

27 AGOS. 1930

30

30-25

VERBUM

REVISTA DEL CENTRO DE ESTUDIANTES DE FILOSOFIA Y LETRAS

DESPLEGADO

562

FEDERACION UNIVERSITARIA



VERBUM

REVISTA

DEL

CENTRO DE ESTUDIANTES DE FILOSOFIA Y LETRAS

DESPLEGADO

DIRECTOR: EDUARDO VACCARO

SECRETARIA DE REDACCION: ADDA RASCOBAN

ADMINISTRADOR: ROBERTO COMBETTO

REDACTORES

CARLOS A. F. LANGLOIS — GLADYS V. SHINYA

IDA TOMATIS — HAROLD DARQUIER

SANTIAGO PASTORINO

Año XXIII - Nº 76

1930

DESPLEGADO

DIRECCION Y ADMINISTRACION

430, CALLE VIAMONTE, 430

BUENOS AIRES

PROLOGO

Un cambio de Dirección no indica una senda nueva. VERBUM reinicia, con este número, la trayectoria habitual que, desde algunos años a esta parte, le ha marcado la nueva generación de estudiantes de Filosofía y Letras. En algunos aspectos, VERBUM es tribuna; en otros, una prolongación de la cátedra; pero, substancialmente, su misión es la de acoger, en simpática confraternidad, la lección de los maestros y los esfuerzos de los discípulos acostumbrados a escribir algo más que manifiestos tangentes a toda función verdaderamente universitaria.

Estudio y Ensueño, que valen más que muchos postulados vacíos de sentido, forman la vida amable que llevan los estudiantes de nuestra casa. Sabemos que — rarae aves — hay quienes pasan por las aulas sin haberla comprendido; otros terminan los cursos sin haber vivido una sola hora de alegre confraternidad. Son jóvenes asociales, incapaces de entender los beneficios de la paz y los regalos que proporciona al espíritu la contemplación serena del artista, la visión, iluminada por la verdad, del historiador, o bien el riguroso ajuste de la inteligencia que da la filosofía.

VERBUM quiere ser la expresión de esa vida, y no pretende nada más. En sus páginas no caben las estridencias de una política sin estilo, ni los debates estériles que dividen y dejan la huella del rencor. Por eso llamamos a los estudiantes de verdad, a los que vinieron a esta casa con vocación heroica, más para aprender que para hacer decanos, más para cultivarse que para sembrar cizaña con impulsos más o menos renovadores.

La verdadera libertad está en las ideas, no en el grito; la verdadera revolución se prepara en el gabinete, no en la calle. Para cumplir este objeto invitamos, pues, a colaborar en VERBUM a quienes sienten que llevan dentro de sí un nuevo mensaje, y aconsejamos callarse la boca y romper la pluma a quienes, a pesar de lo que sospechan, no tienen nada que decir.

EL NORTE DE SAN LUIS (1)

Señores:

En este ambiente saturado de filosofía y de literatura, donde todavía resuena el eco de la maravillosa dialéctica de Coriolano Alberini, de los fundados argumentos históricos de Emilio Ravignani, o del brillante estilo de Carmelo Bonet, van a sonar como campanas de palo las modestas palabras que vais a escuchar.

Hasta ayer tenía miedo que este techo me fulminara al escuchar una conferencia de geografía, y temía que los doctores de esta casa me excomulgaran por haber profanado con algunos aspectos de la ciencia geográfica, este austero recinto de la Universidad.

Pero cuando pienso que se me ha puesto en esta cátedra en cumplimiento de obligaciones docentes, y cuando recuerdo que en el plan de estudios de la Facultad de Filosofía y Letras, figuran dos cursos de geografía, ese tenebroso nubarrón que me acosaba se ha disipado y me siento hoy como en mi casa, más reconfortado.

Es mi propósito tratar en esta clase *las conclusiones* de un estudio geográfico que he hecho de una zona de nuestro país, adonde no llegan aún los beneficios del ferrocarril, situada a unos 200 kilómetros al norte de la Punta de los Venados,, adonde nadie va de vacaciones y a la que sólo puede llegarse por pintorescos y accidentados caminos. Me refiero al norte de

(1) Conferencia pronunciada en el salón de actos de la Facultad de Filosofía y Letras con motivo de la inauguración de los cursos del año 1930.

San Luís, más allá de la vía férrea, donde florecen los naranjos.

Todos vosotros, mis amables oyentes, sabéis lo que significa el inmenso beneficio del ferrocarril, y conocéis la transformación que se ha operado en muchas regiones incultas, por ese medio de transporte, trayendo a las zonas de afluencia y de consumo los productos de la tierra y llevando hasta los más apartados rincones el progreso y la civilización.

Pero los pobladores del norte de San Luís no han visto todavía realizadas sus esperanzas. Han pasado los días, los años, los decenios, que ya van para treinta los años de espera y el pito de la locomotora sólo suena en los oídos atribulados por la desesperación.

Acompañadme, pues, en una excursión automovilística hacia aquellas regiones — excursión que a través de mis palabras sólo durará algunos minutos —, y seréis testigos de escenas sencillas de la vida campestre, de panoramas imponentes por su hermosura y de tesoros geográficos que es generoso divulgar. Y si al final de ésta, mi modesta disertación, he conseguido formar conciencia en vosotros de que en el vasto territorio argentino existen regiones inmensas, poco menos que ignoradas, donde la abundante riqueza está al estado latente y sólo espera la acción de los poderes públicos para transformar esta energía potencial en energía cinética; y digo si sólo consiguiera llevar a vuestros espíritus la existencia de tales hechos, mi deber como profesor argentino estaría cumplido al haber asumido el honroso encargo de pronunciar esta conferencia inaugural.

UBICACIÓN DE LA ZONA. — Si hacemos centro en Quines y con un radio de 55 kilómetros igual a la distancia en línea recta que separa esta ciudad de Pisco Yacú, trazamos (2) una circunferencia, la superficie en ella encerrada de 9500 kilóme-

(2) Este mapa ha sido dibujado sobre la base de los siguientes: mapa mural de la provincia de San Luis, por A. Bemporat; plano de los caminos de la misma provincia levantado por su Departamento topográfico, año 1926; Plano catastral de San Luís confeccionado por el Banco Hipotecario Nacional, año 1927, y "map of the argentine railways, presented by the Buenos Aires to Pacific railway company, limited", 1925.

tros cuadrados corresponde geográficamente al norte de la provincia de San Luis.

En este círculo quedan comprendidos el fértil valle de Concarán, regado por el río Conlara y las numerosas vertientes que bajan de la sierra de Comechingones; la zona septentrional de



la sierra de San Luis, importante centro hidrográfico que da nacimiento a los ríos que bajan hacia el norte; y la vasta cuenca intermontánea que se extiende como una gran llanura sólo interrumpida por las sierras de Ulapes en La Rioja.

Dentro de este círculo se encuentran San Francisco del Monte de Oro, Corrales, Luján, Quines y Candelaria que, como avanzadas de la civilización, jalonean el desierto y constituyen las principales poblaciones del departamento de Ayacucho.

Esta es la zona que vamos a estudiar.

Orografía. — Se ha dado — como sabéis — el nombre de sierras pampeanas a estas sobreelevaciones que se levantan entrecortadas y separadas sobre el suelo de la pampa, formando grandes cuencas intermontáneas y centros hidrográficos de relativa importancia.

El carácter de la configuración topográfica de la sierra de

San Luís, es el de tener una pendiente suave y prolongada hacia las pampas, en su vertiente oriental, mientras que las faldas occidentales son abruptas, presentando, en lontananza, el aspecto monótono de murallas imponentes (3). De este mismo carácter participa la falda septentrional de la sierra; y esta circunstancia fisiográfica da lugar a dos tipos bien definidos de cuencas hidrográficas: la de los ríos de caudal perenne y régimen tranquilo y la de los ríos de caudal variable y régimen torrencial. Dentro del primer tipo pueden clasificarse los ríos Quinto y Conlara, sobre todo, en sus cursos medio e inferior: al segundo grupo corresponden los ríos del norte.

Las mayores alturas de la sierra están, por eso, al oeste, alcanzando su culminación en la Sierra de Pancanta, cuyas cimas, a pesar de levantarse a 2.200 metros de altura corriendo con rumbo N.E.-S.O., no constituyen *divortium acquarum* entre los ríos del sudeste y las vertientes que se pierden en los aluviones del oeste sumergiendo sus escasas aguas en el terreno pampeano, porque "es de advertir que la división de las aguas no coincide aquí con sus altas cumbres, pues las corrientes principales vienen de las serranías y altiplanicies del este y descienden por las profundas fallas geológicas transversales, que forman sus pasos o gargantas" (4).

Pero una característica fundamental de la configuración topográfica de las sierras puntanas se observa en su perfil longitudinal (de N. a S.), presentando sus culminaciones en el centro de la masa orogénica con los cerros andesíticos de la Carolina y siguiendo hacia el este, el Tomolasta, el Intiguasi, el Cerro Pelado y los Cerros Largos, que constituyen el verdadero "*divortium aquarum*" entre las cuencas hidrográficas del Sur y las del Norte de la provincia de San Luís.

Consideraciones geológicas. — Nadie menos habilitado que yo para hablaros de los movimientos orogénicos que formaron las sierras pampeanas, o de la edad geológica de los suelos puntanos. No cometer  la imprudencia de exponer teorías aquí, en

(3) Enrique Gerth, *Constitución geológica, hidrogeológica y minerales de aplicación de la provincia de San Luís*, página 9, Buenos Aires, 1914.

(4) Juan W. Gez, manuscritos sobre una geografía de San Luís, en preparación.

esta casa, donde es profesor el sabio doctor Keidel, de fama universal. Para el conocimiento de estas cuestiones, os remito a las obras del citado profesor, a los trabajos del doctor Gerth de la Dirección General de Minas, Geología e Hidrología, a las importantes monografías de Germán Avé Lallemand, o a las interesantes comunicaciones del doctor Adolfo Doering publicadas en el Boletín del Instituto Geográfico Argentino.

Pero, formulado este necesario reparo, quiero deciros que al través de las numerosas perforaciones practicadas en todo el territorio de la provincia, puede advertirse, ahora, la composición de las tierras y la distribución de sus rocas.

En efecto, puede decirse que, en general, el subsuelo del Norte es arenoso, arcilloso y ligeramente húmifero. El contenido de humus de los valles y cañadas no es superabundante, pero esos valles son fértiles, sobre todo, saliendo de la sierra y entrando en la formación fitogeográfica, de cuya riqueza hablaremos más adelante. No abunda la materia orgánica, como característica de vegetación de escasas hojas.

Los terrenos, aunque de naturaleza arenosa, no son propensos a la formación de médanos. Su composición química asegura una dotación generosa de ázoe, potasa, ácido fosfórico y cal, por lo que los plantíos pueden prosperar sin dificultad.

