa; *chingar(se)*, molestar(se), fastidiar(se).

Declararse, manifestar el ánimo, la intención o el afecto; *decretar*, por extensión y casi siempre enfáticamente o en sentido peyorativo en la acepción de resolver, decidir aun quien carece de autoridad para suscribir decre-

tos; *delimitar*, que dice algo más que limitar (lindar), pues encierra la idea de dividir, separar, fijar límites de jurisdicción, autoridad, derechos, etc.; *desacidificar*, de "des" y acidificar; *desasosegarse*; *descalficar*, aplicado comúnmente al deportista o al animal (caballo de carrera, gallo de riña, etc.) que en una competición infringe los reglamentos (véase *distanciar*); *descaroar*; *descogotar*, que figura en el Diccionario como anticuado, sinónimo de acogotar, verbo éste que nosotros usamos en la acepción de "sujetar por el cogote", reservando para el otro la de "matar con herida o golpe dado en el cogote"; *descuñar*, desoliar, despellejar, ya se trate del pellejo o de la reputación o la honra; *desintegrarse*, ya que esta forma refleja, no incluida en el vocabulario, es imprescindible para referirse al fenómeno de autodesintegración, como el que origina, por ejemplo, la trasmutación del radio; *deslomar(se)*, dicho por fatigarse, etc.; *despalilar*, quitar los palillos o las nervaduras más gruesas de la hoja del tabaco o de otro producto; *despalmar*, alisar el casco del animal; *despenar*, usado fig. y fam. por matar o apagar; *despercuir*; *despiomar(se)*; *despresar*; *diferenciarse*, distinguirse una cosa de otra, aplicado a las personas; *disparar(se)*, partir o correr sin dirección y precipitadamente o llenando tan sólo esta última condición; *distanciar*, usado generalmente en las carreras de caballos cuando el competidor que ha ocupado uno de los primeros puestos es descalificado.

Elevar, en el sentido de dirigir o hacer llegar a quien inviste autoridad u ocupa, en orden jerárquico, un grado superior, una petición, por ej.; *embuchar*, comer mucho y de prisa; *empacar*, la acepción de empaquetar, encajonar, justifica su uso plebeyo en el sentido de guardar, ahorrar; *empuquetar(se)*, emperifollar(se), acicalar(se), empernejillar(se); *empardar*, igualar, empatar (la que no figura en el Diccionario es la voz "parda", que entra en dichos de los jugadores de truco: "va parda", "la puso parda"); *empelotarse*, con el significado de enredarse o confundir, autoriza la forma *empelotar*, transitiva, pues hay asuntos enredados (empelotados) por sí solos, e inhay asuntos enredados o complican cuestiones sencillas; *divididos* que enredan o complican cuestiones sencillas; *empotrarse*, que denota meter el ganado en el potrero para que pade, es verbo que empleamos, por extensión,

cuando encerramos el ganado donde no pasta; *enamorarse*, vale enamorarse; *encajar*, soltar un chiste, narrar un cuento, etc., oportuna o inoportunamente, o pegar una trompada, o dar una moneda falsa; *encajarse*, en el sentido de empujarse una persona, un vehículo, un negocio, fluye de las acepciones "meter ajustadamente", "meterse uno en parte estrecha"; *encarrar(se)*, afrontar un problema, dificultad, etc.; *encocorar(se)*, fastidiar(se), molestar(se) mucho; *encucrar(se)*, quedar en cueros, o dejar en cueros a una persona; *engarrotarse*, entumecer(se) los miembros a causa del frío; *engruesar*, como engrosar; *enhorquetar(se)*, poner(se) a horcajadas, tiene figuradamente, como enarcarse y "colarse" la acepción de acompañar a otra o a otras personas en la ejecución de algo, y se aplica tan pronto a quien es invitado a hacerlo como al que decide participar, por propia determinación o por gorronería, de la empresa; *entlenar(se)*, es verbo calificado de ant., no obstante reconocerse que aún se usa en España y América; *enterar*, que equivale a completar, integrar, o a "redondear" una cantidad, es otro verbo ant. que se sigue empleando en algunos países (Argentina y Chile); *entrar*, por intervenir, por parte; *entreverar(se)*, mezclarse desordenadamente personas, animales o cosas; *espichar*, sinón. familiar o vulgar de morir.

Fajar(se), pegar a uno, irse a las manos; *farrear*, andar de farra o de parranda, con la advertencia de que no está registrado el reflejo "farrearse", "farrearse una fortuna"; *filmar*, *financiar*, aportar el dinero necesario para crear o fomentar una empresa; *fletarse*, largarse, marcharse de pronto, colarse, verbo este cuya acepción criolla no ha sido admitida; *flirtear*, otro de los vocablos que la Academia habría incorporado al léxico; *frangillar*, hacer una cosa de prisa y mal; *fundir(se)* arruinar(se), hundir(se); *fustionar(se)*.

Galoppear, por galopar; *gargarizar*; *hachear*, como hachar; *hamaquear(se)*, mecerse, y no "hamacar(se)", como decimos corrientemente; *hinchar(se)*, exagerar, abultar una noticia o un suceso; *envanecer(se)*, engreír(se), como lo hacen nuestros "hinchas"; *hurguetear*, por hurgar, escudriñar, hurnear.

Independizar(se) ya no es un "neologismo inútil", en el sentido de hacer independiente a una persona o cosa.

y ¿por qué no a un país?; *incrementar*, por aumentar, acrecentar.

jinetear, empleado por extensión, en la acepción de dirigir, gobernar, sobre todo cuando está reclamada la pericia del jinete consumado.

Ladear(se) es un vocablo antónimo de sí mismo, como las voces nímfo y caminata, pues tan pronto denota andar o ponerse al lado de alguien, como enemistarse con él; *lamber*, figura como verbo ant. que todavía se usa en América y algunas regiones de España; pero no está registrada la forma "lambirse" que aparece en dichos vulgares, como el de "lambete que estás de guevo"; *lanciar*; *lesionar(se)*; *limitar*, por lindar.

Maliciar; *mandar*, por enviar; *manejar* como sinón. de conducir; *maquillar(se)*; *meacanografiar*; *mezurar*, que, a pesar de ser ant. suele remplazar a *misturar*; *mosquear*, resentirse uno por el dicho de otro; *municipalizar*, que ha tenido más suerte que otros verbos de análoga formación, como provincializar y nacionalizar.

Ojear, por aotar, hacer mal de ojo; *ovacionar*; *palatizar*; *palmar*, que en germanía significa dar por fuerza una cosa. *Parar(se)*, ponerse en pie; *particularizarse*, distinguirse, singularizarse; *psamar(se)*, que puede significar algo más que "contraer la enfermedad llamada pismo", si nos atenemos a la acepción figurada de esta última palabra: admiración y asombro extremados; *peinar*, tocar o rozar ligeramente una cosa a otra, justifica expresiones como ésta: "mientras el jinete del tordillo castigaba duramente a su caballo, el del alazán lo peinaba a penas"; *pelotear*, enviar una cosa de un lado a otro, y, aplicado a las personas, mandarlas de Herodes a Pilatos, entretenerlas; *pertrechar(se)*, disponer o preparar lo necesario para la ejecución de algo; *pisar*, anticiparse a otro, frustrando su propósito, o birlarle algo; *planificar*; *polifurcarse*, más comprensivo que bifurcarse, y bien formado mediante la sustitución del prefijo "bi" con "poli"; *precisar*, ser necesario o imprescindible, ha sido injustamente tachado; *prestar*, ofrecerse, allanarse; *principiar(se)*, dicho en la acepción de comenzar, dar principio, e iniciarse una cosa; *pronunciar(se)*, determinar(se), resolver(se), lleva implícitas las ideas de emitir opinión, dictar sentencia, etc.; *protagonizar*; *pulsar*, fig.

y por extensión, tantear un asunto, examinarlo. *Rebrillar*, es uno de los muchos verbos formados para acentuar el significado del verbo originario, o para dar énfasis a la expresión; *reconsiderar*; *recostar(se)*, aplicado en el sentido de cobijarse, ampararse; *reeditar*; *reinscribir(se)*; *rembolsar*, como reembolsar; *reemplazar*, como reemplazar; *renunciar*, negarse, a la manera, como el caballo que se resiste a correr "renuncia a la carrera"; *retobarse*, ponerse displicente y en actitud de reserva excesiva; *rentar(se)*, hacer enfermar o morir a un ser viviente por exceso de trabajo, o molestarle en demasía; *roznar*, por *ronzar*; *rumbeare*, orientarse, tomar el rumbo.

Señalizar, se dice que ha sido incorporado al léxico, seguramente en la acepción de colocar señales; *simultaneare*; *sobrar*, se sigue usando, familiar o vulgarmente, en la acepción desus. de superar, exceder, sobrepasar; *sobrepasar*; *sobrevolar*; *socializar*, transferir al Estado u otro órgano colectivo, las propiedades, industrias, etc. particulares; *solidarizar(se)*.

Tallar, por intervenir, lo que lleva implícita la idea de tener influencia; *trabajar*, ejercitar y amaestrar el caballo; *transar*, sinón. de transigir; *trepidar*, con el significado de temblar, estremecerse, y generalmente precedido de una negación: "no trepidó al (no "en") firmar la sentencia; *тусar*, vale atusar, trasquillar, y, por extensión, se emplea en la acepción de cortar el cabello.

Ubicar(se), denota fig. situarse en determinado punto de vista o corriente de ideas; *ultrapasar*; *valsar*, bailar el vals; *vetar*, en el sentido corriente de la palabra.

Repetimos que éstos solo son algunos de los muchos verbos incorporados al léxico oficial o de lécita formación, etc. La nómina completa ocuparía muchas páginas.

CLEMENTE ORLANDI

POESÍA FOLKLÓRICA Y POESÍA GAUCHESCA

Advertidas en la copia folklórica las características que distinguirán la mejor y más genuina corriente de la poesía gauchesca, fuerza es reconocer la dificultad de determinar cuáles provienen de versos gauchescos o cuáles, por el contrario, los inspiran. Me limitaré a dos ejemplos.

Carrizo acoge en su *Cancionero Popular de Salta*, como anónima y sin anotación alguna, la siguiente copia: "Si Dios me presta la vida/ y el arcángel San Gabriel/ voy a buscar a Laval/ para juntarme con él". Estos versos pertenecen a Hilario Ascasubi. La popularidad adquirida por sus composiciones, distribuidas en hojas sueltas para facilitar su difusión durante la lucha contra Rosas, explican su permanencia en la memoria del pueblo.

Furt recoge en el *Cancionero popular rioplatense* la copia siguiente: "Yo soy toro en mi rodeo/ y torazo en rodeo ajeno/ Donde bala este torito/ no bala ningún ternero". Esta copia inspiró dos estrofas del *Martín Fierro*: "Yo soy toro en mi rodeo/ y torazo en rodeo ajeno/ siempre me tuve por güeno/ y si me quieren probar/ salgan otros á cantar/ y veremos quién es menos", se lee en una de ellas, y en la otra: "Ah! gauchito me respondió/ De qué pago será criollo/ Lo andará buscando el oyo/ Deberá tener güen cuero/ Pero ande bala este toro/ no bala ningún ternero". Ambas estrofas dejan entrever la idea de la copia completa, copia que Hernández recogió y desmembró. Es en efecto lógico suponer que un cantor popular tomase versos de dos pasajes tan distintos, separados por más de mil doscientos versos, para crear una copia, y que los hallase ya adecuadamente asonantes. Advuértase que Hernández modificó el tercer verso de la copia al incorporarlo a su estrofa para agregar la conjunción adversativa que el sentido le reclamaba. Aunque se carezca de pruebas, no siempre es imposible discriminar qué elementos ya elaborados por el folklore fueron tomados por los poetas gauchescos.

ANGEL HECTOR AZEVEDO

QUÉ ES LA LITERATURA

Considero que la literatura no es, como piensan muchos, ajena a ella por función, distracción sin mayor alcance de un espíritu abito de problemas. Tampoco es como lo creerían gustosos ciertos espíritus desencarnados a fuerza de vivir en un mundo de ideas puras, frívolas

atuados impuestos a un pensamiento del cual el espíritu humano no podría soportar ni la casta desnudez ni el crudo esplendor. Y tampoco es, a pesar de una tradición sin duda clásica, pues tuvo desde el siglo XVII altos defensores, refinamiento de frases y raspado de sílabas en el que ocupan sus horas de ocio algunos sabios retirados. Todo eso no es sino la sombra de la literatura; su cáscara o su supervivencia.

La Literatura es esencialmente cosa viva, creación de la vida que en ella y por ella toma conciencia de sí misma. Es florecimiento espiritual que el ritmo de la vida empuja delante de sí como empuja el año su primavera; verdadera "estación del alma" donde conoce ésta una renovación. Cada generación trae consigo una promesa que presenta como una revelación o como una revolución. Su promesa está en ella. Está en la forma de humanidad, en el rasgo o el matiz que la distinguen de las generaciones precedentes o la oponen a ellas. Está en la frescura con que su mirada enfrenta al mundo y en la visión nueva que de él crea. Está en el canto que de ella se eleva y que trae al viejo concierto de los hombres renovado por él, una nota, una variación, tal vez una tonalidad aún no oída, una discordancia que no es en el fondo sino una disonancia. Esta visión y este canto en el que se expresa su ser tomando en su expresión conciencia de sí mismo, eso es la Literatura.

La juventud infunde así su vida a la Literatura que le debe su periódico renovarse y que, de renovación en renovación, de generación en generación, conoce como Dyonisos una "eterna juventud".

Volver a hallar en cada época el aporte de cada generación o (lo que es otro aspecto de la misma realidad), volver a hallar la imagen de cada generación en la Literatura que le es propia, he ahí lo que nos permite a la vez conocer mejor la diversidad de las generaciones y comprender mejor la riqueza de una literatura nacional.

E. DECAHORS.
Páguu, un Maestro.

Trad. de María Teresa Malvarra.