Las sierras de San Luis, aunque de la misma naturaleza que las de Córdoba, difieren de éstas del punto de vista geológico, puesto que en aquéllas predominan los esquistos micáceos y el cuarzo en las rocas gnésicas. Las cuencas hidrográficas del Norte bañan una espesa capa arenosa-granítica muy rica en mica y por consiguiente de brillo resplandeciente, que se reconoce a la distancia.

Consideraciones meteorológicas. — Ubicada nuestra región en el centro de la parte austral del continente, apenas influenciada por la corriente polar que ha dejado sus vientos saturados de humedad en las regiones y montañas ya atravesadas y colocada en el límite meridional de la zona de las lluvias tropicales, su clima es función de estas circunstancias meteorológicas. Los vientos del Atlántico y del Pacífico abandonaron también su carga de agua en suspensión al cruzar los grandes condensadores del litoral y la sierra de Comechingones y los Andes, respectivamente.

Encerrado nuestro distrito en esa cuenca intermontánea que la naturaleza le deparó, su clima se clasifica de típicamente seco, y es, además, como lo denominan los ingenieros agrónomos: "clima térmico".

A pesar de estar nuestra zona comprendida dentro del tipo de clima clásicamente llamado continental, no se observan variaciones rápidas y grandes de temperatura. El verano es bastante cálido y el invierno es poco frío. 30° para enero y 10° para julio, se suceden con pequeñas variaciones durante varios años de observación (5).

No voy a cansar vuestra atención con la lectura de números, pero el siguiente mapa de isoyetas hace ver que en el Norte de San Luis llueve más que en Cuyo. La precipitación pluviométrica media anual es de 450 milímetros (6).

Por el siguiente cuadro, que he obtenido de la Dirección de Meteorología, podemos tener una idea de los promedios de lluvia caída en el último decenio (1920-1930), en diversas localidades de la provincia.

Promedios de lluvia de los últimos 10 años. — Provincia de San Luis

	Milímetros
San Luis (Cap.)	693,6
Buena Esperanza	524,2
Fraga	476,9
Villa Mercedes	515,3
Paso Yacú	638,1
San Francisco	Incompleto
Naschel	Incompleto
San Martín (viene desde 1928)	—
Para Quines puede darse	450

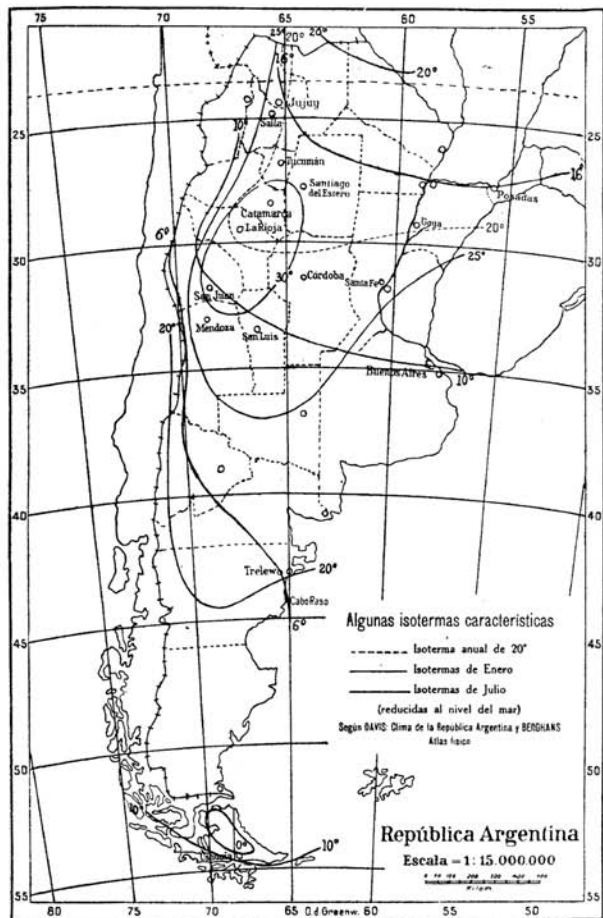
Llamo la atención, especialmente sobre Pisco Yacú, la única población septentrional que figura con datos numéricos en el cuadro a la vista. Infortunadamente, San Francisco, Luján y Quines, figuran con datos incompletos porque los registros se

(5) Véase el mapa de isotermas de Franz Kühn, en *Fundamentos de Fisiografía argentina*, Buenos Aires, 1922.

(6) Véase el mapa de isoyetas de Franz Kühn, en *Fundamentos de Fisiografía argentina*, Buenos Aires, 1922.

EL NORTE DE SAN LUIS

llevan desde hace pocos años. Sin embargo, consultando en la Dirección General de Irrigación un informe del ingeniero Luis von Zeylau sobre obras de riego en Quines, he podido extraer el siguiente dato: precipitación media de los años 1906-1912,

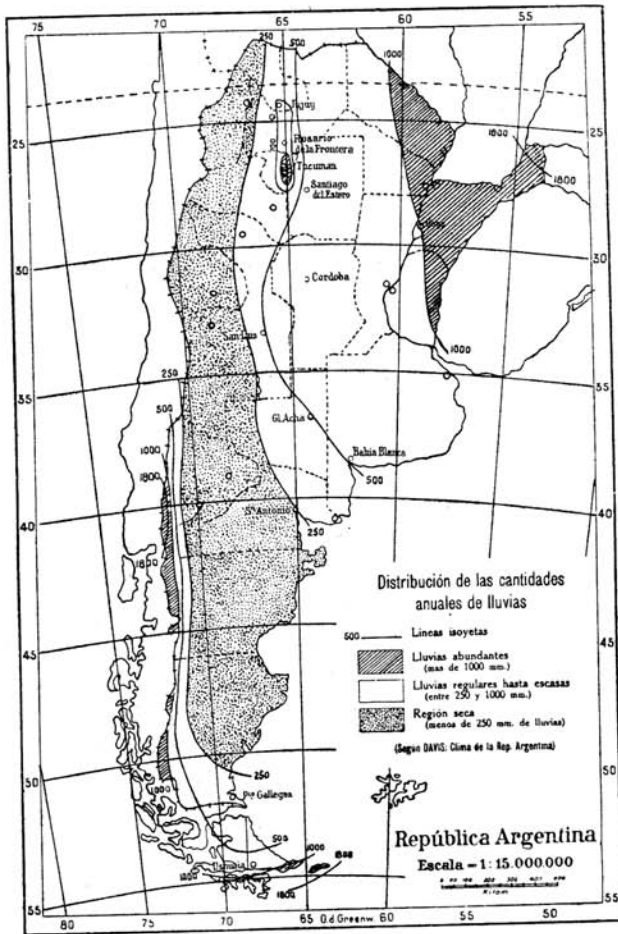


450 milímetros. Esta es la cantidad real de lluvia que cae en la llanura del Norte de San Luis.

Se notará una cierta discrepancia entre las medias de Pisco Yacú y de Quines; pero quiero recordar que la primera población tiene muy distinta exposición geográfica y al encontrarse sobre el valle longitudinal de Concarán, está marcadamente

influenciada por los vientos de los cuadrantes Norte y Sur, que le aportan una mayor precipitación.

Adoptando, entonces, la cantidad de 450 milímetros para media pluviométrica de la llanura septentrional, podemos



calcular la cantidad de lluvia en la región serrana, donde no hay registros, con auxilio de la fórmula de caída por ascenso de nivel, obteniéndose así 600 milímetros de precipitación pluviométrica en las altas cuencas imbríferas de los ríos septentrionales.

Como puede comprobarse, llueve poco en el Norte de San

Luis, y la distribución de esa lluvia en el año, es bastante irregular: llueve en verano, medianamente en otoño, poco en primavera, y la precipitación en los meses de invierno resulta insignificante. Con esta escasez de lluvias, se comprende cuánta falta hace el riego artificial para asegurar los cultivos, máxime si se tiene en cuenta que la mayor parte de las lluvias



que caen son torrenciales, escurriéndose las aguas hacia las cañadas y causando destrozos en forma de crecientes.

Para comprobar los efectos erosivos de las lluvias torrenciales, ved este tala al cual las fuertes corrientes superficiales le han dejado sus raíces al descubierto. Ya veremos más adelante qué remedio salvador ha puesto la naturaleza en aquellas regiones para moderar la impetuosidad de las corrientes de

escurrimiento y aprovecharlas como napas subterráneas para saciar las tierras sedientas.

La gran cantidad de agua que cae en algunos instantes por efecto de las luvias torrenciales, sobrepasa la potencia de absorción del terreno, a pesar de su permeabilidad, y si a esto se añade la considerable evaporación reinante en esa zona y la sequedad del aire, se explica que ciertos cultivos no hayan podido prosperar sin riego.

La escasa humedad del aire se debe, en gran parte, a los vientos del Norte, que sin ser predominantes en toda la provincia, son calientes y suelen correr varios días sin interrupción.

En el siguiente cuadro van resumidas las observaciones anemométricas efectuadas por Avé Lallemand:

Observaciones anemométricas

Vientos reinantes		Velocidades medias (Kilóm. por hora)
Del Este	52 %	4,76
Del Norte	31 %	6,47
Del Oeste	10 %	4,21
Del Sur	7 %	2,49

Con todos estos datos podemos llegar a la siguiente conclusión: el clima del Norte de San Luís es bastante seco, pero muy sano, y aquella circunstancia ha dado lugar a la formación de una flora diferente a las tierras del Sur. De la estepa de la pampa, se pasa a la estepa del arbusto, y así, se ve predominar la jarilla, el chañar, el piquillín y el retamo. Más cerca de la sierra crecen árboles como el quebracho blanco y colorado, el algarrobo, el tala, el molle y el chañar.

Hidrografía. — Recordemos la característica general de los ríos puntanos del Norte: todos ellos nacen y mueren en el territorio de la provincia; tienen sus fuentes en la región serrana; sus caudales están íntimamente vinculados con el régimen de llas lluvias; sus cursos superiores son torrenciales y sus inferiores se infiltran en la llanura, en el espeso arenal de su cauce.

Antes de seguir quiero decir, que hasta hoy nada se ha publicado sobre los ríos de la zona que nos ocupa; la literatura hidrográfica del norte de San Luís es pobre como el estiaje de sus aguas. Sólo revolviendo los archivos de la Dirección

General de Irrigación, he encontrado, al través de las memorias de los técnicos de esa repartición nacional, ingenieros Gandolfo, Suman y von Zeilau, algunos datos de importancia para su estudio.

Los ríos — dice De Martonne — aparecen como el elemento más interesante de la geografía física; los torrentes son, a pesar de su caudal irregular y frecuentemente pobre, los cursos de agua que mayor acción sensible ejercen sobre el relieve, y la vida del hombre tiene una dependencia tan estrecha con este factor de la naturaleza, que se explica fácilmente el interés con que ha seguido siempre sus movimientos (7).

En efecto, en el Norte de San Luis se vive con la preocupación constante de sus ríos, no porque ellos desborden o inunden grandes zonas, sino, por el contrario, porque se observa frecuentemente sus cauces secos o en estiaje prolongado, una veces por la carencia de las lluvias y otras, las más, debo decirlo, por el abandono de los poderes públicos, que han descuidado los embalses, las obras de regadío y el mantenimiento de los bosques.

Tres son los cursos de agua principales en la región que nos ocupa: el río Quines, el río Luján y el río San Francisco, para enunciarlos en el orden de su importancia.

No cansaré vuestra atención con nombres de afluentes de de la cuenca imbrífera; me bastará pasar el siguiente cuadro, que resume los datos a que me he referido, para los tres ríos nombrados:

Río Quines

Cuenca imbrífera	800 kilómetros cuadrados
Curso superior	50 ..
Curso inferior	50 ..
Pendientes:	
aguas arriba	16 a 20 ‰
curso inferior	3 ‰
Caudal medio . . . 600 l. por segundo. (Sin tener en cuenta crecidas).	

(7) Emm. De Martonne, *Traité de Géographie physique*, pág. 345, París, 1920.

VERBUM

Río Luján

Curso superior 30 kilómetros

Curso inferior 20 ..

Pendientes:

aguas arriba 20 a 22 ‰

curso inferior 3 ‰

Caudal medio... 278 l. por segundo. (Sin tener en cuenta crecidas).

Río San Francisco

Curso total 60 kilómetros

Pendientes:

aguas arriba (no estudiadas)

curso inferior 3 ‰

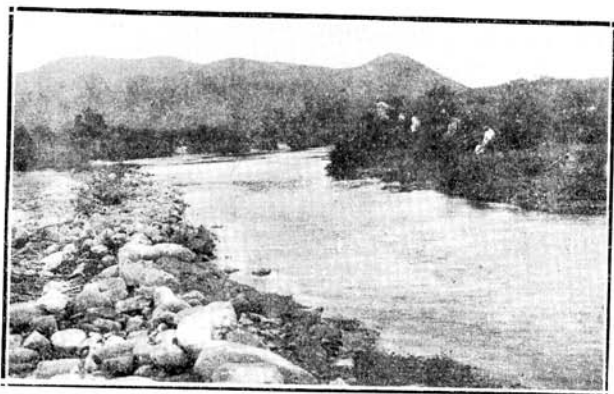
Caudal medio... 75 litros por segundo.

Todos estos ríos siguen, en su corriente, la dirección general de Sur a Norte. Las aguas se precipitan por las gargantas de las serranías de San Francisco, Luján, Quines y Bajo de Velis, determinando conos de deyección sin realce; tienen sus nacientes, más o menos, en el "divortium aquarum" a que me referí al principio de esta clase; sus lechos formados de cantos rodados graníticos, de arena y ripio grueso, mezclados con tierra vegetal, favorecen las grandes filtraciones, por lo que buena parte del agua corre por napas subterráneas, o se pierde en los aluviones del terreno pampeano dentro de la misma provincia, como puede verse en las siguientes fotografías de los ríos Quines y San Francisco.

Las poblaciones del Norte puntano que reciben los mismos nombres de los cursos de agua en cuyas márgenes están asentadas, se distribuyen en ambas bandas de los ríos, para recibir mejor sus beneficios, o quizás, para ver más de cerca el color cristalino de sus aguas, o para resarcirse de las inclemencias de un sol abrasador.

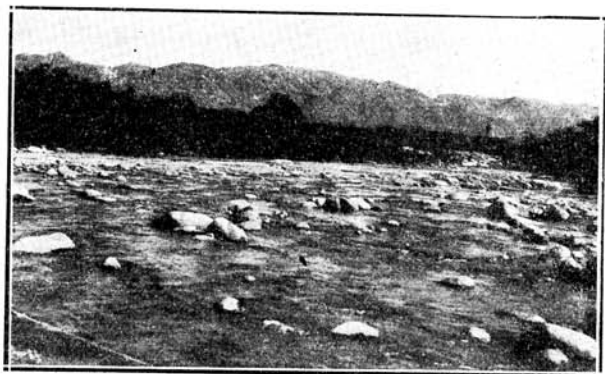
Los que vivimos a orillas del Plata donde el agua superficial y meteórica es superabundante, no alcanzamos a comprender el clamor de aquellas poblaciones heroicas que elevan

sus preces al Todopoderoso en demanda de agua para sus huertos y riego para sus quintas; que solicitan con persistencia de los poderes del Estado la construcción de obras de embalse



Río Quines

para la transformación de sus tierras por el regadío, y que luchan con denuedo para alcanzar el preciado líquido elemento en las profundidades de su subsuelo.



Río San Francisco

Aprovechamiento de las aguas superficiales. — Por la escasez de las lluvias, a que hemos hecho referencia anteriormente; por su irregular distribución anual; por su carácter torrencial, que produce rápido escurrimiento de las aguas hacia los bajos sin dar tiempo a la infiltración; por la extremada sequedad del

aire, que determina una activa evaporación del agua depositada en la superficie; por la influencia nociva de los vientos secos y calientes del Norte que contribuyen, también, a aumentar la evaporación, y por la exposición geográfica de estas tierras, el aprovechamiento de las aguas superficiales, se impone en nuestra zona, con carácter imprescindible y sin dilación, si se quiere hacer obra patriótica entregando a la civilización y al trabajo aquel vasto distrito puntano, que también es patrimonio de la nación.

El estado nacional ha hecho practicar varios estudios y reconocimientos de los ríos; existen ya planos aprobados para llevar a cabo las obras hidráulicas, pero todavía se esperan las resoluciones finales que pongan término al clamor de aquellas poblaciones. El estado provincial, con un presupuesto de tres millones de pesos (recuérdese que el de la Capital Federal solamente oscila alrededor de 100.000.000) ha hecho — proporcionalmente — más que el nacional, pues recuérdese que el año pasado inauguró las obras de presa sobre el río Quines y canal alimentador hasta Candelaria, extendiendo, así, los incalculables beneficios del riego hasta la población más septentrional de la provincia.

He resumido en los siguientes cuadros todos los datos que he recogido sobre el riego en el Norte de San Luis (8):

Zonas de Quines y Candelaria

Riego actual

Quines 2000 hectáreas
Candelaria 1000 „

Se podrían regar 25.000 hectáreas

Para lo cual se necesita construir un embalse, en La Huertita, de 30.000.000 de metros cúbicos de capacidad.

Caudal disponible 100.000.000 metros cúbicos por año

Costo de las obras \$ 3.500.000

Zona de Luján

Riego actual 1.125 hectáreas
Se podrían regar 3.000 „
Se han invertido \$ 130.000 en obras de toma libre.

Hace falta construir un embalse de 6.000.000 de metros cúbicos de capacidad, con dique de 50 metros de altura.

(8) Datos del archivo de la Dirección general de Irrigación, sacados de las memorias de los ingenieros Gandolfo, von Zeilau y Suman.

Zona de San Francisco

Hace falta construir presa impermeable para evitar las infiltraciones.

A mi modesto juicio, en el Norte hace falta construir embalses para regular las extremadas variaciones de caudal de los ríos; para la instalación de fábricas hidroeléctricas, que den luz y fuerza más baratas a las poblaciones y para la provisión de agua a las ciudades. Y en cuanto a las presas y diques niveladores, ellos deben ser móviles y de cilindro rodante, ya que se trata de ríos de mucho arrastre y donde los canales se embancan con frecuencia.

Estudios sobre napas de aguas subterráneas. — Pocas ciencias marchan tan a tientas como la hidrología subterránea, y ninguna tan necesaria para aquellas regiones de San Luis, como la referente al estudio de las corrientes freáticas y subálveas, que encerradas en el seno de aquel suelo generoso, han de alumbrar el día que los poderes públicos se decidan a fomentar su colonización.

Hasta hoy no se ha hecho de nuestra zona ningún estudio científico de este importante problema; pero para guiar a los estudiosos y a los investigadores existe un trabajo hecho por el geólogo doctor Roberto Beder y publicado por la Dirección General de Minas, Geología e Hidrología, sobre perforaciones, en busca de agua potable, de los alrededores de Villa Dolores (9). En las sucesivas clases del curso tendremos ocasión de seguir de cerca a este autor, pero desde ya podemos adelantar los siguientes datos y conclusiones:

En la población de Quines se han perforado dos pozos, uno en la plaza pública y otro en el Hotel Internacional, encontrándose agua potable a la profundidad relativa de 60 metros.

Todo hace pensar en la posibilidad de que, en las proximidades de los ríos, exista una napa de agua subterránea que esté íntimamente ligada con el agua de esos cursos y que se reparte en ambas márgenes, infiltrándose en los sedimentos del terreno pampeano y con profundidades absolutas crecientes a medida que nos alejamos del thalweg.

(9) Roberto Beder, *Estudios geológicos e hidrogeológicos en los alrededores de Villa Dolores*, Buenos Aires, 1916.

Avé Lallemand, estudiando los baldes y jagüeles de la provincia, dice que "para encontrar corrientes subterráneas, es preciso guiarse por dos argumentos: 1º, por la configuración topográfica del terreno, y 2º, por las particularidades de su estratificación" (10).

Por falta de perforaciones profundas, el caudal de los surgentes tampoco es conocido, como otros datos referentes a la velocidad de las corrientes, temperatura, etc.; "pero si los futuros estudios detallados dieran un resultado favorable, se presentaría la posibilidad de usar el agua subterránea para riego" (11).

Sobre este particular quiero decir que los surgentes pueden regar, según su caudal, de una a más de doscientas hectáreas. En el Sauce, en el departamento de Guaymallén de la provincia de Mendoza, hay un surgente de 106 metros de profundidad, que, con una tubería de 6 pulgadas, produce un caudal de 15.000 litros de agua por minuto. Calculando una dotación de medio litro por hectárea y por segundo, que sería más de la necesaria para Quines, un surgente semejante proporcionaría agua para regar 500 hectáreas.

Esta sola circunstancia basta para encarar, sin pérdida de tiempo, el estudio de las napas de agua subterránea en el Norte de San Luis.

La devastación de los bosques. — Pocos problemas han preocupado tanto a los meteorólogos como el relativo al talaje de los montes, y el Norte de San Luis, comarca perteneciente a esa formación fitogeográfica, tiene encerrado en su suelo un tesoro que es menester saber administrar.