USO DE LAS PREPOSICIONES

Comprendiendo la dificultad de encerrar en fórmulas fijas la significación de las preposiciones, Cuervo se propuso, en su *Diccionario de construcción y régimen de la lengua castellana*, inventariar los empleos que cada una de ellas ha tenido, del mismo modo que registraba los valores semánticos y sintácticos de las demás palabras que en él incluía. El artículo que dedicó a la preposición *a* es una monografía admirable, que seguirá siendo por mucho tiempo un modelo de precisión y sentido del idioma. Desgraciadamente para nuestras letras, el *Diccionario* quedó interrumpido en sus comienzos. Hoy por hoy no estamos en condiciones de superar su método, y acaso el tratamiento científico de las preposiciones no puede hacerse más que intentando explicar históricamente las relaciones que cada preposición expresa en nuestros días. Hansen (686-735) enfocó del mismo modo el extenso capítulo que les dedica.

Lenz esboza una clasificación psicológica, no de las preposiciones, sino de las relaciones que ellas significan (328-333). Esto le obliga a examinar el concepto de relación, y de su análisis concluye que las relaciones existentes en el espíritu son esencialmente tres: locales, temporales y condicionales (tomando la condición en el sentido general de circunstancia). Estas condiciones se subdividen en: 1) causa, 2) modo, 3) fin, y 4) medio. Claro está que son pocas las preposiciones que expresen una sola de estas relaciones; la mayor parte tiene que incluirse en varios de estos grupos. Con este intento se propone el autor superar el casuismo habitual en este capítulo de la Gramática, y dar a su estudio un contenido más científico. Su pensamiento quizá marque una dirección metódica que a continuación aprovecharemos, pero está lejos de lograr resultados que aclaren el problema. Por esta razón preferimos explicar monográficamente el uso y significado moderno de cada una de las preposiciones más importantes.

a. — Expresa fundamentalmente idea de movimiento material o figurado: voy a Granada, una carta dirigida a ella, aspirar a capitán. De aquí su empleo para indicar el fin: útil a sus amigos, vengo a enterarme.

En la lengua antigua se hallan ejemplos abundantes de verbos de movimiento con la preposición *en* (*íbamos en Italia*), como en latín y otras lenguas romances; pero en la actualidad *en* ha sido sustituida totalmente por *a* en estos usos. Quedan algunas supervivencias, como *caer en el mar* junto a *caer al mar*; en el primer caso prevalece la representación del final del movimiento, en el segundo, la del movimiento mismo.

Los infinitivos que son complemento de un verbo de movimiento llevan *a*: *vengo a preguntar*. Cuando se trata de movimiento o tendencia espiritual (sentido final) la llevarán también según el grado en que tal movimiento se sienta: *aprendo a nadar, enseña a leer*; pero en *quiero nadar, deseo leer*, son verbos de voluntad sin significado final.

Las relaciones locales y temporales pueden expresarse con la preposición *a*, pero siempre con cierta variedad: *le cogieron a la puerta, estaba a la derecha, a la cosecha pagaré, a la noche nos veremos, sentados al fuego*. Esta imprecisión desaparece o se atenúa cuando otras palabras determinan el lugar o el tiempo: *a la puerta de tu casa, a las siete te espero*. Cuando se trata de distancias o de medidas de tiempo, el sentido local o temporal se combina con la idea de movimiento: *de un lado al otro, de diez a doce*. El punto de partida está bien determinado por la preposición *de*; el punto terminal del espacio o del tiempo va marcado por la preposición *a*, pero lo estaría con más precisión por *hasta*: *compárese de aquí a tu casa y de aquí hasta tu casa*. Lo mismo ocurre en expresiones como *le llegaba el agua a la cintura o hasta la cintura*.

Tiene también significación modal: *a la francesa, e estilo de mi tierra, a usanza de Castilla, a imagen suya*. De ella provienen los significados de medio, instrumento y precio: *a mano, a palos, a fuego lento, al cinco por ciento, a tres pesetas el litro*. En estrecha relación con ellos se halla el empleo causal: *a petición del público, a instancia del juez*.

SAMUEL GILI Y GAYA.

Curso Superior de Sintaxis Española.
Spes, Barcelona, 1955.

USO DE VOS Y OS EN LA POESÍA ESPAÑOLA

El uso de *vos* y *os* en la historia de la poesía española tiene un perfil nítido y no hay lugar a la menor vacilación. Una brevísima historia, harto esquemática, pero suficiente, puede escribirse con los siguientes ejemplos:

MARQUÉS DE SANTILLANA († 1458).

*que vos inflama e vos encadena
Non vos impide dubda ni temor
Donde vos vi yo la primer jornada.*

JORGE MANRIQUE († 1479).

*para sojrir esta afrenta / que vos llama.
No se os faga tan amarga
cien mil que vos alabaron
os dieron su libertad
si presupongo que os veo
osando en dezir mi pena.
Ya mi vida os he contado
en que a vos os representa.*

JUAN DEL ENCINA (antes de 1496).

*Pues si digo de mostremo /
por quien os debemos más
Dios os dé, señor, buen día
Mucho más os quiero a vos
Buena, pro, señor os haga.*

PEDRO M. XIMÉNEZ DE URREA (antes de 1513).

*Dios os hizo tal, señora
pues la vez que os puedo ver
¿Quién mejor os merecía?*

GARCILASO DE LA VEGA († en 1536).

*No os vengáis más de mí con mi flaqueza;
allí os vengad, señora, con mi muerte.
Y no os detendréis mucho, según ando
y por vos inmortal, quien tanto os ama.*

FRAY LUIS DE LEÓN († 1591).

*A aqueste bien os llamo
Quando os viéredes perdida,
os perderéis por querer.*

Es decir, en la generación de Santillana es normal el uso del vos, pero ya en Jorge Manrique, frente a dos vos, exigidos por el cómputo del verso, he encontrado dieciséis casos de os, lo que prueba cómo en una generación había vencido la forma nueva, hasta el punto de que los pastores de Juan del Encina no quieren usar vos. Desde fines del siglo XV, ningún poeta culto, escriba en versos castellanos o italianos, se atreve con el uso de la antigua forma pronominal, considerada ya vieja por Juan de Valdés: "y essa v nunca la veréis usar a los que agora escriben bien en prosa, bien que, a la verdad, yo creo sea manera de hablar antigua". En cambio, no hay más de tres casos de os en los textos de Pacheco (I, s. XLVI, v. 14; I, eleg. X, v. 49; III, eleg. II, v. 34), sean fechados o no. He aquí una lista bastante numerosa, y es sólo una selección:

*Tal vos contemplo que la roxa Aurora
a mi triste vos place dar, señora.
Mientra Amor vos entrega los despojos
vuestro sol vos regala i vos inflama
tanto vos honro umilde i vos adoro
porque vos plazen tanto mis enojos
leda en esteril parte arder vos veo
do la memoria mas vos busca i llama
distinto vos veréis en alta cumbre.
¿Qu'onor vos pudo dar, bella Enemiga
vos entro alegre i libre'n mi sossiego
i el feudo antiguo ya vos niego.*

Herrera, buen renacentista, como es lógico, ni una sola vez se había permitido, antes de 1582, el uso arcaico, en verso o en prosa. He aquí unos ejemplos:

VERSOS CASTELLANOS.

*Mas si os cansa la rudeza
quando yo os pude mirar
que pues ninguno os merece.*

RIMAS INÉDITAS, de 1578.

*No'os pese que' en mi canto
os via Leucotea coronada.*

RESPUESTA AL PRETE JACOPIN, de 1580.

"aunque a mi cuenta os deua mucha pena por haber hecho esta apoloxia".

"Pero será mi respuesta de suerte que... os satisfaga de la manera que piden vuestras observaciones".

"A vos es lizito dezir lo que binlere a la boca... porque también se os conzedé dezir las libertades i descortesias que os agradaren".

Hasta 1582, por lo tanto, Fernando de Herrera, tan conocedor de la poesía española, comentarista de un Garcilazo y lector de un Juan de Mena, jamás ha utilizado esa forma pronominal. ¿Qué explicación podemos encontrar para justificar su uso solamente en los textos editados por Pacheco? En las *Anotaciones*, como ya hemos visto, no niega que es legítimo revalorizar voces olvidadas, pero él sabía muy bien que el uso del vos era más violento que el de *conquerir* o el de *yusano*, puesto que era también infinitamente más delicado y afectaba al desarrollo histórico del español. Sólo en parodias o en poemas en "fabla antigua" podía tolerarse su uso hacia 1590, pero nadie dirá que la poesía de Herrera sea paródica, ni escrita en "fabla". Los profesores Battaglia y Macri pueden repasar toda la poesía escrita entre 1580 y 1600 (la de Góngora, Lope, Luperco Leonardo, Espinosa, Barahona de Soto) y jamás encontrarán esa forma vos, ni voces como "conquerir", "nuzir", "yusano", etcétera.

JOSE MANUEL BLECUA.

En "De nuevo sobre los textos poéticos de Herrera",
Boletín de la Real Academia Española.
Septiembre - diciembre de 1938.

LIBROS Y REVISTAS

PEDRO LAIN ENTRALGO, La curación por la palabra en la antigüedad clásica, "Revista de Occidente", Madrid, 1958.

Una obra que es modelo de claridad, de saber, de sencillez, de rigor expositivo, que por el hecho de haber sido escrita se hace ya indispensable; la sorpresa y el gusto de leerla se unen a lo mucho que nos enseña, al orden que introduce en una materia que necesitaba esta síntesis magistral y preciosa; inesperadamente, Pedro Lain Entralgo nos entrega este ensayo que por su análisis, por el dominio total de los aspectos de la curación por la palabra en la antigüedad griega y su prolongación en la ciencia y en el arte de nuestro tiempo, es en nuestra literatura crítica una revelación alentadora.

La erudición exhaustiva y alada ayuda al juicio agudo, comprensivo, aguilatador, de exquisito discernimiento. Estudia la palabra terapéutica en el epos homérico, deteniéndose en delicado examen, teniendo presente "el carácter arcaico del epos pero sin desconocer el valor perennemente humano y ejemplar que tantas de sus páginas poseen". Una serie de capítulos van de Homero a Platón y Aristóteles, sin olvidar, en la línea aristotélica posterior, el fragmento de Diocles de Caristo. "Si Diocles tuvo ojos para ver la doctrina psicoterápica de Platón, la medicina ulterior al siglo IV no siguió su camino. Cuando esta medicina fue científica, desconoció la psicoterapia verbal; cuando recurrió al empleo terapéutico de la palabra no fue medicina "técnica", sino práctica mágica y supersticiosa".

El libro estudia, después del epos, la acción curativa de la palabra en los líricos y en los trágicos griegos; será menester detenerse en cada uno de los puntos en que se refiere al Orfismo, al culto dionisiaco, al culto de Apolo, a los Misterios de Eleusis, la palabra terapéutica en los templos de Asclepio, la acción psicológica y la acción terapéutica de la palabra persuasiva; la ve en los filósofos presocráticos y en los sofistas. Abarca en largo espacio la escuela hipocrática, en el *Corpus Hippo-*

craticum en su formación anterior y posterior al platonismo; Lain Entralgo examina minuciosamente esta técnica hipocrática, base de la medicina moderna, en la relación de la curación física y la influencia anímica: "La vida anímica altera el cuerpo de un modo selectivo. Por tanto, también podrán hacerlo las palabras, porque "las cosas oídas son ventajosas o aflictivas". Estos capítulos, referentes a Hipócrates y a los hipocráticos, a Platón y Aristóteles, son de una disquisición fina y penetrante. Singulariza la extensión de la *catarsis* y la *sofrosyne* en estos dos grandes filósofos; en qué concuerdan y difieren el maestro y el discípulo. La *Retórica* y la *Poética* de Aristóteles parecen realizarse por la interpretación del sabio analista.

El crítico, el estudioso, el poeta, el médico, encontrarán en este ensayo que conduce a través de toda la literatura griega hasta Aristóteles, con la expansión de su influencia y su enseñanza y con la maravilla de su arte, un motivo de reflexión, de renovación y de estímulo. "Siempre la Antigüedad clásica dice o puede decir algo valioso al oído del hombre que la frecuente con amor. Me atrevo a pensar que esta vieja regla de la cultura occidental se ha visto una vez más confirmada", escribe Lain Entralgo al final de su obra. Y así nos convencemos de que también para permanecer modernos será siempre necesaria la sabiduría antigua. Análisis que alivia la inquietud por el futuro de nuestra inteligencia hispánica, este ensayo señala entre otros, aún raros entre nosotros, un augurio favorable.

LA REDACCION.

JEAN PEPIN, *Mythe et Allégorie*. (Mito y alegoría). Paris, Aubier, 1958, 522 págs.).

Este copioso volumen lleva por subtítulo *Los orígenes griegos y las contraposiciones judeo-cristianas*. En sus vastos capítulos pretende trazar la historia de la interpretación y valoración del mito, examinar los métodos que se aplicaron en un lapso prolongado, discernir el vocabulario propio de cada época, de cada conjunto de auto-

res, o inherente a determinadas actitudes teológicas y filosóficas, en la antigüedad y en el cristianismo. Una amplia introducción dedicada a la filosofía de la mitología constituye una especie de ubicación preliminar al examen de las fuentes griegas, hebreas y cristianas. Pepin parte en realidad de Schelling, a fin de disponer un orden adecuado en material tan abundante y heterogéneo. Schelling distingue tres posiciones filosóficas en lo que respecta a la valoración de la mitología: 1) la que le niega toda verdad; 2) la que le concede una verdad indirecta o externa; 3) la que le confiere una verdad intrínseca e inmediata. Esta tripartición establece el plan con que el autor procede a examinar el asunto.

En la primera posición Pepin arranca del siglo XVII y de la teoría de Fontenelle, sobre el origen de las leyendas: la mitología es interpretada como una explicación ingenua y antropomórfica de los fenómenos naturales más sorprendentes. Esta solución se prolonga en la escuela positivista, con Comte y Fustel de Coulanges. Viene luego la mitología entendida como una mala copia de la revelación hebrea, o como el resultado de un trasfocamiento lingüístico, y finalmente como una invención poética.

En segundo lugar, pasa Pepin al examen de la segunda posición, donde sobresale la interpretación alegorista, que trata de descubrir o dar un sentido a lo aparentemente caótico y arbitrario. A esta concepción se sumó en un principio el propio Schelling, para desembocar luego en la tercera, en la que es, por lo menos en los tiempos modernos, su más ilustre sostenedor. El autor se detiene a indagar las diversas corrientes de alegorismo y sus prolongaciones contemporáneas, en figuras como Freud, Jung, Bultmann, para subrayar el carácter alegorista de la llamada desmitologización del Nuevo Testamento (escuela de Bultmann). Finalmente, ocúpase Pepin de la tercera concepción, que es propiamente la de Schelling. Pero, según Pepin, la posición definitiva del filósofo alemán está prefigurada y contenida en la antigüedad con lo que el problema se anuda ahora con el tratamiento minucioso de las fuentes.

El desarrollo de este tema encuéntrase dividido en tres partes. La primera está dedicada a la interpretación ale-

górica de los poemas homéricos entre los griegos, asunto que ha expuesto con amplitud y sorprendente erudición P. Buffière, en su libro ya comentado en esta Revista (Cr. el Año II, Nº 10). Las conclusiones de Pepin y Buffière, coincidentes en muchos aspectos, destacan la amplitud que alcanzó la búsqueda del sentido homérico, el respeto por su sabiduría o la crítica a sus falsedades, las referencias innumerables del problema y su significado para las épocas postclásicas. Particular atención merece el alegorismo estoico, en parte por tratarse de una especie de sistematización general del método, en parte por confluir a él diversos elementos y corrientes antiguas, y proceder de él una influencia ciertamente poderosa en lo que atañe a la elaboración del alegorismo cristiano.

La segunda parte a su vez se consagra al problema del alegorismo griego y al alegorismo judío. El punto de partida es el examen de la personalidad, casi mítica, de Sanjuniatón, según Philón de Byblos. Pepin parece mantenerse en una tesis hasta cierto punto escéptica, que en realidad no conforma, si se tienen en cuenta los documentos de Ras-Shamra y las interpretaciones dadas por Virolleaud y Schaeffer, en lo que atañe a la significación de estos textos teogónicos con respecto a Hesíodo. Pasa en seguida Pepin a estudiar la influencia griega en el medio judío y particularmente en el problema de la interpretación bíblica. Sobre la base de la distinción de dos ambientes judíos, el palestino y el alejandrino, Pepin va diseñando la aparición concreta del alegorismo en el medio alejandrino, el resultado de estas influencias, para estudiar finalmente las importantes figuras de Philón de Alejandría y Josefo.

La tercera parte, en fin, está dedicada al tema del alegorismo griego y el alegorismo cristiano. Arranca el autor de una consideración de la alegoría en el Nuevo Testamento y lo que San Pablo entiende por tipología; su examen tiene como límite las figuras de San Agustín y San Gregorio Nazianzeno. Considera en efecto Pepin que hasta ese momento se han dado ya todas las posibilidades en la interpretación alegórica, en la valoración del mito, y que las múltiples controversias entre cristianos y paganos prefiguran todas las posiciones que se desarrollarán durante la Edad Media y en las épocas posrenacentistas.

Pepin examina en forma particular la polémica cristiana contra la teología de Varrón y la famosa controversia entre Orígenes y Celso. Cierra el volumen una breve conclusión con la que el autor intenta señalar cuál es en definitiva el aporte del alegorismo cristiano: la novedad del alegorismo paulino consistiría en introducir en la exégesis la noción de tiempo, en unir en otras palabras la noción de profetismo y la de alegoría según la terminología de Schelling (p. 478). La verdadera especificidad de la alegoría cristiana estaría determinada pues por una dominante histórica y profética aunque confluirían a la misma elementos preponderantes y sustanciales del alegorismo helénico. Se cierra la conclusión con un breve desarrollo acerca de la utilidad filosófica de la mitología. El tema puede ser considerado en la revaloración de la mitología en las épocas romántica, posromántica y contemporánea desde Schelling a Gusdorf.

El volumen de Pepin es una verdadera enciclopedia en el problema del mito y la alegoría. Ha reunido una cantidad impresionante de material antiguo y moderno, ha señalado ciertos principios de método, absolutamente necesarios para avanzar en el tema y ha establecido algunos puntos capitales en lo que atañe al vocabulario. Este último aspecto merecería probablemente una dedicación más circunstanciada. En todo caso, el libro de Pepin queda como la primera etapa en el desarrollo de la cuestión, con el aporte de todos los recursos de la filología contemporánea. Nueve índices apropiados y verdaderamente útiles clausuran el volumen.

C. A. DISANDRO.

JOSUÉ GOLLAN (h.), *La Alquimia*. Librería y Editorial Castellví. Santa Fe, 1956.

Este estudio sobre la alquimia contiene una documentación directa y extensa de obras por lo común poco accesibles en nuestro medio, muchas de extraordinaria rareza y de erudición curiosa. Además, el libro de Gollan es en algunos aspectos una historia de la ciencia en los pueblos antiguos hasta el Renacimiento. Su examen es

sobrio, objetivo y nace de una experiencia científica recientemente elaborada; la esencia espiritual y poética que emana de la alquimia está ampliamente apprehendida por el autor, lo mismo la interpretación alquímica de los mitos antiguos y de los símbolos. La referencia de textos, de lugares poéticos, de la extensión universal de la tradición alquímica asiática, alejandrina, europea, ofrece al lector elementos preciosos para su profundización y su proceso histórico. Las ilustraciones están elegidas entre los innumerables emblemas alquímicos de obras que la imprenta difundió desde sus comienzos, con acierto, puesto que estos símbolos emblemáticos aclaran no solamente la elaboración alquímica sino también la visión espiritual y poética de los elementos del hombre y del universo. Si se los compara con los que trae la obra de Jung, *Psicología y alquimia*, 1944, pueden parecer escasos, pero en el límite de una obra de vulgarización señalan un loable esfuerzo del autor y de los editores santafesinos, ya que la obra, impresa en Santa Fe, ofrece una muestra singular de nuestra actividad científica, por obra de sus universidades, que deben elevarse con la investigación hacia el nivel de los grandes centros de estudio. "Este libro, destinado a divulgar la historia de la alquimia en sus diversos aspectos, dice el autor, tiene su origen en las nociones de historia de la química, dictadas en la cátedra de Química General de la Facultad de Química Industrial y Agrícola de la Universidad Nacional del Litoral. La convicción de que la historia de la alquimia sirve para compenetrarse de la mentalidad y sentimientos dominantes de los hombres de épocas pretéritas, nos ha animado en la tarea de desarrollar este tema".

La alquimia en su contenido espiritual tiene un fin y su orbe en sí misma, y este lado no utilitario no le es tampoco indiferente al autor. "Con expresión simbólica, escribe, algunos textos alquímicos se refieren a virtudes y defectos humanos, destacando la codicia como uno de los mayores obstáculos que detienen a los hombres en su marcha hacia la dignificación. En la portada de uno de esos libros hay un artístico grabado en el cual, entre otras alegorías mitológicas, figura la de Atalanta y las manzanas de oro". La codicia de recoger las manzanas de oro vence a Atalanta. La alquimia fue también un

camino paralelo de perfección interior y en su ministerio místico puede decir con el poeta español: "Si te detienes en algo, dejás de arrojarlo al todo".

Sumamente sugestiva, esta obra abarca, saliendo a veces del asunto, para ampliarlo, especialmente al final, un panorama del pensamiento humano hasta el Renacimiento. Obra digna de ser leída, ofrece un vasto panorama y sirve de introducción a estudios especializados de cada uno de los puntos que trata.

LA REDACCIÓN.

P. CAMPBELL SCARLETT, Viajes por América, Ed. Claridad, Buenos Aires, 1957.

En 1838 se publicó en Londres el pintoresco relato del viaje por América del Sur, por Campbell Scarlett, que aparece ahora traducido por Eduardo L. Semino, con prólogo de Enrique de Gandía y se incorpora en nuestro idioma a las obras que nos han legado los viajeros como testimonio de su deambular; estas obras han constituido, con frecuencia, una rica fuente de datos e informaciones. La atenta mirada y el detalle minucioso han caracterizado a la literatura de los trotamundos que, a menudo, por afán de comunicar sus emociones, no han vacilado en extremar los colores de su paleta. Así, a la atracción que nos merecen sus pinturas del paisaje se une la descripción de los hábitos de la parte de América que recorrió y que describe con penetración y sentido humano y encanto poético.

A la larga serie de obras suscitadas por nuestra América Hispana se une, ahora, la de Campbell Scarlett, incorporada a sus cuidadas ediciones por el sello Claridad. El título —bien europeo, por cierto— nos parece un poco largo para el gusto actual —*Viajes por América a través de las Pampas y Los Andes, desde Buenos Aires al Istmo de Panamá*— pero vaya en su descargo el que en la obra original inglesa era aún más extenso. Campbell Scarlett fue un viajero que antes que estos territorios había hollado, con ojo avisor y buen bagaje cultural, los de Oriente, Norte de África y Europa. Viajero inverte-

rado, a su capacidad de retener visiones se une la de poder plasmarlas y verterlas con habilidad tal que logra, a las pocas páginas de fluida lectura, que nos embarquemos, caminemos y cabalgemos con su autor a través de los mares, tierras y montañas que él recorrió en su visita americana. Mapas y originales dibujos acompañan al volumen, que encierra un buen aporte de datos para el conocimiento de los pueblos de aquella época. Junto a un cúmulo de reflexiones serias, se deslizan algunas que —hoy— no dejan de ser causa de sonrisa en más de un lector comprensivo. La observación geográfica o histórica, el detalle costumbrista o psicológico, narrado por un erudito de la época, en prosa diestra, constituye una lectura de grande interés. Años difíciles, de guerra civil o internacional, de pillaje o luchas sin cuartel, desfilan delante de Campbell Scarlett, quien sin cesar, pese a todo, no deja de valorar el porvenir que a estas tierras espera cuando la libertad, en ley y orden, se extienda por ellas.

Cabe, sin embargo, que anotemos dos características de esta hermosa obra: la muy británica de observar, como siempre, las perspectivas económicas de los países con laudable intención de propender al progreso del comercio insular —aún era así en aquella época— y luego la de poseer Scarlett un poco de la antigua flema que le permite intercalar, en el texto, buena dosis de fluente y serena ironía, de humor inglés, a veces de regocijante cepa, lo que contribuye a amenizar la lectura. En la fauna, en la flora, en la geografía y las costumbres, este diario de viaje, sumamente instructivo, abunda en observaciones penetrantes.

El prólogo de la obra, de Enrique de Gandía, es otra digna página del historiador veterano. En él se traza una casi guía para nuestra lectura de Campbell Scarlett, y se anota, ya con criticismo, el valor que merece la defensa del "caso Malvinas", que el autor, inglés, al fin y al cabo, intenta realizar. Pero la obra ha de quedar, sin duda, incorporada a la serie de valiosos documentos que nos han llegado de un tiempo poco rico en libros originales, y también ha de unirse, su largo título, al de los libros de viaje que merecen leerse por su contenido y destreza literaria.

JORGE H. PALADINI.

VARIOS, La Argentina. Suma de geografía. Ediciones Peuser. Buenos Aires, 1958.

Acaban de aparecer los dos primeros tomos de esta obra de cierto carácter monumental, ricamente ilustrada, que constará de ocho volúmenes: 1) Historia del conocimiento geográfico del país. El territorio y las fronteras. Geología regional. Las regiones naturales. 2) Clima. Hidrografía. El mar y las costas. 3) Orografía. Fitogeografía. Zoogeografía. 4) Suelos. Conservación de los suelos. Historia de la agricultura. La ganadería y la industria. Cria de animales. Cultivos. 5) Uso de las riquezas naturales. Mamíferos. Aves. Reptiles y batracios. Entomología económica. Pesca. Bosques. Parques nacionales. Minería. Industria. Comercio exterior. 6) Historia de la población indígena y colonial. Historia de la población en el período independiente. El poblamiento moderno. La población. Circulación. Vivienda. Las ciudades. 7) La formación del Estado argentino. Geografía médica y de la nutrición. Toponimia. Nomenclatura geográfica popular. Cartografía. 8) Índice alfabético general.

La obra fue planeada y dirigida por el profesor Francisco de Aparicio, con la colaboración de un eficiente grupo de geógrafos y técnicos en materias afines; por la prematura desaparición de su director, la viuda del sabio y sus discípulos continuaron empeñosamente la tarea de dar fin a esta obra colectiva. Dice justamente don Horacio A. Difrieri en el Prólogo: "Esta obra no es ni podía ser de un hombre solo; no lo es tampoco de muchos. Es el resultado de vínculos, de presencias coincidentes y de dictecia reciprocidad entre los que hicieron profesión de fe de lo que Francisco de Aparicio enseñó y de lo que con su vida generosa pudo ejemplificar. Su director la condujo casi a su término, hasta que el hombre y la obra debieron separarse en la última de las instancias. Discípulos y colaboradores se unieron entonces para concluir lo que el esfuerzo amigo no había alcanzado a terminar".

El primer capítulo del tomo primero lo constituye la "Historia del conocimiento geográfico del país", por Francisco de Aparicio; empieza por el descubrimiento de

América y por las relaciones geográficas desde Américo Vespucio, para empezar con el año 1516, con el viaje de Solís, el estudio del descubrimiento del Río de la Plata y los viajes de Magallanes y Solís en adelante; con la conquista del Tucumán, los viajeros, viajes de exploradores y descubrimiento, viajes científicos, relaciones oficiales, la Compañía de Jesús, los demarcadores, hasta el siglo XIX, con la divulgación geográfica del periodismo, las relaciones oficiales, los viajeros, viajes de exploración y descubrimiento en la Patagonia, el camino de Chile y el conocimiento de la Pampa y las grandes obras sistemáticas que abarcaron, ya en su conjunto, el suelo argentino, con obras como las de Victor Martin de Moussy, 1860-1864, la de Burmeister, 1876, y la de divulgación de Francisco de Latzina, 1888. El ensayo de Aparicio es erudito, seguro, sobrio, indispensable, para conocer el desarrollo de la literatura de geógrafos y viajeros en el territorio argentino. Son notables las ilustraciones y de mucho valor la Bibliografía que constituye un precioso catálogo de obras sobre la Argentina desde el siglo XVI. El segundo capítulo y el cuarto, escritos por Horacio A. Difrieri, tratan "El territorio y las fronteras" y "Las regiones naturales"; en este último se hace un somero y claro estudio del paisaje argentino en las distintas regiones, acompañado de ilustraciones y de mapas. El profesor Armando F. Leanza estudia en el capítulo tercero la "Geología regional" y ofrece en su conjunto una sabia síntesis de la geología argentina, en que a sus investigaciones propias reúne la suma de trabajos de tan importante materia.