Con motivo de la explotación de bosques y aserraderos, nuestra zona se está empobreciendo. Unas veces por afán de lucro y otras por ignorancia, se talan los montes de algarrobo y de quebracho, que con su inmenso manto, cubren toda la llanura puntana del Norte, constituyendo, como voy a demostrarlo trayendo a colación varios resultados de experien-

(10) Germán Avé Lallemand, *Apuntes sobre represas y baldes en San Luis*, Anales de la Sociedad Científica Argentina, XI, 178-188, Buenos Aires, 1881.

(11) Roberto Beder, *Estudios geológicos e hidrogeológicos, etc.*

cias efectuadas en otras partes del mundo, una de las principales fuentes de irrigación.

En efecto, el gran geógrafo Humboldt dijo con certeza que "la destrucción de los bosques, la escasez de manantiales perpetuos y la existencia de torrentes, son tres fenómenos estrechamente relacionados" (12).

Es de tanta importancia este problema, que ha motivado interesantes exposiciones en los congresos; y así, el décimo congreso de navegación interior reunido en Milán, declaró que "en Italia muchos manantiales, antes productores normales de aguas buenas y límpidas, se habían vuelto irregulares en su abastecimiento, perturbados en su naturaleza y de aguas malas, tendiendo algunos a desaparecer, como consecuencia de la tala de los bosques".

Por otra parte, Surrell ha dicho que "la naturaleza, al ubicar los bosques sobre las montañas, colocaba el remedio al lado del mal, combatiendo, así, las fuerzas activas de las aguas con otras fuerzas requeridas al régimen de la vida" (13).

Henry Lafosse, inspector general de aguas y bosques de Francia, ha manifestado que "la selva es la soberana reguladora del régimen de las aguas, ejerce una acción moderadora de la violencia de esas corrientes. Ella retiene las fuertes lluvias, absorbe las pesadas nevadas, distribuye con soltura las aguas subterráneas, condensa las brumas atmosféricas, acopia los rocíos y lleva a los cursos naturales el agua mansa, que no irá a destruir con la erosión, sino a fecundar praderas y plantíos" (14).

Y en cuanto a las experiencias, merecen citarse las que durante diez años realizó Matthieu en los alrededores de Nancy, concordantes con los estudios de Ebermayer, sobre la acción

(12) Humboldt, citado por Horacio Castro Zinny en *¿Qué haremos con las tierras de montes talados?*, en Revista B. A. P., Buenos Aires, junio 1929.

(13) Surrell, citado por Horacio Castro Zinny en *¿Qué haremos con las tierras de montes talados?*, en Revista B. A. P., Buenos Aires, junio de 1929.

(14) Lafosse, citado por Horacio Castro Zinny en *¿Qué haremos con las tierras de montes talados?*, en Revista B. A. P., Buenos Aires, junio de 1929.

física del bosque en el clima, que lo llevaron a conclusiones como estas (15):

“La cantidad de lluvia es mayor en el bosque que en la campana”.

“El suelo del bosque recibe el 90 % del agua llovida en un año. El follaje sólo absorbe el 8 %”.

“En los bosques, durante el verano, hay dos veces más vapor acuoso que en invierno”.

“La evaporación es mucho mayor en suelo descubierto. Es doble en invierno y quintuple en verano”.

“La temperatura es más constante en los bosques. La actividad térmica del bosque modera la máxima y la mínima y aproxima los climas a los constantes de las costas”.

Y por fin, quiero citar la opinión del catedrático de la Universidad de Madrid, don Lucas Fernández Navarro, que dice que “donde hay bosques no hay aguas salvajes que arrastren la tierra; las copas de los árboles quiebran la furia del agua en su caída; la capa mantillosa del suelo es una esponja que puede retener el doble de su peso en agua, y los troncos, por último, se oponen a la corriente, dividiéndola y amortiguando su fuerza en millares de puntos” (16).

Todas estas experiencias y conclusiones son perfectamente aplicables al Norte de San Luis, donde es necesario que haya una política forestal, así como hay una política hidráulica, que repueble con árboles apropiados las alturas y faldas de la sierra; que regule la devastación del bosque, permitiendo el talaje sólo en la llanura y prohibiéndolo en las alturas de la montaña, para alimentar así las cuencas de recepción y las pendientes casi desprovistas de vegetación donde el agua no tiene tiempo de ser absorbida por el terreno.

Señores, entre los numerosos defectos de esta conferencia, hay uno que quiero ser el primero en revelar. Habréis notado, en efecto, que he acentuado en esta soporífera lectura el aspecto hidrológico de aquel pedazo de suelo puntano; pero deseo, en

(15) Matthieu, *Miscelánea*, Anales de la Sociedad Científica Argentina, IX, 47, Buenos Aires, 1880.

(16) Lucas Fernández Navarro, *Aguas subterráneas, régimen, inversión y aprovechamiento*, página 58, Madrid, 1922.

mi descargo, señalar una vez más que ningún problema es más apremiante para el Norte de San Luis, como lo es el del agua meteórica, superficial y subterránea.

Y ahora voy a terminar, porque comprendo que ya he abusado demasiado de vuestra buena voluntad, pero antes permíteme que pase por la pantalla algunas fotografías que saqué de aquellas regiones y una corta cinta cinematográfica, en dos partes, que gentilmente me ha cedido el señor Gobernador de la provincia, doctor Alberto Arancibia Rodríguez, donde veréis algunos aspectos de la riqueza de aquel suelo generoso.



Foto 1. — Carros sin elásticos tirados por mulas. Llevan carbón de leña hasta las estaciones. El acarreo se paga a razón de un peso por tonelada y por legua. El costo de fabricación es de \$ 28 la tonelada de carbón de quebracho y de \$ 22 la tonelada de carbón de algarrobo. El precio de venta sobre vagón en Los Cerrillos, es, naturalmente, variable: carbón de quebracho, \$ 50 la tonelada; carbón de algarrobo, \$ 28 la tonelada.

En la práctica el carbón de quebracho no se acarrea a mayor distancia de 90 kilómetros de la estación Los Cerrillos, y a no más de 100 kilómetros de San Luis.

El carbón de algarrobo no resiste acarreo a más de 15 kilómetros en razón de su menor precio de venta.



Foto 2. — Un horno para la fabricación del carbón. Las dos chicas que se ven en segundo plano, están cosiendo bolsas y se han puesto negras con el polvo de carbón.

12 metros cúbicos de madera de quebracho producen una tonelada de carbón y 10 metros cúbicos de madera de algarrobo dan una tonelada de combustible.

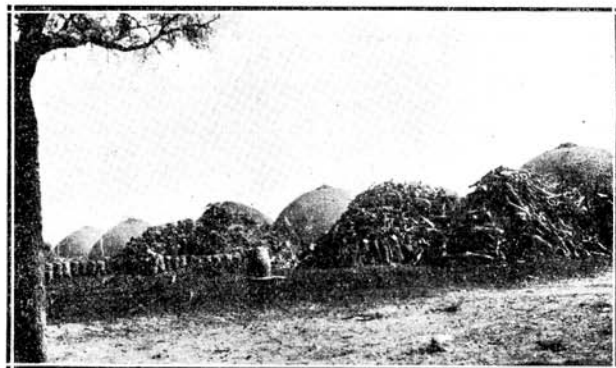


Foto 3. — Una serie de hornos para la fabricación del carbón. Estos hornos se encuentran ubicados en las proximidades de los grandes bosques.

El término medio de producción de los montes de Quines es de dos toneladas de carbón de quebracho y tintitaco, y de seis toneladas de carbón de algarrobo por hectárea.



Foto 4. — Naranjos con 100 años de vida lozana en Luján. Esta zona es, por excelencia, el distrito del naranjo. Colocada en una zona térmica (17), puédesse aquí, como en Quines, producir frutas semitropicales que, en cierto modo, asemejan estos lugares al Paraguay. Un árbol como éstos produce alrededor de 5.000 naranjas de insuperable calidad y xcelente aspecto, y cuya escasa acidez da prueba irrefutable de la dulzura del clima invernal (18).

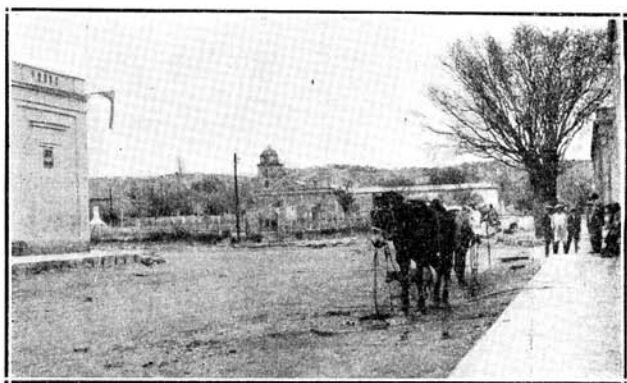


Foto 5. — La plaza de San Francisco del Monte de Oro. La pobreza de estas poblaciones desaparecerá el día que los Ferrocarriles del Estado prolonguen el ramal de la estación Milagros hasta San Luis, dispuesto por la ley 9072 de octubre 23 de 1912, y que ya ha tenido principio de ejecución; o el día que la empresa del ferrocarril Pacífico construya la línea, ya estudiada y proyectada, de Los Cerrillos hasta Quines.

(17) Horacio Castro Zinny, *El Norte de San Luis es privilegiado para la elaboración de fruta seca*, en Revista B. A. P., Buenos Aires, diciembre 1928.

(18) Mario Estrada, *El Norte de San Luis*, en Revista B. A. P., Buenos Aires, noviembre 1929.



Foto 6. — La hermosa quebrada de Cautana, con el camino nacional que une la estación Pisco-Yacú con las poblaciones del Norte de San Luis. Estas pintorescas sierras constituyen un tesoro de minas de las que nos ocuparemos durante el curso.



Foto 7. — Un paisaje del mismo camino, sembrado por algarrobos y talas. Se ven sierras, piedras, agua, árboles y cielo. Cielo luminoso y despejado como en todo el norte puntano.

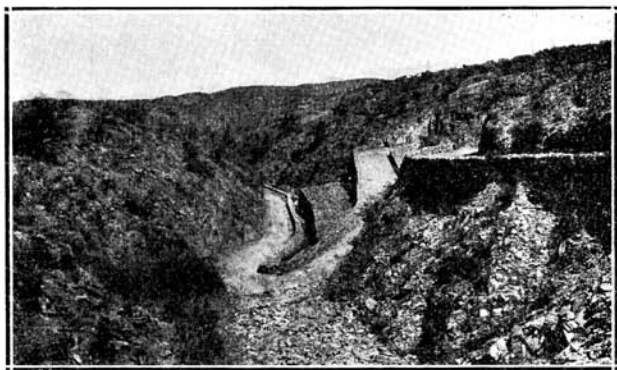


Foto 8. — Esta fotografía nos habla de lo que puede la inteligencia y la mano del hombre al sortear las dificultades que opone la naturaleza, en la construcción de una parte del camino nombrado. Se ven las curvas de pequeño radio impuestas por la estrechez de la quebrada de Cautana.