En el capítulo primero del tomo segundo, a Elena M. Chiozza y Zunilda González Van Domselaar les correspondió estudiar el clima. Estudian en sus rasgos generales nuestros tipos de clima, desde los cálidos al antártico. Este ensayo, extensamente documentado, está enriquecido por numerosas ilustraciones, y fuentes bibliográficas. El capítulo segundo es el tratado de "Hidrografía", de Ana Palese de Torres; de mucha documentación, forma un importante capítulo del estudio de las cuencas hidrográficas, escrito con vastos conocimientos y noticias. María Renée Cura cierra este volumen con el estudio de "El mar y sus costas", que constituye también un interesante y documentado ensayo de este

aspecto de geografía oceánica que abarca desde la ribera platense al litoral fueguino, al de las islas Malvinas y el litoral antártico, con reseñas acerca de la distribución de las corrientes marinas, mareas, sedimentos del fondo del mar, condiciones biológicas y bibliografía.

Una visión sumaria de los dos tomos, de la calidad de sus trabajos, de sus ilustraciones e impresión tipográfica, dan una idea del espacio que abarcan y de su utilidad como obra de estudio y de consulta.

LA REDACCION.

E. GORDON CRAIG, Del arte del teatro. Hachette, Buenos Aires, 1958.

Hoy Edward Gordon Craig vive en la Costa Azul, en Francia, solo con su leyenda. Una leyenda que asocia el nombre del hijo de Helen Terry al de Isadora Duncan y al de Eleonora Duse, en un tiempo en que los grandes divos y los grandes reformadores de la escena y la danza anduvieron por el mundo entre halagos y majaderías de genios, sin llegar a desasirse de un trágico destino de artista maldito que, poco a poco, los fue venciendo a todos.

Gordon Craig no pudo asistir a la formación del teatro del porvenir en la gran escuela con la que soñaba, simplemente porque esa gran escuela no ha existido. Y, sin embargo, sus teorías se fueron abriendo paso, algunas se impusieron, otras, las menos, las más audaces, siguen siendo motivo de discusión. Puesto que la obra de Gordon Craig, a los cuarenta y siete años de publicada, conserva un sabroso acento polémico, una juventud inesperada.

Publicada por vez primera en español, revela un Gordon Craig lleno de vida, liberado de las etiquetas impuestas por los historiadores del teatro, un artista dispuesto a servir sus teorías con una conducta intransigente, un hombre de nuestro tiempo muy alejado del diletante que algunos quisieron hacer de él.

Lo primero que descubre en Gordon Craig el lector contemporáneo, es una inquebrantable exigencia moral,

que se manifiesta a través de la demanda de una inalienable honradez artística. Dice al discípulo imaginario: "tu propósito no es llegar a ser un actor célebre, o el director de lo que se llama un teatro de éxito o montar con gran cuidado espectáculos muy mentados. Lo que tú quieres es llegar a ser un artista del Teatro". Igual honradez le lleva a reconocer, a pesar de las diferencias estéticas que los separan, la importancia de la tarea emprendida por Stanislawsky en el Teatro de Arte de Moscú. Gordon Craig no pretende constituir una capilla en la que un grupo de discípulos fervorosos se dedican al culto de un ideal de estética teatral. Combate, como es deber de la crítica hacerlo —y su más noble tarea— la complacencia excesiva de ciertos empresarios, directores y actores —más mercenarios que artistas genuinos— dispuestos siempre a satisfacer al público en sus más bajos hábitos de mollicie y de conformismo intelectual.

Para Gordon Craig, el teatro es una complicada maquinaria que todo aprendiz —como se exige hoy día en muchas academias— debe empezar por conocer. ("Observa cómo pintan los decorados, ve a ver ajustar los cables de las lamparillas. Pasea por los fosos, mira cómo están contruidos. Monta al telar y hazte explicar el empleo de las cuerdas y de los tornos"). En el centro de ese mundo, instala al director, en oposición al actor todavía dominante a principio del siglo y que solía asumir las funciones de *metteur en scène*. Antes de aceptar esa responsabilidad, el director habrá pasado algunos años interpretando papeles y conocerá por experiencia propia las dificultades del oficio, el miedo ante el público y los azares de la experiencia teatral.

De ahí el que sus decisiones sean inapelables. Porque además —para salvar la unidad indispensable en toda obra de arte— será el director responsable del decorado, de las luces, del vestuario ("está por escribirse un libro sobre los trajes imaginarios. No ceses de adivinarlos. Inventad, por ejemplo, un traje bárbaro para un hombre astuto; este traje no tendrá en sí nada que pueda llamarse histórico pero será sugestivo de astucia y de barbarie..."), así como de la música y del movimiento ("tratad, pues, a las multitudes como masas. Como Rembrandt, como Bach y Beethoven trataron las masas. El detalle no está allí para nada").

El actor acepta el papel de instrumento en manos del director y aprenderá a "rechazar resueltamente la idea de gesto natural o de gesto convencional, y reemplazarla por la idea de gesto necesario o innecesario". Convertirá su rostro en máscara y se acercará a la "super-marioneta". El teatro dejará de ser arte realista para volver a convertirse en rito, ocupación suprema y fundamental de hombre. Pero aquí Gordon Craig deja de hablar de acuerdo con su experiencia de hombre de teatro para convertirse en visionario.

Lectura estimulante como pocas —por lo que conserva de sabor polémico, por lo bien que le sienta a Gordon Craig el tono personal que emplea con frecuencia, por lo que deja entrever acerca de las posibilidades de evolución del arte dramático— recomiendo esta edición española de *Del Arte del Teatro* a especialistas, aficionados y curiosos. Quienes conocen ya la versión inglesa hallarán nuevos motivos de meditación; quienes sepan de la obra de Gordon Craig por referencias de tratadistas, comprobarán una vez más cuán injustas pueden resultar ciertas apreciaciones simplistas.

GRACIELA POGOLOTTI,

COMENTARIOS Y EXTRACTOS DE REVISTAS

"Les Nouvelles Littéraires", París. En su número del 19 de marzo de 1959, Albert Delaunay publica un hermoso artículo titulado *Quién es Fleming*, en el cual presenta el libro que André Maurois ha escrito, sobre la vida y obra del ilustre sabio. Lo traducimos íntegramente:

"Alexander Fleming era un biólogo. Durante largo tiempo, había parecido semejante a muchos otros. Y después, un día, el destino golpeó a su puerta; un poco más tarde, golpeó de nuevo. Pero Fleming quedó solo al percibir esos golpes. Luego, el destino intervino una tercera vez, y nuestro biólogo, en adelante único, tomó un rostro transfigurado por la gloria. En el momento de su muerte, había devenido, en su país, sir Alexander. ¿Sir Alexander? Es el autor de la penicilina, o sea un descubrimiento que, mejor aún que una nariz célebre, ha cambiado la faz del mundo.

En esas condiciones, no veo quién desdefiaría conocer en detalle la existencia de un hombre tan singular y aprender cómo pudo imaginar cosas ignoradas hasta él. Sir Alexander Fleming mereció pues tener su biografía. He aquí que aparece bajo la firma de André Maurois. El nombre de Maurois junto al de Fleming asombrará quizá. ¿La vida de un hombre de ciencia no debía ser escrita por un hombre de ciencia? Hubo un tiempo en que el mismo Maurois se planteó esta cuestión. Si finalmente respondió por la afirmativa, no es sin razón. Pero yo creo que todos los lectores de ese *Fleming* le darán también razón.

He tenido personalmente el honor de estar asociado desde bastante cerca a su trabajo. Se me permitirá, a este título, evocar aquí algunos recuerdos. Quizás servirán un día para la pequeña historia. El azar —un feliz azar— me hizo encontrar a Maurois cuando lady Fleming venía de solicitarle que fuera el biógrafo de su ilustre marido. "Pero, objetó el escritor, la tarea me será bien difícil. Conozco mal, por no decir que no conozco la vida de los laboratorios..." Le propuse en seguida hacérsela conocer. El quiso acordarme su confianza. Y fue así que en enero de 1956 comenzó nuestra colaboración.

En principio pensé que mi participación consistiría sobre todo, con la ayuda de lady Fleming, en presentarle en forma clara los trabajos científicos del sabio británico, en mostrarle cómo se enjertaban en los hechos ya conocidos, lo que aportaban, por el contrario, de enteramente nuevo. Allí estaba mi error. Desde el principio, Maurois tomó netamente posición: quiso ver todo y hacer todo él mismo. Yo no debía ser más que un control. Tal conciencia profesional, sin asombrarme enteramente, me maravilló. Quisiera que se tome en consideración este testimonio porque engrandece todavía, si es necesario, y a título de ejemplo, una obra entera.

Me fue necesario pues recibir a Maurois en mi servicio. Con mis colaboradoras, la Sra. Pelletier y la Sra. Hénon, fueron rehechas en su presencia las principales experiencias de Fleming. Bien pronto, nuestro visitante se familiarizó con el material de los microbiólogos; fagocitos y substancias bactericidas no tenían ya secretos para él. No me atrevió a decir que, en camino, nos haya hecho

don de ideas científicas nuevas, pero casi lo hizo. ¿Si Maurois hubiera sido microbiólogo hubiera aportado quizás a su país la gloria que le da como escritor?

Esto para la parte técnica. ¿Y los textos mismos? Yo había recibido de lady Fleming las publicaciones de su marido. Me puse a leerlas (o a releerlas) y había anotado al margen los pasajes-claves con la intención de copiarlos más tarde para el escritor. Intención inútil. Maurois quiso ver todo él mismo. Un día abandonaba mi casa con la obra entera de Fleming bajo el brazo. Quería, abeja obstinada, preparar él mismo su miel.

Pero ¿qué sería esa miel? Confesaré hoy que tuve en principio algunos temores. Aquí también me equivoqué. En setiembre de 1956, durante unas vacaciones que yo pasaba en Périgord, en su dominio de Essendières, Maurois me mostró su primer manuscrito. Lei, lei ávidamente. No había un error científico. Lo que era secundario había sido justamente eliminado. Por el contrario, todo lo esencial estaba ante mis ojos. Quedé confundido ante este esfuerzo.

Yo debía volver dos o tres veces a Essendières. El primer manuscrito estaba ya perfecto. Sin embargo, tal como estaba, no satisfacía a su autor. Y, con un cuidado de la palabra y del detalle que emocionaba, él se encarnizó en mejorarlo sin cesar. Y he aquí lo que casi me desazona. El lector que, hoy, leerá el *Fleming* de Maurois, demasiado tomado por el interés del relato, corre el riesgo de no pensar un instante en el inmenso mérito del autor. El talento, se ha dicho, es lo que hace fácil lo que es, en sí, difícil. Cierto. No olvidemos por tanto que el talento se paga y que, como el genio, es el fruto de una larga paciencia, de muchos desvelos y esfuerzos. En esto reposa el segundo testimonio que tenía que dar.

¡Estadías en Essendières! Contarán en mi vida como momentos inolvidables. A la mañana, solo en mi habitación, leía, página tras página, el texto prestado la víspera. El estilo liso, despojado, que tenía ante los ojos, me encantaba. Pero a veces, a pesar mío, una sonrisa se dibujaba en mis labios. Qué sorpresa, en efecto, ver descriptos, por el pintor de tantos lustres amores, fagocitos, anticuerpos, sulfamidas... Me parecía muy natural, ayer, ver a Maurois, diseñar para nosotros el bello retrato

de madame Recamier; me parecía normal ver, en su pluma, una evocación de Lyautey o de Victor Hugo... Pero que, yo no había imaginado jamás que un día, su telas estarían consagradas a la reproducción de un Wright, de un Metchnikoff o de un Ehrlich. Y sin embargo... sí, me parecía bien reconocer, a lo largo de mi lectura, que jamás aún éstos nos hubieran sido presentados de una manera más verdadera... Al finalizar la tarde visitaba en su mesa de trabajo al escritor... Juntos, retomábamos el capítulo que yo acababa de leer. Había pocas correcciones para hacer, pero una imagen, un pensamiento aislado de la trama representaban para nosotros el punto de partida de charlas prolongadas que, por la altura en que las colocaba mi interlocutor, nos llevaban a veces hasta puntos extremos de la metafísica. Pienso que sería así en los jardines de Academo... Sin embargo, de la pieza vecina, nos llegaba el ruido de la máquina de escribir de la señora de Maurois. El capítulo retomado ayer había sido trasladado a una página blanca.

Marzo de 1959. En adelante, en las vitrinas de las librerías, se ofrece a las miradas y bajo una etiqueta fulgurante la obra compuesta en tres años, con tanto trabajo y cuidado. Queda por precisar si la vida que se nos presenta vale, por sí sola, la atención. Sin ninguna duda.

Fleming era un biólogo pero era también un hombre como nosotros, y, a este título, conocía, mezcladas, alegrías y penas. Es responsable con la lisozima (primer encuentro con el destino), después con la penicilina (segundo encuentro), de dos descubrimientos que se cuentan entre los más altos de todos los tiempos, pero uno y otro no han sido de ninguna manera el fruto de casualidades inmerecidas. Bien por el contrario, son la consecuencia del más asiduo de los esfuerzos. Como Fleming debió luchar contra los acontecimientos, contra las envidias, contra las decepciones, todo esto está perfectamente señalado en el libro de Maurois. Fleming, en buen escocés, no hablaba y no gustaba escribir. Por lo tanto, por la intercesión del escritor, terminamos por adivinar lo que debía pensar, por consecuencia lo que debía ser. Y después, como oponiéndose a una vida humilde y difícil surgió esta apoteosis del sabio al día siguiente del redescubrimiento de la penicilina (tercer

encuentro con el destino) por el equipo de Oxford (Florey, Chain y sus colaboradores). Fleming es invitado entonces a todos los países del mundo. Recibe honores innumerables, entre ellos, el premio Nóbel. Cuento de hadas que comenzó mal (o mediocrementemente) pero que terminó bien, como es debido.

Fleming había tenido la suerte de ligarse, desde el comienzo de sus estudios, con sir Almoth Wright, maestro de excepcional valor. Tenemos ahora, por Maurois, la ocasión de un doble retrato. Recordamos de él la página tan vigorosa donde ha opuesto a Disraeli y Gladstone. Se encontrará aquí una página no menos bella donde son presentados, lado a lado, el hirviente y sarcástico irlandés (Wright), el secreto y profundo escocés (Fleming). Lady Fleming ha tenido razón, decididamente, al elegir a Maurois; en nuestro tiempo, no hay mejor biógrafo.

Pero acabo de citar una vez más a lady Fleming. Esto me permitirá agregar que la vida íntima de su marido pertenece sólo a ella tocarla. Fleming, a lo largo de su larga vida, amó dos veces y fueron dos matrimonios felices. El segundo tiene, además, algo de novelasco que debe seducir a las almas sentimentales. Pues, gracias a Dios, esto permanece en nuestro tiempo; el átomo no ha pasado todavía por allí.

El libro que presento aquí... He dicho bastante de él para dar a todos el deseo de conocerlo. ¡Cómo lo quisiera! A los que llevan una blusa blanca, a los biólogos, a los médicos, les aportará el retrato fiel de uno de los suyos. Descubrirán en esas páginas una imagen de su profesión. Aprenderán también que todo investigador leal debe creer en el destino. A los otros, a todos los hombres de buena voluntad, la misma lectura les será no menos provechosa. Un bello libro debe ser, en principio, un encuentro con el arte. Debe también emocionar al lector, ayudándolo a conocerse mejor. Leed el de Maurois. Os aportará el placer estético que buscáis y el espejo que nos presenta aquí al taciturno escocés os revelará lo que estaba en vosotros y que desconocéis todavía. Porque, en verdad, este libro es un bello libro.

Revista de Educación, Madrid. Primera quincena de abril, 1959. José Fernández Huerta publica un artículo titulado: "La Orientación como rumbo opiativo", del que transcribimos el fragmento: "La Orientación como renacimiento".

"La Orientación Profesional había demostrado algo fuera de toda duda: *Mediante recursos experimentales es posible llevar a un individuo hacia la profesión que mejor le conviene.* Luego los intentos experienciales propios de la Pedagogía formalista del siglo pasado podían superarse gracias a la ayuda de los estudios científico-experimentales.

Surge así el nuevo sentido de la ciencia y de la Pedagogía: utilizar la indagación experimental para encaminar al sujeto hacia sus verdaderos objetivos. La misma índole de la investigación experimental, que sólo permite resultados de probabilidad o certeza presuntiva, se hermana con la amplitud renovadora de la orientación.

El primer paso consiste en tomar los principios de la Orientación Profesional y generalizarlos para aplicarlos con mayor profundidad a todas las situaciones decisivas de la vida humana.

La orientación antecede y rebasa los problemas iniciales del mundo profesional para penetrar en la misma profesión y llenar toda la vida humana. Es la orientación un verdadero renacer de la Pedagogía que redescubre al individuo antes perdido como persona capaz de vivir auténticamente.

La Orientación toma ahora su verdadero sentido "geopsíquico" al constituirse en eje metodico de la Didáctica. Advierte la revolución expresivista de la Pedagogía contemporánea como señal de la importancia del sujeto que aprende y anota la trascendencia de los momentos diagnósticos como modos de conocer y comprender mejor a la persona. En consecuencia, *se adhiere a lo que el hombre es para atender a lo que el hombre puede ser.* Es más alusión aspiradora que contemplación estimativa.

Así enfocada, se encuentra en una enrucillada genuina. Parece llevar tan lejos, que asustan sus pretensiones, y es tan imperfectamente conocida, que puede caer en manos desaprensivas y convertirse en una monumental pompa de jabón.

Son casi siempre claras las paradojas oscilantes: De ser el máximo éxito a devenir en el máximo fracaso, aunque el fracaso no pertenezca, en realidad, a la misma esencia orientadora, sino al conjunto de osados, exentos de destreza, que con su peculiar ignorancia desvirtúan las aplicaciones precisas y producen una situación circunstancial de censura y negatividad y el intento sistemático de encontrar las invariantes típicas contrarrestado por la orientación "pura" enmarcada por una constante e instantánea variabilidad dinámica: el sujeto, la sociedad, la escolaridad...

La orientación es, pues, un renacer de la Pedagogía que se pregunta sobre lo que he sido y soy, sobre lo que puedo ser y sobre el modo de alcanzar mis mejores posibilidades. La Pedagogía desde la orientación no se preocupa sólo del fin de todo hombre, que, en su universalidad, renuncia a datos peculiares, sino del fin de este hombre, de cada hombre. Fin singular, que será único, pero que no podemos pronosticar como único. Fin que estará en función de muchos datos y que es muy difícil prever. No olvidemos que orientar no es profetizar.

En este renacimiento advertimos que tanto la escuela como la vida nos ofrecen un conjunto indefinido de actividades y de situaciones entre las que podemos optar. El acierto y fracaso de las elecciones fortuitas sigue las leyes del aprendizaje por tanteos, pero no puede considerarse actividad orientada por faltar un elemento esencial.

La orientación se hace necesaria cuando el sujeto puede elegir u optar. La orientación es innecesaria o superflua cuando el sujeto no puede elegir. (Con esto negamos algunas perspectivas que exigen al hombre el ingreso en cualquier profesión porque la sociedad o el grupo social lo consideran conveniente o necesario). Si el número de las potencias (actitudes y aptitudes) es prácticamente indefinido y si el número de rutas que puede tomar es también prácticamente indefinido, hace falta que otra persona (orientador o consejero) me haga ver los caminos por los que puedo caminar con mayor facilidad de acuerdo con los otros caminantes".

IDEAS CONTEMPORÁNEAS

EL MÉTODO ANALÓGICO EN ANATOMÍA COMPARADA

Una vez que el naturalista ha distinguido y nombrado las formas vivientes que lo rodean, procede a un examen más profundizado de cada una de ellas; estudia su anatomía. Pero, en tanto que los estudios anatómicos, reducidos a monografías, representan trabajos ingratos y sin alcance general, adquieren un poderoso interés, desde que ellos son encarados desde el ángulo comparativo. De la comparación de ínfimos detalles surgen a veces claridades que iluminan problemas que han quedado largo tiempo oscuros.

En este sentido se puede decir que la anatomía permanecerá siempre como una ciencia inacabada. Si existe un sistema anatómico bien conocido, y sobre el cual parece que no hubiera nada más que descubrir ni que aprender, es bien ciertamente el esqueleto humano. Y sin embargo el estudio de los hombres fósiles obliga constantemente al anatomista a rever y completar los datos clásicos. De la comparación de las piezas fósiles y las actuales surgen semejanzas o diferencias reveladoras de dispositivos que nada hasta allí señalaban a la atención. Tal curvatura de la mandíbula o del fémur, tal saliente del omoplate, tal tubérculo de un molar, que no tienen en sí mismos ningún interés, adquieren una profunda significación, desde el instante en que se los encara desde el ángulo comparativo.

El papel de la analogía no se limita a establecer comparaciones entre dos objetos dados; la analogía permite prever lo que no es todavía conocido. Es la inducción por analogía. Para todos, este principio evoca instantáneamente el nombre de Cuvier. No existe quizá, en efecto, naturalista que lo haya formulado con tanto rigor y lo haya aplicado con tanta felicidad. Lo mejor es dejarle la palabra: "Todo ser organizado —dice— forma un conjunto, un sistema único y cerrado, cuyas partes se corresponden mutuamente y concurren a la misma acción definitiva por una reacción recíproca. Ninguna de esas partes puede cambiar sin que las otras cambien también, y, por consiguiente, cada una de ellas, tomada

separadamente, indica y domina a todas las otras... La forma del diente provoca la forma del cóndilo; la del omoplate, la de las uñas, lo mismo que la ecuación de una curva acarrea todas sus propiedades... Todas las veces que se tiene solamente una extremidad de hueso bien conservada, se puede, con aplicación y ayudándose, con un poco de habilidad, de la analogía y de la comparación efectiva, determinar todas estas cosas tan seguramente como si se poseyera el animal todo entero". En cuanto a las aplicaciones que Cuvier ha sabido sacar de este principio, basta recordar el ejemplo clásico, y muchas veces citado, del *Palaeotherium*: Cuvier, no teniendo a su disposición más que algunas osamentas separadas, recogidas en las canteras de yeso de Montmartre, da una reconstrucción completa de este animal, cuya exactitud fue confirmada por el descubrimiento ulterior de esqueletos completos.

Notemos, sin embargo, que si Cuvier fue aquí guiado por su genio, fue también favorecido por la suerte. La fortuna le sonrió menos en otras ocasiones. En el curso de investigaciones que debían ser precisadas y completadas por las de otros dos paleontólogos franceses, Edouard Lartet y Albert Gaudry, describía miembros aislados recogidos en los terrenos miocenos del mediodía de Francia. Estos miembros terminados por poderosas garras cavadoras fueron atribuidos, sin hesitación, a un desdentado, orden que abarca los perezosos y los tatúes actuales. Lartet designó con el nombre de *Macrotherium* a este animal, del cual no conocía más que los miembros.

En los mismos yacimientos fueron encontrados cráneos que, en razón de su dentición que recuerda la de los rinocerontes, fueron relacionados con un representante del orden de los Ungulados (mamíferos cuyos miembros están terminados por pezuñas). Kaup dio a este animal el nombre de *Chalicotherium*.

Grande fue el asombro de los naturalistas cuando el paleontólogo francés Filhol puso en descubierto en la célebre cantera de Sansans, en el Gers, un esqueleto entero que reunía los miembros del *Macrotherium* y el cráneo del *Chalicotherium*. Este esqueleto, que constituye uno de los ornamentos de las galerías de paleontología del Museo de Historia Natural de París, nos aporta una

preciosa enseñanza: nos enseña a trazar los límites que debemos imponer al método cuvieriano y a la inducción por analogía.

ALBERT VANDEL.
en *Dialogue sur l'analogie* de Mgr. De Solages,
Aubier, París.

Traducción de Bailanera Raquel Enríquez.

LA IMAGINACIÓN Y LO IMAGINARIO

Como muchos de los problemas psicológicos, las investigaciones sobre la imaginación se ven turbadas por la falsa luz de la etimología. Se quiere siempre que la imaginación sea la facultad de *formar* las imágenes, pues es más bien la facultad de *deformar* las imágenes ofrecidas por la percepción, es sobre todo la facultad de liberarnos de las imágenes primeras, de *cambiar* las imágenes. Si no hay cambio de imágenes, unión inesperada de imágenes, no hay imaginación, no hay *acción imaginante*. Si una imagen presente no hace pensar en una imagen *ausente*, si una imagen ocasional no determina una prodigalidad de imágenes aberrantes, una explosión de imágenes, no hay imaginación. Hay percepción, recuerdo de una percepción, memoria familiar, hábito de colores y de formas. El vocablo fundamental que corresponde a la imaginación no es imagen, es imaginario. El valor de una imagen se mide por la extensión de su aureola *imaginaria*. Gracias a lo *imaginario* la imaginación es esencialmente *abierta*, *evasiva*. Es en el psiquismo humano la experiencia misma de la *apertura*, la experiencia misma de la *novedad*. Más que toda otra potencia, especifica el psiquismo humano. Como lo proclama Blake "la imaginación no es un estado, es la existencia humana misma". Uno se convencerá más fácilmente de la verdad de esta máxima si se estudia la imaginación literaria, la imaginación hablada, la que ateniéndose al lenguaje, forma el tejido temporal de la espiritualidad, y que, por consecuencia, se desprende de la realidad.

1. WILLIAM BLAKE, *Second livre prophétique*.

Inversamente, una imagen que deja su principio imaginario y que se fija en una forma definitiva, toma poco a poco los caracteres de la percepción presente. Inmediatamente en lugar de hacernos soñar y hablar nos hace actuar. Así, es tanto como decir que una imagen estable y acabada, *corta las alas a la imaginación*. Nos hace caer de esta imaginación soñadora que no se aprisiona en ninguna imagen y que se podría llamar por esto una *imaginación sin imágenes* en el estilo en que se reconoce un *pensamiento sin imágenes*. Sin duda, en su vida prodigiosa, lo imaginario deposita las imágenes pero se presenta siempre como un más allá de sus imágenes, es siempre un poco más que sus imágenes.

El poema es esencialmente una *aspiración a imágenes nuevas*. Corresponde a la necesidad esencial de *novedad* que caracteriza el psiquismo humano.

GASTON BACHELARD,
L'air et les songes,
Librairie José Corti, 1943.

CULTURA ANDINA

El concepto de cultura andina se agiganta tanto en complejidad como en extensión. No se trata ya del Perú o del antiguo Perú sino de algo infinitamente más extenso; un área sobre la que existía un fondo común no muy rico pero que fructificó maravillosamente ante la llegada de influjos por vía marítima (más reciente) y por vía terrestre, por la costa y por el corredor andino. Esta fecundación proliferó en numerosas culturas locales en ambos sectores geográficos, que a su vez actuaron unas sobre otras con predominio temporal de alguna de ellas hasta llegar a integrar el complejo cultural que hoy conocemos como cultura andina.

En esta cultura andina tan compleja en sus múltiples aspectos, no bien delimitados en la actualidad, es menester distinguir varias categorías de elementos para podernos entender con cierta claridad, y por esa razón debemos manifestar cuáles son, a nuestro parecer, las categorías que la integran.