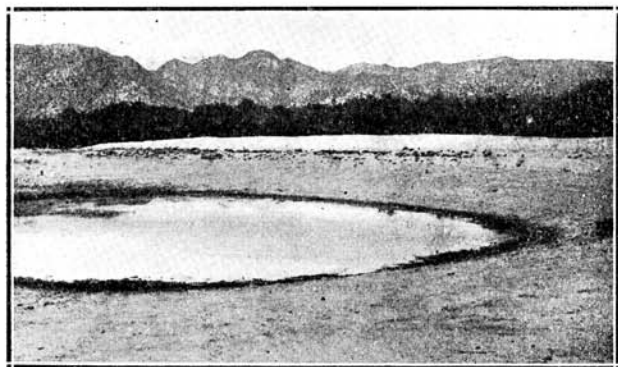


Foto 9. — La presente fotografía es un documento que nos relata con elocuencia la lucha de los pobladores de aquellas regiones por el agua. Esta que véis es una represa, fuente típica y primitiva para la captación de agua llovida. Las represas se cavan con rastrillos pesados tirados por bueyes y luego se las hace pisotear por animales. Su capacidad oscila alrededor de 10.000 metros cúbicos de agua. La misma foto, permite ver, en segundo plano, el monte, y en tercero, las abruptas faldas septentrionales de la sierra de San Luis.

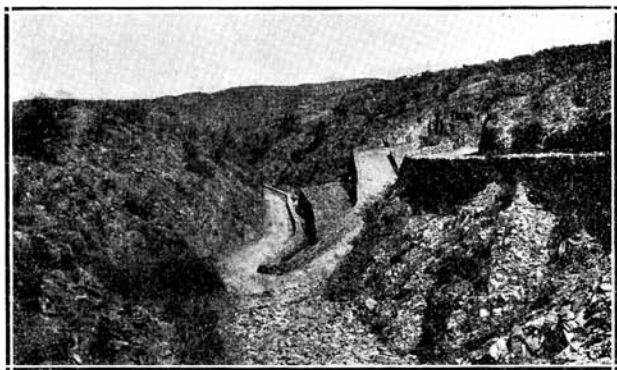


Foto 8. — Esta fotografía nos habla de lo que puede la inteligencia y la mano del hombre al sortear las dificultades que opone la naturaleza, en la construcción de una parte del camino nombrado. Se ven las curvas de pequeño radio impuestas por la estrechez de la quebrada de Cautana.

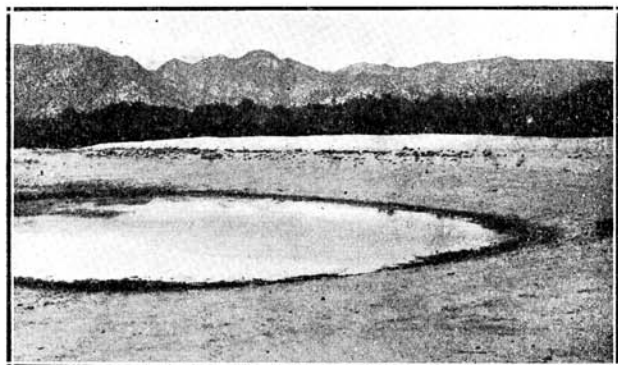


Foto 9. — La presente fotografía es un documento que nos relata con elocuencia la lucha de los pobladores de aquellas regiones por el agua. Esta que véis es una represa, fuente típica y primitiva para la captación de agua llovida. Las represas se cavan con rastrillos pesados tirados por bueyes y luego se las hace pisotear por animales. Su capacidad oscila alrededor de 10.000 metros cúbicos de agua. La misma foto, permite ver, en segundo plano, el monte, y en tercero, las abruptas faldas septentrionales de la sierra de San Luis.

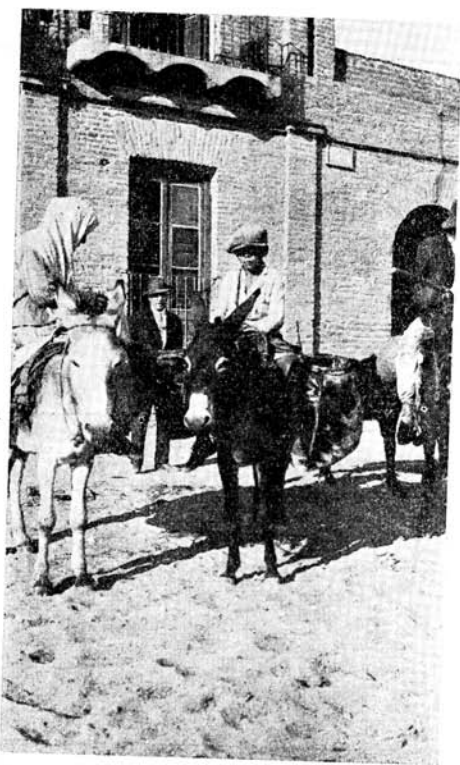


Foto 10. — Una calle de Quines. Estos serranos venden piperina, planta medicinal.



Foto 11. — Una tapera. Su buen estado de conservación revela que sus ex moradores la abandonaron recientemente. Es posible que haya sido hace pocos meses, a raíz de la gran sequía que azotó a gran parte del país.



Foto 12.—Las tres boca-tomas del canal alimentador que parte de la presa del río Quines. Obra ejecutada por el gobierno provincial. Foto tomada desde aguas abajo.

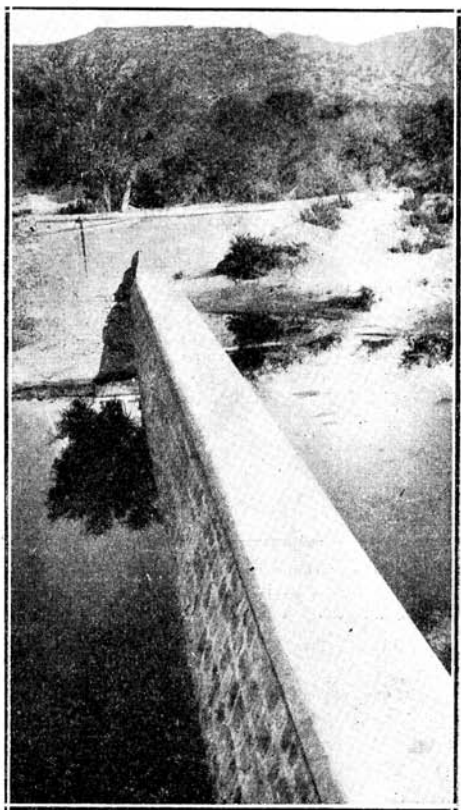


Foto 13.—El muro de presa que eleva el nivel de las aguas del río Quines, visto desde su arranque izquierdo.



Foto 14.—El norte de San Luis es también suelo apto para la ganadería. La foto muestra a un arriero con su guardamontes que lo protege de las espinas de los árboles.



Foto 15. — El generoso algarrobo que ensancha sus verdes ramas para cobijar las haciendas y cuyo rendimiento en leña es estupendo, puesto que se obtiene a veces hasta 70 toneladas de leña por hectárea. Aparte de la bondad de su madera, el algarrobo es una leguminosa cuyos frutos, constituidos por vainas, son un excelente forraje para los animales, especialmente por su alto contenido de proteína.



Foto 16. — Este es el quebracho blanco que, como guardián férreo, se eleva a respetable altura con 450 mm. de lluvia, lo que revela la fertilidad del suelo de nuestra zona.



Foto 17. — Un chañar en flor, árbol típico del clima seco. A su vera, corre el camino por la llanura del norte.

Cuando florecen los chañares, del 1º al 10 de octubre, al comenzar la primavera, se aleja la posibilidad de las heladas; se acerca la estación de las lluvias; los ríos aumentan su caudal; la naturaleza viste de color verdoso; la alegría se apodera de los espíritus y renace la vida en aquellas tierras feraces de Pringles y Pedernera.

DOMINGO A. CASTRO ZINNY.

OTRAS OBRAS Y MONOGRAFÍAS DE CONSULTA

(a) Germán Avé Lallemand, *Ríos de la provincia de San Luis*, Boletín del Instituto Geográfico Argentino, III, 11, Buenos Aires, 1881.

(b) Germán Avé Lallemand, *Datos orográficos e hidroscópicos sobre la provincia de San Luis*, Boletín del Instituto Geográfico Argentino, V, 191, Buenos Aires, 1884.

(c) Germán Avé Lallemand, *Memoria descriptiva de la provincia de San Luis*, San Luis, 1888.

(d) René Koechlin, *Mecanisme de l'eau*, Paris, 1924.

(e) Roberto Beder, *Las vetas con magnetita y wolframita sobre la pendiente occidental del Morro*, Buenos Aires, 1913.

(f) Adolfo Doering, *Algunas observaciones sobre la edad geológica del sistema de las sierras de Córdoba y San Luis*, Boletín del Instituto Geográfico Argentino, III, 41, Buenos Aires, 1882.

(g) Estanislao S. Zeballos, *Noticias sobre el mapa de San Luis*, Boletín del Instituto Geográfico Argentino, III, 299, Buenos Aires, 1882.

(h) Eduardo Aguirre, *Excursión a un distrito minero de la sierra de San Luis*, Anales de la Sociedad Científica Argentina, IX, 101, Buenos Aires, 1880.

(i) A. Jegou, *Informe sobre pozos artesianos en la provincia de San Luis*, Anales de la Sociedad Científica Argentina, XV, 139, Buenos Aires, 1883.

EL NORTE DE SAN LUIS

- (j) Felipe Velázquez, *Memoria descriptiva de la provincia de San Luis*, San Luis, 1889.
- (k) Lanteri Cravetti H., *Investigaciones agrícolas en la provincia de San Luis*, Buenos Aires, 1904.
- (l) Gunardo Lange, *Estudios hidrométricos en la República Argentina*, Buenos Aires, 1910.
- (m) *Memorias del Ministerio de Obras Públicas de la Nación*.