Un fondo panandino de extensión continental cuyos fósiles guía son las figurinas arcaicas y derivadas, en las que se incluyen los vasos figurina y las urnas andropirosas. A este tipo de elementos hay que agregar un trabajo de la piedra de tipo megalítico, no muy evolucionado, una agricultura del maíz, un comienzo rudimentario del arte textil, que aprovechó la lana de los primeros animales domesticados, y un comienzo de la metalurgia de los metales nobles en su estado natural.

El segundo grupo de elementos que integra la cultura andina está formado por una serie de especialidades de gran envergadura producidos como consecuencia de una fructificación del fondo panandino por influjos llegados de Centroamérica, en la región de los Andes Centrales. Esta segunda categoría supone un perfeccionamiento de la cerámica en todos sus aspectos; un trabajo de la piedra que evoluciona hasta dar los magníficos ejemplares de Chavin y Tiahuanaco; un desarrollo enorme de la agricultura intensiva, con andenes de cultivo e irrigación artificial, y un perfeccionamiento no superado del arte textil, cuyos mejores testigos los proporcionan Nazca y Paracas. De la vida social o religiosa poco sabemos, pero parece que debe asignarse a este momento una organización totémica con existencia de santuarios regionales y culto de la cabeza trofeo.

Finalmente el momento incaico corresponde a la unificación casi total del área andina bajo la hegemonía del Tahuantinsuyo. Esto supone una tipificación de la cerámica; construcciones de piedra particulares; puentes y caminos; perfeccionamiento de la organización social estratificada; culto solar y amplio desarrollo de la metalurgia. La agricultura se canoniza y la tierra se divide.

Así, pues, suponemos que lo andino está integrado por estas tres categorías de elementos principales a los que debe agregarse una cuarta, que sería la de especialidades locales en cada sector geográfico particular.

CIRIO RENE LAPÓN,
en "Rons", volumen VII, Parte Primera,
Buenos Aires, 1956.

PINTURA ABSTRACTA

Una pintura debe ser llamada abstracta cuando no podemos reconocer en ella nada de la realidad objetiva que constituye el medio normal de nuestra vida; en otras palabras, una pintura es abstracta desde el momento en que somos obligados, por la ausencia de toda otra realidad sensible, a encararla en tanto que pintura en sí, a juzgarla en virtud de valores extrínsecos a toda representación o a toda semejanza de representación. Se infiere que una trasposición de la naturaleza, aun muy esmerada, quita figuración; pero se infiere igualmente que una trasposición esmerada hasta el punto en que nada en la obra permita conocer un asunto naturalista inicial, una trasposición, pues, que, para la visión directa, no deja subsistir nada de la trasposición misma, será con derecho llamada abstracción.

Por consiguiente, aun en el caso en que la representación figurativa o su trasposición hubiera existido aun en el comienzo, sea en el espíritu del pintor, sea igualmente sobre la tela, la obra es abstracta de hecho desde el momento en que nada de ese punto de partida permanece reconocible y que la obra, de inmediato, no nos habla de otra cosa más que de los elementos puros de la composición y del color.

Por una lógica contraria, diremos que toda obra de arte que, partiendo de principios o de procedimientos abstractos, llega, sea por accidente, sea por juego, a elementos figurativos, por fantasistas o extraordinarios que puedan ser, no podría ser llamada abstracta.

Pero no basta que una tela sea rigurosamente abstracta —es decir que no represente, ni interprete, ni trasponga ninguna realidad del mundo que nos rodea— para que nuestra propia imaginación esté impedida de descubrir en ella cualesquiera sujetos muy alejados de las intenciones del pintor, como esas figuras que algunos se ingenian en ver en las nubes. El pintor abstracto debe evitar mientras sea posible esos encuentros fortuitos de la figuración, pero está bien entendido que él no puede ser tenido por responsable de la fantasía del espectador.

MICHEL SEUPHOR,
Dictionnaire de la peinture abstraite.
P. Hase, Paris 1967.

JUICIO ÉTICO Y JUICIO ECONÓMICO

Hemos dicho que el hombre, al realizar una actividad económica, adecua medios a fines, siguiendo —dentro del campo de la posibilidad técnica— el principio de conveniencia y eficiencia. Pero, como toda actividad humana está sujeta a valoraciones de carácter ético que indican lo que es moralmente bueno o malo, resulta evidente que el hombre cuando realiza una operación económica no puede prescindir de juzgar si los fines y los medios son lícitos o ilícitos, y si con su realización se respeta o no la racional subordinación de los distintos fines al fin último de la vida.

Como se ve, la actividad económica no se agota en la ejecución de puros cálculos de conveniencia y eficiencia, sino que implica también la discusión de la licitud de los fines y de los medios que ella involucra y de la jerarquía de los mismos respecto al fin absoluto del hombre.

Un filósofo ha dicho que "la naturaleza ha hecho sus distinciones entre los instintos del hombre y del bruto: siguiendo su llamado, el bruto va derecho y sin errar a su fin propio; al hombre, en cambio, la naturaleza le ha entregado en una mano la antorcha de la razón para iluminar su camino y en la otra mano las riendas de la libertad para dirigir sus instintos por el recto camino iluminado por la razón. Si el hombre abdica de su razón o abusa de su libertad, sus instintos sin luz o sin dirección no lo conducen a su fin propio racional, sino que van a dar con él en los abismos de la depravación".

Por ello, debe desecharse por fundamentalmente falsa la expresión "los negocios son los negocios", ya que los negocios no constituyen un fin en sí mismos, sino que son un medio para lograr los fines superiores del individuo y de la sociedad.

El juicio ético, pues, está en la raíz de todo juicio económico, y por ende informa toda la actividad económica. El juicio ético acerca de lo bueno y de lo malo implica una visión del mundo y de la vida, que dirige en cada momento al hombre en la elección de los fines y de los

medios a la luz de la conciencia moral, y en consecuencia circunscribe, condiciona y a la vez orienta al juicio económico de conveniencia y eficiencia.

FRANCISCO VALSÈCCHI.
Qué es la economía. Colombia.

CRÓNICA

NATURA PICTRIX

Las alas de las mariposas, su contorno, sus dibujos, sus tintes, continúan presentando una suerte de enigma indescifrable. No sé, no creo que ninguno sepa para qué pueda servir tanto esplendor. Puede ser que el color sea útil, pero no (salvo la excepción de los ocelos, que dan miedo) el dibujo. Los pulmones de las mariposas están encerrados en un corselete estrecho y rígido. Se admite que, para volar, estos insectos tienen necesidad de una superficie respiratoria adicional, que sus alas extendidas se la proporcionan, y que ellas sirven así para absorber oxígeno y luz. Los retienen tanto mejor cuando son más oscuras. Consiento en ello. Pero, de nuevo, ¿por qué los dibujos? Alas uniformes, del matiz que conviene al insecto para captar la energía suficiente, harían tanto más, si no mejor, el oficio, y si oso decirlo, a menor precio. Se puede, por otra parte, afirmar que los tintes resplandecientes o apagados de las mariposas son útiles en todos los casos; los colores apagados para hacerlas invisibles y confundirlas con el medio; los colores brillantes actuando como colorido obliterante, es decir, subsistiendo en la retina del predator la fracción de segundo necesaria para la huida del insecto. Pero los dibujos no permanecen por ello menos inexplicados: un tinte vivo, uniforme, sin dibujo, que el fugitivo muestre, después se eclipse instantáneamente, como en ciertas langostas, es igualmente eficaz. En estas condiciones me atrevo a adelantar que los dibujos y las tintas de las alas de las mariposas constituyen su "pintura".

Deciendo esto no sostengo que un lepidóptero tenga algo que sea común con un artista pintor. Afirmando todavía me-

nos que una mariposa ha pintado sus alas, o que uno de sus lejanos antepasados las ha concebido o querido en algún momento de la evolución, como ellas han quedado, como ellas se transmiten inmutables a lo largo de los siglos. Subrayo que no supongo asimismo lo que podrían significar aquí los verbos querer o concebir. Asimismo, empleando la palabra "pintura" para las disposiciones constantes de escamas microscópicas tengo conciencia de cometer un flagrante abuso de lenguaje. Me esfuerzo en no decucular ninguna de las diferencias que separan un cuadro y un ala de mariposa. Pero yo advierto también —y tengo el deber de ello— que estas diferencias son precisamente las que oponen el insecto al hombre, de suerte que en un cierto sentido estas diferencias son esperadas y que ellas refuerzan lo bien fundado del acercamiento. He aquí dos suertes de superficies en donde se juxtaponen manchas coloreadas, brillantes o apagadas, que forman un conjunto. La dos series son, además, igualmente inútiles, lujosas. Ellas son, sin embargo, incomparables. Pero por tanto más homólogas.

Las unas, en efecto, no deben nada a la intervención de la conciencia, de la voluntad, del libre arbitrio, resultan de un desenvolvimiento orgánico incontrolable. En ellas hay un dibujo, pero no un designio. Se encuentran idénticas después de milenios en todos los individuos de una misma especie: parecen responder por eso mismo a la idea que un espíritu idealmente perspicaz ha podido anteriormente hacerse de lo que debía devenir necesariamente la pintura de los hombres en el universo fijo e inalterable de los insectos.

Por el contrario, las otras superficies —los cuadros— son composiciones originales por definición. La personalidad de su autor se revela en cada una de ellas. No las lleva en sí como sus uñas y sus cabellos o sus ojos (como el color de sus ojos o de sus cabellos). El es único responsable de cada matiz visible sobre la tela. El ha deliberado todo, diseñado y pintado. Si un ser libre e ingenioso, capaz de obrar fuera de sí, debiera extendiendo colores sobre una superficie, hacer alguna cosa que se asemeje a las alas de mariposas y si se le da carta blanca para emplear los colores según su fantasía, de manera de sacar el mejor partido posible, inventará la pintura, y más precisamente la pintura no figurativa: la deco-

ración geométrica de las cesterías, de las alfarerías, de los bordados.

En suma, la hipótesis vuelve a imaginar que existe, entre los seres vivos en general, una "tendencia" a producir dibujos coloreados y que esta tendencia da notablemente, en las dos extremidades de su evolución, las alas de las mariposas y los cuadros de los pintores. Insisto en ello: no pienso negar, subrayo sobre todo las diferencias insuperables que separan el cuadro del ala, pero estimo que esas diferencias están implicadas ya en el hecho muy evidente de que el ala forma parte de la mariposa, mientras que el pintor pienza y ejecuta el cuadro.

Qué puede significar parecida correspondencia, sino que aparece en el mundo biológico en general un orden estético autónomo, inexplicable sin duda, pero que manifiesta una imposibilidad de ir más lejos en la cadena de las causas y los efectos, en ciertos casos una última determinación tan tiránica e ingeniosa, que inventa en condiciones diferentes los encaminamientos más opuestos para llegar al mismo fin: el juego de las formas y de los colores. El insecto y el hombre obedecerían a una misma ley orgánica del universo. Esta ley, como la ley de economía, en todas partes donde reina, reina absolutamente, sin compartirse, al menos cuando ninguna iniciativa viene a contrariarla. Una mariposa, que no tiene ni conciencia ni voluntad, no puede crearse un ala que sea fea, pues ella no tiene poder de ofrecer obstáculo en ella a este desarrollo de fuerzas que produce naturalmente la armonía y la belleza, debería decir cómo se definen la armonía y la belleza, porque el hombre —parte integrante del mismo complejo— no sabría percibirlos de otra manera. Sin embargo él permanece libre y es torpe, perverso, en la ocasión. En el lepidóptero, una insondable química saca alas suntuosas de la pasta indistinta que llena a la ninfa. Entre él y su obra, el hombre interpone su decisión personal y debe además ejecutar lo que ha concebido. Calcula y realiza. Es el autor de sus cuadros. Estos, por el contrario, por una selección de venturada del solo ser falible, pueden ser mala pintura, alejados como están de las normas milenarias cuyas obras indefinidamente repetidas no evitan una inmutable perfección.

Que el ala de las mariposas sea o no lo que se asemeja más a un cuadro, es necesario confesar que la historia

de la pintura no revela ninguna preferencia especial de los pintores por estas superficies tornasoladas en que el trabajo parece totalmente hecho. Semejan, por el contrario, evitarlas y no las reproducen más que a título excepcional como accesorio menor de una naturaleza muerta. Ellos no se atreven, por ejemplo, a tomar por modelo un fragmento de ala de alguna mariposa, ampliarla a las dimensiones de la tela pero conservando con la más cuidadosa fidelidad motivos, proporciones y colores. Compruebo esta abstención sin comentarla. Sospecho solamente que viene del hecho de que el ala es ya percibida como cuadro, de suerte que pintarla sería menos representar la naturaleza que desdoblarse una obra.

ROGER CAILLOIS
Cahiers du Musée de poche.

VIAJEROS OBSERVADORES

Viajar con provecho es un arte difícil. Buena prueba la exhiben los rebaños conducidos por guías parlantes o discos humanos, arrastrando su cansancio y estulto aburrimiento por los parajes más bellos e interesantes del mundo, sin percibir las maravillas que se despliegan ante sus ojos. Sufren recorriendo a paso de carga museos, ciudades y paisajes pero están dispuestos a pagar su tributo a un esnobismo pobre y pusilánime que decreta la obligación de haber estado en tal o cual lugar o visto determinada obra, aunque el sentido de la misma no pueda entrar en un campo visual reducido por el hábito de aprehender tan sólo lo que se encuentra al nivel del estómago. También hay los agentes de comercio y los artistas de teatro, los cuales no suelen retener de los países, repletos de joyas artísticas, por ellos transitados, más que si los hoteles tenían chinchis, si la vida es cara, si las calles son sucias o si ganaron dinero o tuvieron éxito. Precisa ser, a más de un observador nato, un explorador que anda bien pertrechado de conocimientos generales a la par que especiales. El don descriptivo es imprescindible y, si va acompañado del narrativo y de gracia, tanto mejor. Lamentablemente, no contamos

siempre en países de América con crónicas e interesantes memorias de viaje de extranjeros. Si la Argentina, Gran Bretaña, que había apañado las sublevaciones contra el colonialismo con el objeto de precipitar la supresión de los monopolios que la excluían del mercado sudamericano, se anticipó a los demás países en reconocer la independencia de la nueva república rioplatense, advirtiendo con cierta previsión las posibilidades económicas de la misma. De este modo contaba con verse favorecida en la importación de los múltiples productos de su pujante industria.

Con ese fin mandó algunos exponentes de su élite de funcionarios y agentes de poderosas compañías, cuya doble misión era anudar lazos comerciales e investigar las riquezas naturales. Estos avisados emisarios se percataron en seguida de las amplias ventajas recíprocas que impenían un rápido estrechamiento de las relaciones mutuas sobre fructíferas bases compensatorias, encaminadas al fomento de las inmensas posibilidades agropecuarias que alimentarían a la Gran Bretaña industrializada, con el consiguiente desarrollo de la capacidad de absorción de sus manufacturas. El beneficio recíproco de la ancha salida que se abrió a las mercancías de ambos países ha tenido el aval de más de un siglo de intenso intercambio, corroborando la exactitud de los vaticinios de los sagaces enviados ingleses, algunos de los cuales dejaron escritos libros de viaje sobremanera instructivos, entre ellos J. A. B. Beaumont, el más ampliamente generalizado a la par que anecdótico, Woodbine Parish, de particular interés geográfico, y L. B. Mackinnon, con su diario rico en vividas a la par que significativas impresiones.

Estas obras han sido editadas por Hachette en la serie titulada *El Pasado Argentino*, la última bajo el título *La Escuadra Anglofrancesa en el Paraná - 1846*. La coyuntura del momento era excelente para poner de manifiesto las interrelaciones del comercio inglés, el liberalismo económico y la pugna entre unitarios y la dictadura de Rosas, de la que el prologuista hace un elogio tan sofisticado como improcedente. Se trataba de una de esas felices coincidencias entre el juego de intereses y la aplicación de nuevos conceptos que hacen factible el avance social, político, económico y cultural, represen-

tado en este caso por el liberalismo. Como Rosas no accedió a levantar el bloqueo de Montevideo, su escuadra fue capturada por unos barcos anglofranceses, cuyos respectivos gobiernos habían garantizado la integridad de la Banda Oriental e impusieron a su vez el bloqueo de Buenos Aires. El acontecimiento propició el auge de la navegación a vapor, cuya rapidez la ponía a salvo de la persecución de los veleros armados; y le permitía burlar los cañones de Rosas enclavados en las márgenes del Paraná, la colosal vía de agua por la que era dable intercambiar mercancías con las provincias norteañas dominadas por el general Paz, adversario del tirano. El relato de las peripecias del *Alecto*, velero transformado en vapor, para remontar el extenso río, está repleto de datos útiles y curiosos a la par que de observaciones pintorescas y sagaces. Al valorizar las inmensas posibilidades de la crianza de reses, caballos y corderos y del cultivo del trigo, el diarista lamenta que la anarquía política impida su desarrollo. Sin contener su orgullo patriótico, declara que el panorama sería otro si entrase en acción el espíritu emprendedor británico. Enjuicia con severa agudeza la estúpida ferocidad de Urquiza, quien asesina precisamente a los que aspira a gobernar. Al mismo tiempo reconoce de buen grado Mackinnon la extrema cortésia de los habitantes, como en el caso de los que le ceden gratis los caballos, alegando que en la Argentina no valen nada, gesto que deja perplejo al inglés de mentalidad economista, de toma y daca, que sienta las relaciones humanas sobre una sólida base de libre intercambio o tráfico de mercaderías.

MARCELO POGGILOTTI

INSTRUCCIÓN Y EDUCACIÓN PRIMARIA
EN LA ENSENADA DE BARRAGÁN
(1817 - 1900)

La guerra de la independencia distraía los pocos fondos que el país podía reunir, y no era posible lograrlos para la creación y el sostenimiento de escuelas.

Fue necesario buscar medios económicos que pudieran ser fuentes de recursos para el mantenimiento de las es-

cuelas, y el Cabildo creó el derecho de "corrales", es decir un impuesto a la matanza de animales, destinados al consumo de esas poblaciones. Fundamentó este recurso, diciéndole a los ganaderos que: "deben llevar sus animales a estos corrales, porque es el único medio de comprobar si esas reses son compradas o robadas, pues en los rodeos y corrales particulares ello resulta difícil de verificar".

El alcalde y los vecinos de la Ensenada de Barragán, partido de la Magdalena, se dirigieron al Cabildo, a fines del año 1813, denunciando "la existencia de unos noventa niños en ese pueblo y estancias vecinas, que veían en el embrutecimiento más vergonzoso sin que esté en el recurso de nuestra miseria el proporcionarles otras ventajas".

En noviembre de 1813 el cabildo trató el asunto y el alcalde de 2º voto, don Agustín Wright, comerciante de dicho pueblo, sugirió la conveniencia de crear un corral en el pueblo de Ensenada. Se pidieron otros datos al teniente alcalde Olivarrí quien informó diciendo: "Es imposible crear la escuela con esos recursos pues los vecinos están en la inacción y no tienen en qué trabajar". Pidió que se creara la escuela con maestro pagado por el Cabildo, comprometiéndose "el pueblo a aumentarle el sueldo, cuando este pueblo se fomenta".

Llegó el 25 de febrero de 1814. El Cabildo creó la escuela de la Ensenada de Barragán, nombrando para dirigirla a fray Pedro Olivera, a quien asignó un sueldo de quinientos pesos anuales, "previniendo que es de cuenta del preceptor el pago de casa, tabillas y muestras". A la vez encargó al alcalde Olivarrí, para que proyectara el presupuesto de la construcción del corral. Este acontecimiento, promisorio para los vecinos de Ensenada, no pudo pasar de la letra, pues las finanzas del Estado eran angustiosas y no quedaba un solo peso para convertir en realidad tan hermoso propósito.

Pasó el tiempo. Wright había sido autorizado a gastar en mobiliaje y local hasta la suma de doscientos cincuenta pesos. En febrero de 1816 dispuso la compra de bancos, mesas y otros muebles, solicitando el establecimiento de la escuela. El Cabildo respondió: "que no poseía fondos para sostenerla y solicitó al vecindario el arbitrio de fondos para ello".

El 21 de febrero de 1816 se dirigía Agustín Wright al Cabildo manifestándole que se había resuelto en 1813 la instalación de una escuela en la Ensenada, nombrándose preceptor al mercedario Pedro Olivera, con seiscientos pesos anuales, y condición de decir misa diaria a los discípulos y abonar el alquiler de la casa que se destinase; que en 1814 se suspendió la instalación por orden del Director Posadas; y que "abiendo sesado los motivos que dieron mérito a aquella orn y aberse declarado Puerto preciso el dela Ensenada pa. todo buque extranjero... ahora mas q. nunca" es necesario el establecimiento del colegio. El Cabildo resolvió quedasen las cosas como estaban por razones de economía y, en consecuencia, se reunían los vecinos y acordaban sostener la escuela, comunicándolo a aquel el 13 de mayo de 1816 (Archivo General de la Nación, División Colonia, Sección Gobierno, Cabildo de Bs. As. leg. 26). Este establecimiento provisorio es el que funcionó hasta 1822 a cargo de Roigt, resolviéndose en ese año, que se llevaba a cabo un proyecto pasado por el comisario de policía de la Ensenada, sobre creación de una escuela pública, que se sostendría con los fondos aportados por corrales de abasto, que funcionarían en la región.

Primeramente, ante la negativa del Cabildo en 1816, se reunieron los vecinos y acordaron suscribirse con veintiocho y treinta pesos mensuales, a fin de pagar al maestro, como asimismo pedir al dominico Roigt que tuviese a su cargo el futuro establecimiento. El padre provincial de la orden a que éste pertenecía lo tachó por inepto, pero los vecinos insistieron haciendo presente que Roigt desempeñaría el cargo sin cobrar, quedando éste en consecuencia al frente del colegio que se instaló con los doscientos cincuenta pesos que se acordaron para su creación en 1813 por el Cabildo, en una casa cedida por el vecino Tomás Arroyo.

Pero anteriormente el vecino don Pedro Duval cedió una sala para la escuela y una habitación para el maestro.

Transcurrió más de un año, desde que la escuela estuvo lista para funcionar y Duval se quejó "por la indiferencia con que se miran en este suelo todas las cosas" y amenazó con "desarmar la escuela y abandonar los trastos a la inclemencia del tiempo".

Wright insistió recordando al Cabildo en reflexiones donde se trasunta el dolor de un buen patriota: "lo que

habrían adelantado los niños en estos tres años de gestiones inútiles; "la insignificancia que mil ochocientos pesos de gasto hubieran sido para el Estado", "el ofrecimiento ahora gratuito del padre Roigt" y terminaba diciendo: "V. E. determinará lo que haya que hacer con la escuela, bien sea desarmándola, arrumbándola, bien que se satisfaga a Duval el arrendamiento de un cuarto, o que tenga efecto el establecimiento".

La correspondencia de don Agustín Wright y el ofrecimiento del padre Roigt resultaron decisivos y la escuela comenzó a funcionar en setiembre de 1817, en un local que ya no fue la casa de Duval, sino la de don Tomás Arroyo, cedido gratuitamente por un año y alquilado en lo sucesivo por ocho pesos mensuales.

El cuerpo capitular pagó la casa y Roigt recibió un sueldo que, a partir de agosto de 1819, ordenó que fuera satisfecho con el producto de gravámenes impuestos a cada cabeza de ganado muerto en el lugar para abasto, cada peso de pan trabajado en las panaderías de la población, etc. En 1822 Roigt abandonaba la dirección del colegio, porque el vecindario no podía atender su subsistencia, lo que indica que la práctica ordenada en 1819 no tuvo éxito, o fue muy precaria.

Según se desprende de los Archivos del Juzgado de Paz de Ensenada, el 21 de octubre de 1829, el Inspector General de Escuelas Rvdo. Padre Saturnino Seguro, que dicho sea de paso, fue el primero en inocular la vacuna contra la viruela a los niños de Buenos Aires, se dirigió por nota al Juez de Paz solicitando la reparación del techo de la Escuela "que desde dos años atrás se hallaba en mal estado". A principios de 1830, por una nota del Gobierno, se le indicaba asimismo que tratara de estimular a los padres de familia para la educación de la juventud. El 15 de febrero de ese mismo año aparece otra nota del Inspector General, en la que comunica al preceptor don Pedro Enseña, que podía retirar los útiles necesarios para los niños, y al mismo tiempo le indica que haga reparar las paredes y el techo de la escuela a la mayor brevedad.

El 13 de septiembre de 1832 pide el Gobierno informe acerca de si los alumnos de la escuela asisten a Misa y hacen lo que está prevenido; si rezan el rosario y cantan las buenas noches. Entre los primeros maestros figuran,

además del citado Pedro Enseña, don Simón Rodríguez, don Manuel Sánchez Acevedo y don Luis Galán.

En el año 1854, debido al mal estado del edificio que amenazaba ruina, se autorizó al Juez de Paz para demoler las paredes y emplear ese material en el nuevo edificio, funcionando entretanto la escuela, en un local alquilado.

La primera escuela de niñas que vemos funcionar es la de doña María Ulivarri, según se desprende de la autorización acordada a la misma por el Inspector General de Escuelas, con fecha 20 de junio de 1832. Por su parte, también la Sociedad de Beneficencia de Buenos Aires instaló años más tarde en la Ensenada, una escuela para niñas que se inauguró el 6 de junio de 1856, siendo su primera preceptora doña Casimira Herrera.

El aumento de población infantil y la necesidad de velar por la educación de los niños, movieron al Presidente de la Municipalidad a instalar el 30 de enero de 1876, el Consejo Escolar de la Ensenada, que fue presidido durante varios años por el presbítero Próspero Ferrara, cura vicario del partido¹. En ese mismo año, el señor Antonio Cambaceres solicitó licencia al gobierno, para instalar en el antiguo fuerte (más tarde lazareto) una escuela que sostiene con su propio peculio; y tres años más tarde se inauguraban en Tolosa dos nuevas escuelas, una para varones y otra para mujeres.

En el año 1888, la señora Rumilda D. B. de Maróstica instala en la Ensenada una "Escuela Infantil", a la que por espacio de 38 años consagra sus entusiasmos y su alma de apóstol y educadora. Tres años más tarde, 1891, el señor Luis Colín funda el "Colegio Francés" o "Francés argentino", como se llamó luego, que en 1894 pasó a manos del señor Mauricio Delafosse y de su esposa, quienes supieron conquistarse el aprecio y gratitud de los muchos jóvenes que frecuentaron sus aulas, y que sólo dejaron en 1924, con la muerte de la señora de Delafosse y los achaques del señor Mauricio, quien pocos meses después la acompañaba en la tumba,

(1) No continuamos en la enumeración de los sucesores por cuanto desde la fundación de La Plata dejó de funcionar esa institución de la Ensenada, para ser reemplazada por la de la Capital. (1888).

Por iniciativa de la Comisión "Pro Scuole Italiane" de La Plata, surgió también la "Scuola Italiana", a cargo de la señora Teresa C. de Butturini, que alcanzó merecidos prestigios en sus 14 años de existencia.

Por último surgió, de la obra de Don Bosco, con humildes principios pero con el único ideal de cooperar en el bien de la niñez ensenadense, el colegio "Nuestra Señora de la Merced", bajo la advocación de la Virgen que en el pueblo veneran desde hace más de dos siglos. Corría el año 1900.