ESQUEMA DE NUESTRA FORMACION INSTITUCIONAL (1)

. Debe tenerse presente que la historia constitucional no es pura y simplemente historia de las constituciones. Con frecuencia, la manía legisladora ha superado la posibilidad que tenían los pueblos de observar las leyes escritas. Por esto, siguieron sancionándose leyes y más leyes, cuando no se dictaron constituciones netamente teóricas y que estaban en razón inversa de la comprensión de las colectividades. De esta equivocación nace una literatura legislativa abundante, entre cuyo articulado, en vez de correr la linfa que vigoriza, se arrastra una verbosidad que confunde todos los conceptos o que produce consecuencias desastrosas para nuestra paz interna. Y cuando la acción del Estado se orienta hacia la imposición de este cuerpo sin alma, nace esa resistencia que se llama el desprecio de la ley. Nuestra historia constitucional es un proceso que tiene como fin la organización política de la República, en primer término, y que presenta dos etapas singularmente definidas: la primera, que va hasta la constitución de 1853, y la segunda, que partiendo de este año llega hasta nuestros días y se caracteriza por el propósito de hacer práctica la aplicación de la misma, tratando de respetar e imponer lo que se entiende por el verdadero sentido de su texto. Es evidente que el estudio de la vida constitucional de un país cuya estructura interna en realidad aún está en formación, por los constantes cambios en la composición demográfica, y por el desa-

(1) Parágrafo del 3er. capítulo, de la 2ª edición de la *Historia constitucional de la República Argentina*, Buenos Aires, 1930, Casa Peuser.

rrollo económico merced a la incorporación de nuevas regiones que antes eran desérticas, impone el conocimiento de variantes de interpretación de las disposiciones escritas.

Si la historia constitucional no es de nuestras constituciones, únicamente, significamos que, sin embarcarnos en ninguna escuela — porque importa un preconcepto — no puede olvidarse la acción de lo que se ha dado en llamar las fuerzas colectivas, que mediante su crecimiento y transformaciones llegan a una norma jurídica. Cuando hayamos penetrado en los detalles de la materia y se analice la parte central del proceso, resultará evidente cómo con dolorosas dificultades se va formando poco a poco una conciencia colectiva; cómo las masas populares, con sus caudillos, van buscando, vagamente en un comienzo, y bien concretamente después, una línea de definición que no habrá poder humano, por más brillante que sea, que pueda hacerla desviar

Las tentativas constituyentes, o mejor dicho, los textos escritos y no vividos, no pueden ocupar la misma atención ni se les puede asignar la misma importancia que a los cuerpos legales definitivamente impuestos a los pueblos. Considerado nuestro asunto como un producto histórico de factores sociales que tienden a la organización política, podemos dividirlo en dos grandes períodos:

a) el que se inicia con la colonización del Río de la Plata, hasta la organización política y económica total del Virreinato (1536-1794), o sea, la creación del Consulado, último organismo de gobierno instituido;

b) el que va desde la crisis de crecimiento de estos órganos y de las poblaciones del Plata hasta la federalización de Buenos Aires, en que quedan totalmente liquidados los problemas que había dejado en pie el paso del sistema institucional español y su organización económica y administrativa, hasta la implantación del estado independiente, con sus órganos completos (fines del siglo XVIII a 1880).

A su vez, esta evolución la podemos descomponer en épocas sustantivas y que a menudo compenetran un período con otro.

El primer período, cuya explicación nos llevará menos tiempo y que en realidad no tiene sino carácter introductorio, nos hará conocer cómo España implanta en América un ré-

gimen de gobierno, alcanzando, en lo que al Río de la Plata se refiere una forma definitiva y compleja con el establecimiento del Virreinato y de las Intendencias.

En el segundo, se nos presentan dos fases bien precisas: la lucha de lo existente — que quiere sobrevivir — con la revolución que procura destruir e instituir un nuevo orden de cosas. De ahí que la materia en su aspecto dinámico la encontremos, sobre todo, en este segundo período, y de ahí también que deberemos tener siempre presente la historia de las ideas políticas y de las facciones o partidos que, desde su punto de vista, quieren llegar a un estado permanente de organización.

Nuestro programa, por ende, contiene los siguientes grandes acápite: 1º Epoca colonial; 2º Descomposición del régimen colonial, época revolucionaria; 3º Epoca de la formación política de la nacionalidad, y 4º Epoca de la organización definitiva. Aunque no tenga proyección histórica lo que sigue a continuación de 1880 en cuanto a lo que llamaríamos formación constitucional, sin embargo se presenta una nueva fase del asunto que más bien se llamaría práctica constitucional y que ya empieza a tener trascendencia en lo que atañe a los partidos políticos.

La primera época, en realidad, tiene carácter introductorio y en ella se trata de explicar las instituciones contra las cuales se dirigirá la revolución; ésta, en su aspecto negativo, tiende a derrumbar toda la construcción política; pero sería tarea incompleta enseñar la obra de una revolución contra un régimen determinado, sin descubrir, a los ojos de los que estudian, los rasgos esenciales de ese régimen. No nos detendremos en analizar minuciosamente la formación de las instituciones hispano-americanas ni en la especialización de las del Río de la Plata. Trataremos de exhibirlas formadas ya, y si en algunos casos daremos su génesis, será porque la naturaleza de las mismas exige presentarlas con sus alternativas o cambios. Así será como podremos darnos cuenta en qué forma España había organizado sus dominios y comprenderemos hasta dónde han llegado a sobrevivir las disposiciones que rigieron en nuestro país durante la época colonial, a la par que el choque de la revolución será más evidente al querer reemplazar un sistema por otro cuya estructura se intuía vagamente en un principio.

Muchos de estos elementos — aludimos a los que actuaron en la revolución — estaban habilitados para discernir el devenir de los sucesos, pero se verá cómo entran a actuar esos factores sociales, que destacamos hace un instante, como causas primordiales de los saltos operados. A partir de este momento, comienza la segunda época, en la que notaremos como gravitan los dos grandes conjuntos, españoles y criollos, y cómo la revolución de 1810 es un proceso que se inicia con orientaciones hacia la descomposición del régimen colonial y cuyo punto culminante se alcanza en 1820. En otra oportunidad dijimos que el decenio revolucionario que va de 1810 a 1820, opera el desarraigo del sistema hispánico de gobierno y da origen al nacimiento de nuevas formas de agrupación colectiva, no muy sólidas, pero en las cuales empieza a asomar un débil sentimiento nacional cada vez más creciente; y decimos primeras formas, porque estamos lejos aún de las que harán posible la implantación de un régimen constituido. Esta época se cierra en 1820, momento crítico en que los pueblos asumen, en tono inorgánico, el ejercicio de la soberanía y principian, simultáneamente, a condensar un conglomerado coherente de intereses y aspiraciones que sólo alcanzará forma estable en una constitución.

La tercera época, o sea la que hemos dado en llamar, formación política de la nacionalidad, comprende más de treinta años. En ella, nuestra nación realiza su experiencia dolorosa y se encarrila en la senda definitiva del presente constitucional. El sistema del coloniaje se va esfumando paulatinamente en todo lo que se refiere al derecho público para hacer sitio a las nuevas instituciones emanadas de la realidad. En el año 1820, se advierte la necesidad imperiosa de formar la nación. Así lo expresa el gobernador de Buenos Aires, Martín Rodríguez, y en esto lo acompañan los otros mandatarios de provincia. Si se extingue el Directorio, como forma transitoria, sin arraigo, y se inician los movimientos autonómicos provinciales, ello no es más que la consecuencia natural de los primeros síntomas de una democracia imprecisa, que se basa en la fuerza de la voluntad popular, manejada por los caudillos que supieron utilizarla; nos referimos al período de los pactos interprovinciales que comienzan en 1820 — aunque existen algunos

anteriores que pueden considerarse como antecedentes — y que termina con el de 4 de enero de 1831, epilogándose todo con el acuerdo de San Nicolás, de 1852, y el convenio de 11 de noviembre de 1859 en virtud del cual la provincia de Buenos Aires y la Confederación de las 13 restantes vienen a cimentar la Nación Argentina.

Rodríguez desarrolla una doble acción: la de vincular las provincias litorales e interiores entre sí y la de acostumbrar al pueblo a intervenir democráticamente en el gobierno, mediante la ley de elecciones de 1821. Rivadavia, poco simpático con una parte de la opinión local y del interior, respetando el espíritu republicano que había peligrado en el primer decenio de la revolución, quiso ensayar una serie de actos que sólo fueron aprovechados en parte y que fracasaron totalmente cuando quiso coronar su obra con la constitución definitiva del Estado. Nada le valieron sus grandes innovaciones administrativas, conducentes a introducir la civilización en el país, porque mientras se hallaba en plena tarea de crear instituciones, el conjunto de la República vivía en desordenada transformación, al margen de las leyes, y escuchando únicamente los sentimientos locales, que, una vez sedimentados, produjeron consecuencias duraderas.

Entre los años 1824 y 1826, aparecen dos hechos esenciales: el comienzo de la formación política y la concreción del federalismo como exponente de las autonomías, que no disgregan sino afirman poco a poco la futura entidad *Nación Argentina*. Fracasa en esta época el ensayo rivadaviano como forma de gobierno y se hunde para siempre, a pesar de todas las tentativas violentas, su sistema constitucional.

El federalismo encontró en esos instantes como exponente genuino, aunque por breve tiempo, a Dorrego, quien al llegar al gobierno de la provincia de Buenos Aires, como reacción contra la política unitaria de la presidencia de Rivadavia y de los hombres del Congreso, buscó la armonización con las tendencias del interior, vale decir, con Córdoba y el Litoral. La breve y sangrienta tentativa unitaria de Lavalle, arraiga con firmeza a los federales, y a pesar de su prolongación en las provincias interiores por la acción de Paz, el país prosigue en la corriente de éstos, mediante el compromiso del pacto de

4 de enero de 1831, que, a la par que reconoce y sanciona la entidad provincia, actúa sobre cada una para que se consolide la unidad nacional.

El fusilamiento de Dorrego, introdujo el sangriento sistema de ocupar el gobierno por la violencia y, a veces, previa eliminación del adversario; en cuanto al medio, no hace al caso, desde que el más fuerte podía optar entre la descarga, en donde la colaboración es necesaria, o el degüello o la lanza seca, en que resalta más el trabajo individual, revelando las aptitudes gratas a la época. Y si en alguna oportunidad se quería dejar la rutina, podía emplearse el cuero seco o el ayuno forzado, para convencer a la víctima a quien se odiaba, que de esta existencia a la otra puede haber, también, un largo paso.

Aparece Rosas. Este valor histórico argentino actúa en su medio con ciertos factores que dan realce singular a la época. De la iniciación, con su primer gobierno, debe recordarse como obra decisiva el ya recordado pacto federal de 4 de enero de 1831 y que él impuso hasta convertirlo en pacto de Confederación argentina; el acuerdo de San Nicolás y la constitución de 1853 cierran esta época histórica después de la caída del Dictador. Es un momento de nuestra historia nacional en el cual, como diría Renouvier, "nace la idea que se impone en la conciencia de todos y se formula en una convención", mediante la cual, diremos, se organiza políticamente un pueblo.

Por fin, la cuarta época, termina con la cuestión capital en 1880. Pero ya entramos a la vida de nuestra constitución y comienzo de su práctica entre nosotros. Está llena de enseñanzas y en la que gravita una importante experiencia, aunque sea negativa, revelándose sugestivas transformaciones, que se operan en ese reducido número de años de ejercicio constitucional.