Transcribimos algunos datos de un folleto publicado en este pueblo en el año 1916, con motivo del centenario patrio que cita en su "Crónica retrospectiva, Ensenada-Tolosa-La Plata" el señor C. Gómez:

"Estando al frente del Departamento de Escuelas de la capital, a que pertenecía la Ensenada, Domingo F. Sarmiento, fundó una escuela en el año 1854, que funcionaba al lado de la iglesia, en una casa contigua al Cuartel Español, en el lugar que hoy ocupa la caballeriza municipal, destinándose los calabozos del cuartel para alojamiento de los niños indisciplinados a quienes deseaba corregir sus hábitos. El primer preceptor fue Carmelo Pierri, nombrado el 27 de julio de ese mismo año. Al comenzar las clases contaba la escuela con 25 alumnos, adoleciendo su local no sólo de la falta de comodidad sino también de seguridad, lo que motivaba continuas súplicas de arreglo de parte del preceptor, que decía ser imposible dictar clases los días de lluvia. Por razones de salud solicitó su retiro el año 1851, nombrándose en su reemplazo a D. Miguel Brie, el 10 de junio del mismo año. En el año 1865 le sucedió D. Luis Dupont quien fue reemplazado con fecha 22 de abril de 1868 por D. Juan B. Castex. El 13 de noviembre de 1869 ocupó su lugar como preceptor de la escuela de varones, D. Clemente Mendizábal, que dictó clases primero en casa contigua al Cuartel Español, y luego en la casa de la viuda del señor Laborde (en la que hoy es calle La Merced 373); el Consejo ocupaba una casa contigua. El señor Mendizábal falleció a los 75 años de edad, en Buenos Aires, el 16 de junio de 1912. Al señor Mendizábal sucedió Nicolás Ferreiro en 1888, que en 1889 fue reemplazado por la señorita Teresa Tellechea, hoy viuda de Tunessi, que fue la primera mujer que dirigió la

Escuela de Varones. En lo que respecta a la educación de las niñas, el Estado creó para ello en el año 1855 la primera escuela destinada a ellas, que la dirigió la señorita Felipe Herrera, hija del municipal Felipe Herrera, y Casimira Herrera, hija del señor Ugolini. Por su salud precaria esta señorita se vio precisada a renunciar ocupando su puesto doña Estefanía Ribau de Fernández a quien ayudaba con el título de Subpreceptora su hija Florinda Fernández de Catalá. La escuela entonces funcionaba en la casa ubicada en el lugar que ocupa actualmente la del señor Antonio Malacalza, y a ella concurrían más de 50 alumnas. "Mica Estefanía, como familiarmente se le llamaba, fue trasladada posteriormente a Quilmes y reemplazada por la señorita Genoveva González, una de las primeras maestras normales argentinas, la que se hizo cargo del puesto en noviembre de 1881 y permaneció en él hasta julio de 1896 en que renunció" (del libro *Apuntes para la Historia del partido de la Ensenada*, por Francisco Cestino).

ELBER G. ORAZI DE PELLEGRINO.

EL INGENIERO PEDRO BENOIT, ARQUITECTO ILUSTRE DE LA PLATA

Cuando el 19 de mayo de 1881 el doctor Dardo Rocha exclamaba, al asumir la gobernación de la provincia: "Buenos Aires acaba de complementar la obra de la nacionalidad argentina, cediendo con el más hermoso desprendimiento, su gran ciudad para Capital definitiva de la República", estaba sentando las bases de la fundación de La Plata. Tres días después, el mandatario decretaba la formación de una comisión para estudiar el emplazamiento de la capital bonaerense, presidida por Aristóbulo del Valle, y casi inmediatamente se constituía un organismo enderezado a "llamar a concurso la construcción de los edificios públicos de la nueva ciudad", que designaba al ingeniero Pedro Benoit, entre otros,

1. Profesionales que intervinieron en la fundación de La Plata, La Plata, 1905, p. 102.

para estudiar los planos y presupuestos de los edificios públicos. ¿Quién era Pedro Benoit?

Su padre, Pierre, había sido dibujante, acuarelista, ingeniero naval, arquitecto, oficial de nuestra Armada, auxiliar del naturalista Bonpland en 1819 —a quien acompañó hasta el Paraguay—, miembro del Departamento de Ingenieros Arquitectos en 1824, Director de Dibujo en 1828, miembro del Departamento Topográfico, del Consejo de Obras Públicas, profesor de la Academia Militar, autor del frente de la Catedral de Buenos Aires.

Con tan estimables antecedentes paternos, no era extraño que Pedro Benoit, nacido el 13 de febrero de 1836, fuera, en 1881, "el más acreditado de los ingenieros de la época"². Él fue el autor de los planos de la ciudad de La Plata y de sus principales edificios públicos, siendo director ejecutivo de las obras por decreto del 21 de septiembre de 1882 y miembro de la División de Solares, Quintas y Chacras por decreto del 5 de septiembre del mismo año.

El plano de La Plata fue confeccionado por Benoit "con una amplitud de miras y tan completo conocimiento de la materia que resultó admirable, pues reunía realmente las características de la ciudad moderna por excelencia. Efectivamente; su matemático trazado, que es probablemente único en el mundo, encierra dentro de sus límites las características más útiles de las ciudades importantes que fueron consultadas, corrigiéndose en él los errores de aquéllas y tomando para sí todo lo útil y beneficioso de las mismas"³.

Benoit fue el primer habitante de La Plata, pues para dirigir personalmente las obras, en 1882, levantó un amplio chalet de madera "en un terreno anegadizo de lo que es hoy la diagonal 80 esquina 48"⁴.

Proyectó, en forma especial, los planos de los edificios del Departamento de Ingenieros, del Ministerio de Gobierno, del Departamento de Policía, de la capilla de San Ponciano y de la Catedral.

CRÓNICA

La dirección de las obras del magno templo católico fue encomendada a Benoit, el 5 de septiembre de 1893. Expresa una tradición que Dardo Rocha le entregó ocho millones de pesos para su financiación, y que Benoit, finalmente, le devolvió dos millones: signo de una época y carácter moral de un hombre.

Si bien es cierto que los dibujos definitivos de la Catedral están firmados por el arquitecto Ernesto Meyer, el anteproyecto correspondió a Benoit, estando todos conformes en reconocerle su paternidad.

La hermosa Catedral de La Plata es de puro estilo Gótico, probablemente un poco extraño a la modalidad y los gustos bonaerenses de la época, pero sin duda reflejo de un depurado y tradicional estilo europeo occidental, que ya Benoit había aplicado, en menor escala, a la citada capilla de San Ponciano, y como se ha dicho con justa razón, influenciado por Eugenio Manuel Viollet-le-Duc, autor del *Dictionnaire raisonné de l'architecture française de los siglos XI a XVI*, en diez tomos. Si Benoit tomaba de Viollet-le-Duc la teoría arquitectural, mientras bebía en las mismas fuentes del arte francés y alemán, al asimilar la belleza infinita de las catedrales de Amiens y de Colonia.

Hace unos años, un urbanista francés de visita en nuestro país, preguntó, admirado ante la Catedral platense, donde se hallaba el monumento de su autor.

El panorama del arte religioso tiene, en la Argentina, facetas multiformes de variado origen y carácter. Frente a una estilística indigenista, autóctona —expresada en numerosos templos de la época colonial—, se alzan iglesias como la de Itati, en Corrientes, de armoniosa cúpula bizantina, y esta Catedral platense de reminiscencias francoalemanas y rotunda inspiración medieval, alzada por un argentino a quien, como símbolo de una psicología también argentina, retaceamos el homenaje de la gratitud, apurados en la urgencia contemporánea de inmediatizar hechos, conceptos y figuras con una sensibilidad frecuentemente utilitaria.

Es cierto que desde 1932, una calle de La Plata lleva el nombre de Pedro Benoit, pero más hermoso sería que el viandante abrumado por las preocupaciones cotidianas, se detuviera alguna vez frente a la Catedral y recordara el nombre de su magistral inspirador, que hasta el día

2. Federico Zaploia, *¿Luis XVII murió en Buenos Aires?*, Buenos Aires, 1941, pp. 85, 86, 87, 88, 91 y 92.

3. José María Rey, *La Catedral*, en "El Día", La Plata, 19 de noviembre de 1942, p. 3.

4. *Profesionalismo que intercalamos...* T. 133.

5. *La Nación*, 7 de agosto de 1922.

de su muerte —6 de abril de 1897—, se dedicó con ahínco a mejorar nuestro país, incluso como intendente de la capital provincial, desde 1893 a 1894. Comprendería entonces el apresurado peatón, la escasa trascendencia de sus problemas ante la majestad del arte y el misticismo, y la labor silenciosa de hombres que marcan rumbos, en sus respectivas especialidades, desde los senderos aleeccionadores de la historia.

ARMANDO ALONSO PIÑEIRO.

SUMARIO

Introducción al arte americano	193
Romualdo Brughetti	204
Otilia C. Berasain de Montoya	219
Héctor Oscar Clarlo	224
Alain Hus	236
Pablo Tosto	248
Julian A. Vilardi	252
Mario A. Presas	269
Johan Jacobi	272
Alfredo Llanas	276
Silvia Jannaccone	279
Pierre Rousseau	310
Andrea F. Emanuele de Prieto	313
Elena y Plácido A. Horas	316
M. A. Cuenca Salinas de	325
Wail	328
Luis A. Dozo	332
Henri Lemaître	336
Leonor C. de Tanco	338
Germán R. Gómez	339
Juan Agustín García	340
Vicente Fidel López	347
Aristóteles	354
José S. Álvarez	355
Arturo Capdevila	357
Santiago Ramón y Cajal	359
Arturo Marasso	362
Clemente Orlandi	363
Ángel Héctor Azeves	366
E. Decahors	368
Samuel Gili y Gaya	369
José Manuel Blecua	370
La Redacción	372
Carlos A. Disandro	374
La Redacción	381
Jorge H. Paladini	383
La Redacción	386
Graziella Pogoletti	387
Albert Vandell	388
Gastón Bachelard	391
Ciro René Lafón	393
Michel Seuphor	395
Francisco Valsecchi	399
Roger Callois	
Marcelo Pogoletti	
Elber G. Grazi de Pellegrino	
Armando Alonso Piñeiro	
Introducción al arte americano	193
Significación actual de la Antropología filosófica	204
El hombre y sus circunstancias	219
Los etruscos: destino, historia, epopeya	224
La composición áurea en las artes plásticas	236
Entrada triunfal de San Martín en Lima	248
La persona en los límites del misterio	252
El proceso creador según Jung	269
La psicología del Martín Píero	272
El "Discurso de Pitágoras", de Ovidio	276
La técnica al servicio del arte	279
"El poeta", drama juvenil de Mármol	279
Comparación entre las pruebas de Goodenough y de Koch, aplicadas a niños de grados inferiores	297
"Las matemáticas por el gozo?"	310
La enseñanza de la filosofía	313
Cine y cultura artística: pedagogía	316
Sobre las disciplinas extra-escolares	325
La enseñanza de las ecuaciones de segundo grado	328
La patria	332
En casa de Luca	333
La Ley	336
Entre el monte	338
El cancionero de la infancia	338
El poder de la atención	339
"Canto a la Argentina" de Rubén Darío	340
Barbarismos verbales (II)	347
Poesía folklórica y poesía gauchesca	354
Qué es la literatura	355
Uso de las preposiciones	357
Uso de vos y os en la poesía española	359
Pedro Laín Entralgo, "La curación por la palabra en la antigüedad clásica"	362
Jean Pepin, "Mito y alegoría"	363
Josué Gollan (h), "La alquimia"	366
P. Campbell Scarlett, "Viajes por América"	368
Varios, "La Argentina. Suma de geografía"	370
E. Gordon Craig, "Del arte del teatro"	372
Comentarios y extractos de Revistas	374
El método analógico en anatomía comparada	381
La imaginación y lo imaginario	383
Cultura andina	384
Pintura abstracta	386
Juicio ético y juicio económico	387
Natura plectrix	388
Viajeros observadores	391
Instrucción y educación primaria en la Enseñanza de Barragán	393
El ingeniero Pedro Benoit, arquitecto ilustre de La Plata	395

21 de setiembre de 1956. — "Las ideas claras sirven para hablar; pero es casi siempre por alguna idea confusa que obramos. Ellas conducen la vida". Este pensamiento de Joubert, que admiro desde hace mucho, me preocupa más todavía en este período de reiniciación, tal aparece profunda al investigador que soy. ¿Por qué el biólogo advierte tan rápidamente que ciertos asuntos le serán familiares mientras que otros no lo serán jamás? Ciertamente, hay casos en que la elección es dictada por el azar o la influencia de un modelo; pero, más a menudo, esta elección me parece depender de fuerzas obscuras que desafían todo análisis. Los que no conocen nuestro oficio se imaginan sin duda que se encuentra (cuando la suerte se digna sonreír) muy precisamente lo que se buscaba. El error es grande. Menos raramente, cuando comienza una serie de experiencias nuevas, el investigador no sabe exactamente lo que de ella espera. Si él las emprende, es que más allá de las nubes que obscurecen su pensamiento, ha creído adivinar la presencia de "alguna cosa" de bello, de nuevo, y que esta "alguna cosa", por su imprecisión misma, le fascina. "Bloque de mármol" si se quiere, pero ¿qué será, "dios, mesa o cubeta"? Lo ignora. ¿Puedo agregar que, sin embargo, en este tiempo de especulaciones azarosas él saca sus alegrías más reales?

Bergson ha dicho: "Lo que hace de la esperanza un placer tan intenso, es que el porvenir del cual disponemos a nuestra voluntad nos aparece al mismo tiempo en una multitud de formas, igualmente sonrientes, igualmente posibles. Pero si la más deseada de entre ellas se realiza, tendrá que hacer el sacrificio de las otras y habremos perdido mucho. La idea del porvenir, plena de una infinidad de posibles es pues más fecunda que el porvenir mismo; y por eso se encuentra más encanto en la esperanza que en la posesión, en el sueño que en la realidad". ¿Qué investigador, esta vez aún, no daría su asentimiento? El descubrimiento de un hecho nuevo es, no lo dudemos, una alegría transformante. Pero esta alegría es breve. Un descubrimiento puede ser comparado con una idea clara. Pero, una idea clara es una idea muerta. Un hecho no tiene verdaderamente valor más que si da nacimiento a confusas meditaciones, puntos de partida para nuevos impulsos.

ALBERT DELAUNAY
Journal d'un biologiste
en "La Table Ronde", Nº 137, mayo de 1959.