A partir de la ley de federalización de Buenos Aires, nuestro curso deberá epilogar con las últimas realidades del gobierno representativo y las relaciones entre el Estado nacional y las provincias. Debemos limitarnos a comprobar hechos, y es indudable que la reforma electoral, mediante la aún vigente ley de sufragio secreto y obligatorio dictada durante la presidencia del Dr. Roque Sáenz Peña, significa un paso más hacia la re-

volución social, que estaba escrita, pero no realizada: es decir, la aplicación adecuada de las instituciones republicanas.

Casi todos los expositores de nuestra Constitución han dedicado algunas páginas a la importancia que tiene el comparar la evolución institucional de los Estados Unidos con la nuestra. No negamos que la valoración de los contrastes suele tener un resultado apreciable; pero, reducir a equivalencias pueblos tan diferentes, puede llevarnos a errores de difícil discernimiento. A nuestro juicio, lo que hemos dicho sobre el asunto en el párrafo de las traducciones es bastante.

Nuestra materia tiene el valor contributivo de explicar la historia política, la tradición de sus leyes y la formación del texto constitucional.

EMILIO RAVIGNANI.

AU FIL DES HEURES SEREINES

(Paraphrase d'un fragment grec anonyme).

LÉANDRE. — Chrysée, ma chérie, à quoi penses-tu?

CHRYSÉE. — A toi, Léandre.

LÉANDRE. — Et que penses-tu de moi?

CHRYSÉE. — O, mon cher questionneur, que puis-je penser de toi lorsqu'assis à mes pieds, tu laisses aller ta tête sur mes genoux comme un enfant câlin qui demande des caresses. Que puis-je penser, dis, sinon que je t'aime?

LÉANDRE. — Je pressentais ta réponse, ma Chrysée. Mais dans cette mélodie si douce qui vient de ton coeur, ne se mêle-t-il aucune parole de ton esprit?

CHRYSÉE. — Et pourquoi veux-tu que mon esprit en dise plus que mon coeur? Ne te souvient-il pas de m'avoir dit maintes fois que l'esprit des femmes est dans leur coeur, et n'ai-je pas reconnu moi-même que si mes réflexions t'ont fait plaisir c'était parce que mon amour les faisait naître de mon coeur? Mais, j'y songe, peut-être crois-tu que mon âme s'éloigne de toi, comme il t'arrive parfois quand le fond de ton regard échappe à mes yeux pour suivre je ne sais quels rêves lointains. Méchant, je ne t'aime plus. . .

LÉANDRE. — Oui, tu m'aimes, Chrysée, car tu sais bien que si je devais ne plus sentir autour de mon cou la tiédeur de ce bras que mes lèvres caressent en te parlant, mon âme deviendrait sombre comme le royaume d'Hadès où jamais la lumière du jour ne fait fleurir les roses ni jaunir les

moissons. Mais je tiens à me défendre de ton reproche, quoique ce nom est trop fort pour tes douces paroles.

CHRYSÉE. — O, Léandre, je vais devenir jalouse des dieux, car ils te protègent trop contre moi : n'est-ce pas Hermès qui a mis, encore une fois, la persuasion sur tes lèvres?

LÉANDRE. — Non, Chrycée, c'est Eros.

CHRYSÉE. — De quoi veux-tu donc te défendre? N'as-tu pas appris si bien de ce dieu l'art de déjouer avec des caresses même mes railleries les plus innocentes?

LÉANDRE. — Pour te dire une fois de plus que je t'aime.

CHRYSÉE. — Charmeur!

LÉANDRE. — Mais je ne veux pas nier, ma Chrycée, que parfois ma pensée, sans cesser de t'envelopper, poursuit certaines idées qui ne nuisent pas, ô non, à notre amour. Une mère aime-t-elle moins l'enfant endormi dans ses bras, quand elle songe aux affaires qui dans l'agora occupent son époux? Au temps où les dieux ne m'avaient pas encore fait le don précieux de ton amour, ma pensée était toujours errante, ballottée sans cesse par les espoirs et les dépités. Comme la sainte Délos avant qu'Apollon fût venu au jour, elle allait, sans route et sans but, morne et infertile. Mais un jour ton coeur y choisit sa demeure et fit naître notre amour, cet autre dieu de lumière qui comme le fils de Latone, pour récompenser son berceau, fixa mon âme pour toujours. Oui, ses errements à travers la sombre et froide solitude sont finis, car, lorsqu'elle se replie sur elle-même, elle se sent réchauffer délicieusement dans le nid tiède et moelleux de ton amour, toujours présent pour lui rendre courage, comme Athéna protégeant Ulysse dans ses faiblesses. Mais cette pensée qui n'est plus errante, a cependant des voyages à faire, de même que l'oiseau doit parfois quitter son nid, car ce cher nid, les zéphyrs courroucés ou la méchanceté des hommes peuvent le menacer, et il faut assurer ses attaches et garantir son secret.

CHRYSÉE. — Tu ne te fâcheras pas si je te dis ce qu'il me vient à l'esprit?

LÉANDRE. — Se pourrait-il donc que tu me dise quelque chose de fâcheux lorsque tes yeux sont si doux?

CHRYSÉE. — Je pense qu'il me faudra désormais pour t'embrasser toute l'audace du pâtre Aristée, car, nouveau Protée, tu deviens tour à tour un homme, une île, un oiseau. . .

LÉANDRE. — Chère Chrysée, j'aime ces douces railleries de ton esprit subtil, car je sais bien qu'Athéna et Aphrodite ont voulu faire pour moi une image qui les réunît toutes deux sur la terre.

CHRYSÉE. — Impie, ne crains-tu pas le courroux de ces déesses en leur attribuant un ouvrage si imparfait?

LÉANDRE. — Non, car les dieux ne s'irritent pas d'être vénérés dans les dons qu'ils nous octroyent, et, certes, ce don n'est pas ce que tu dis: les soins que tu prends de ta charmante personne pourraient te démentir.

CHRYSÉE. — O. Léandre, pourquoi dis-tu cela? ne sais-tu pas que je voudrais être pour toi plus belle que la même Aphrodite, et que ces soins malhabiles dont tu parles ne sont qu'un témoignage de mes regrets de ne pas me voir telle que je voudrais l'être pour toi? Ne me compare donc pas aux déesses car c'est trop exagérer, et quoique je ne veuille y voir qu'une image, le contraste avec la réalité me fait souffrir.

LÉANDRE. — Ne médis pas, Chrysée, de ta chère et tendre beauté et ne prends pas mes paroles pour de vaines figures de rhéteur. Regarde moi et souris encore, que je puisse continuer. Ce que je t'ai dit a la vérité de notre amour: la douce bien aimée n'est elle pas pour l'homme la plus belle image de la beauté? Nos paroles avaient d'ailleurs un certain tour subtil et je ne voulais que te répéter en image ce que notre grand Platon a dit du monde et des choses: ces pures et belles Idées qui sont pour son esprit lumineux les modèles parfaits des choses d'ici-bas, nous les revêtons souvent des belles formes de la femme, et c'est ainsi que parfois nous voyons dans la sereine Athéna la sagesse et la vertu, ou la beauté et l'amour nous sourient dans la radieuse Aphrodite. Eh bien, regarde au bout de cette terrasse la noble image de la fille de Zeus que Phidias a rêvé: ce front haut et large dont la grâce en adoucit la majesté, ces deux arcs divinement sereins des

sourcils sous lesquels luit la profondeur limpide du regard qui comprend tout ce qu'il touche, ne sont-ce pas les mêmes traits de ce front, de ces sourcils, de ces yeux, et en quoi ne sont-ils pas les mêmes si ce n'est dans cette lumineuse douceur que répand sur les tiens la tendresse de ton amour? Vois maintenant là-bas, au bord d'un joli petit étang ombragé, cette belle copie de l'Aphrodite que Praxitèle a façonnée avec tant d'amour: l'ovale si pur du visage, la courbe si douce du menton et la beauté inexprimable de cette bouche dont les lèvres à peine entrouvertes, frémissantes comme les tendres feuilles d'une rose à peine épanouie, semblent garder encore le doux abandon d'un baiser, qui donc oserait dire qu'ils ne se reflètent pas sur ton cher visage, sur cette bouche adorée qui a non seulement ce geste, mais mille autres aussi beaux et aussi doux? Et si Athéna est le modèle de la vertueuse sagesse, n'est tu pas son image, toi dont les conseils guident si souvent ma raison égarée, toi qui ne m'as fait naître dans l'esprit que de bonnes et hautes pensées? Et n'es-tu pas de même l'image de la beauté et de l'amour exprimée par Aphrodite, toi qui m'as fait comprendre combien il est beau de sentir mon âme se noyer dans ta tendresse?

CHRYSÉE. — Hélas! Comment te répondrai-je sinon avec ces bras qui, quoique tu en dise, ne sont pas aussi beaux que je le voudrais pour enlacer ta chère tête et la serrer sur mon sein en la couvrant de mon amour! Si toutes ces louanges étaient pour lui, certes, tu ne pourrais jamais y ajouter tout ce que tu ajoutes à ce que tu appelles ma beauté. Mais il est trop grand pour que je puisse me leurrer: il me manque trop pour te donner une image dont la beauté soit digne de sa grandeur. Je sais bien que cela n'est que trop vrai, quoique je ne puisse me défendre de tes raisonnements subtils, ô nouvel Ulysse.

LÉANDRE. — Si tu m'appelles Ulysse je t'appellerai Pénélope, et, en vérité, tu n'aurais rien à envier à celle d'Homère ni en vertu, ni en sagesse, ni même. . . me permettras-tu une petite malice? ni même en prudente méfiance. . .

CHRYSÉE. — Méchant! Je te punirai en te disant que tu n'as pas assez justifié ces rêveries dont nous parlions. Et à

présent je suis fâchée, tu sais, et il te sera plus difficile de me convaincre. . .

LÉANDRE. — Bien fâchée?. . . Regarde-moi. . . tu ne veux pas? Pourtant cette gentille petite moue de ta bouche ressemble fort à un baiser qui me dirait "viens me prendre". . .

CHRYSÉE. — Non!

LÉANDRE. — Oui! . . .

CHRYSÉE. — Je suis toujours fâchée, quand même. . .

LÉANDRE. — Non, ma douce Chrysée. Où donc oublierai-je alors ces pensées qui quelquefois m'attristent, si tu me fermes ton cœur?

CHRYSÉE. — Tu le sais bien, qu'il n'est jamais fermé pour toi! . . . Mais quelles sont donc ces pensées?

LÉANDRE. — Ma chérie, et le spectacle de cette ville tumultueuse où s'agitent tant de passions que nous avons toujours crues honteuses? Tous ces romains affamés de gain et avides du pouvoir qui permet de dépouiller les rivaux et qui s'obtient par la fraude et la violence, ne te semblent-ils pas des bandes de loups qui se disputent une proie? Et cette meute carnassière ne rougit pas d'invoquer, pour des comices frauduleux, la protection des grands dieux dont les images grecques, affublées de noms latins, écoutent attristées les hurlements sauvages de cette plèbe que les ambitieux appellent, à pleine bouche, le peuple romain. Même ceux qui passent pour les plus honnêtes d'entre eux, s'humilient honteusement devant des assassins, et lorsqu'un échec les éloigne de cette fournaise d'intrigues, ils se lamentent lâchement et se consolent, comme ce pauvre Tullius, en écrivant de ridicules parodies de la sagesse grecque.

CHRYSÉE. — Hélas, tu as bien raison, Léandre, mais puisque tu n'y peux rien à des maux qui d'ailleurs ne nous menacent point de près, pourquoi t'impatier? Et puis, ce sont des hommes ces romains, ils ne font que ce que les hommes, plus ou moins, ont toujours fait partout: pouvons-nous pour cela les haïr, nous qui sommes aussi des romains?

LÉANDRE. — C'est vrai. Cependant les romains de jadis n'étaient pas si éhontés que ceux-ci. Et je ne veux cer-

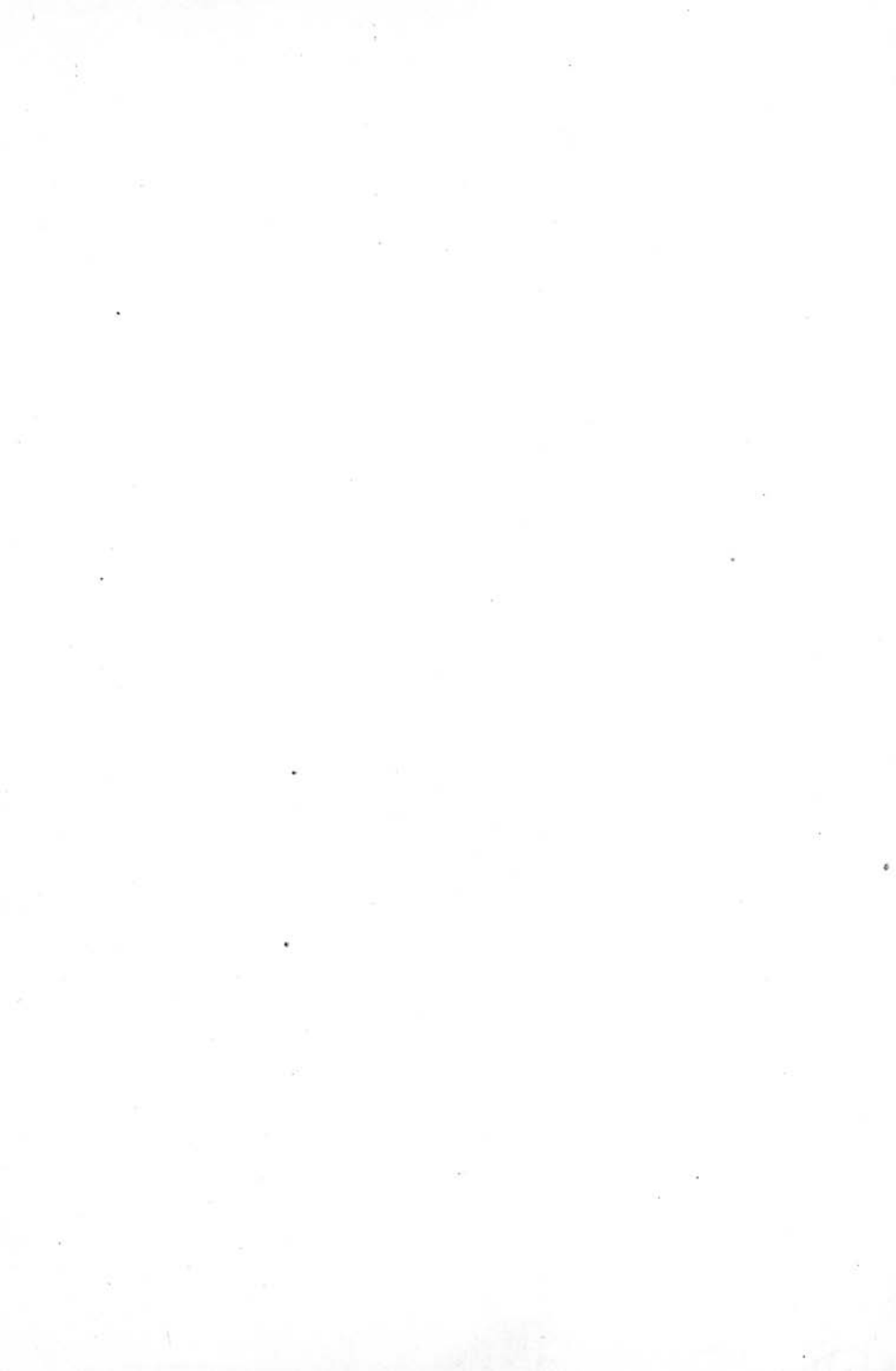
tainement pas médire de notre pays, mais tes parents sont venus d'Argos, ma chérie, comme les miens d'Athènes, et tu sais bien, toi qui as toute la grâce de l'Héllade, que dans ces lieux, qui sont aussi pour nous des patries, il n'y a pas une pierre que les siècles n'aient couverte de traditions de beauté. Tandis que dans cette Rome enrichie de rapines, tout ce qu'il y a de beau vient de là-bas, et ceux qui veulent lui forger d'antiques traditions, ne font que rappeler de pauvres légendes de paysans sauvages.

CHRYSÉE. — Eh bien, Léandre, ils le font parce qu'ils aiment leur pays. Et en quoi cela nuira-t-il à la beauté de l'Héllade? Pour faire de beaux temples il faudra toujours qu'ils aillent voir ceux de nos pères, va. Mais pourquoi te tourmenter par de tels soucis? Toi qui aimes tant la beauté, ne t'arrête pas aux vilains aspects des choses: on peut toujours leur en trouver de beaux. Tu n'as pas besoin, grâces aux dieux, de t'exposer aux dangers de la vie civile, ayant choisi, comme tu l'as fait, le chemin plus uni de l'étude et de l'art; que ne te réjouis-tu donc pas dans le commerce de tous les grands génies de la Grèce et même de quelques uns de ces romains qu'une injuste colère vient de te faire oublier? N'as-tu pas, pour te délasser de ces nobles fatigues, le charme riant de notre petite villa, si éloignée des tumultes du forum? Elle n'est pas somptueuse comme les palais de Scaurus ou de Crassus, mais tes conseils m'ont aidée à en faire un agréable et doux séjour où tu trouveras toujours ce que les plus grandes richesses ne sauraient acquérir, l'amour de ta Chrycée.

LÉANDRE. — Tu as mille fois raison, ma très chère. Quel souci pourrait-il résister longtemps au doux son de ta voix? Tu es bien dans mon esprit comme Vénus dans les beaux vers de Lucrèce: "Lorsque tu parais, les vents et les nuages du ciel s'enfuient. . .". Tu vois? maintenant j'admire un romain. Parlons donc d'autres choses: de notre amour, des dieux, de la nature. . . certes, de quoi ne pourrai-je parler avec toi? Aucun effort ne t'a découragée pour pouvoir être la compagne de tous les détours de mon esprit

toujours inassouvi, et tu as si bien réussi qu'il n'est pas d'ami qui puisse t'égaliser. N'avais-je pas raison lorsque je t'appelais Athéna-Aphrodite? Donne-moi donc ces chères mains, que je m'en couvre les yeux pour que le monde et la vie ne me montrent que leur beauté.

HENRI FRANÇOIS.



ESCUELAS LITERARIAS

El aspecto caótico que, en general, presentan los fenómenos, repugna a la razón. De ahí la tendencia a ordenar el caos sometiéndolo a la geometría de esquemas preconcebidos.

Esa necesidad intelectual de orden, conduce a los críticos de arte — y a los profesores de estética — a las clasificaciones, a la segmentación en *ismos* de la esfera del arte, y a la colocación de los artistas cada uno en su nicho con su marbete. Y bien, el concepto de escuela facilita grandemente esta tarea.

Es fácil combatirlo y suelen hacerlo algunos escritores en la edad de la petulancia, que coincide con los dientes de leche. Recordemos nuestros argumentos de esa edad:

El genio artístico rebasa todo casillero, no admite el uniforme de escuela, el rótulo genérico. ¿Qué es Homero? ¿Realista? ¿Idealista? Problema baldío. Sus poemas no son realistas ni idealistas: son homéricos. ¿Qué es Cervantes? Muchas cosas. Luego, es difícil catalogarlo. Baste decir: es cervantino, es él mismo. ¿Qué es Corneille? Un corneliano, un genio que no encaja en el fichero de los clásicos y que se encontraría *dépaysé* en el mapa de los románticos. La misma dificultad para el entomólogo literario ofrecen autores como Manzoni, Stendhal, Balzac, el Duque de Rivas, Larra (la serie puede ser inacabable), pues en todos ellos lo idealista y lo realista alternan o se amalgaman.

Contestamos que el genio es la excepción y que no se legisla para ellos. Además, las dificultades en la clasificación no invalidan la eficacia de ésta: denuncian, simplemente, falta de términos específicos para designar casos complejos.

El concepto del artista-hito, mojón aislado, grato a los ma-

nes de Carlyle, place a los amigos de la "estética acrática" y a muchos escritores que se sienten más fuertes si solos; que desean no el comunismo de la vértebra sino el magnífico aislamiento de la cumbre.

Recordemos las orgullosas afirmaciones de Darío: "Mi literatura es *mía* en mí. Quien siga servilmente mis huellas perderá su tesoro personal y, paje o esclavo, no podrá ocultar sello o librea". Y agrega, haciendo tuyas palabras de Wágner: "Lo primero, no imitar a nadie y sobre todo a mí".

Frases, nada más. Mareo, ilusión o mala memoria. Imposible no imitar a nadie. El mismo Rubén fué imitador en grado eminente, y merced a esa virtud trajo al castellano, "en adecuado trasplante", bellezas encontradas en literaturas forasteras.

Para nosotros (disimúlese el lugar común), no existe, en arte, generación espontánea: todo viene de huevo. No hay cumbres aisladas: entre una y otra se extiende una cadena, más o menos larga, cuyos eslabones son los autores secundarios y adocenados, los discípulos que forman la escuela, los coristas que responden al corifeo.

La imitación en los discípulos no se discute. Mas podría discutirse en el genio (maestro aunque no lo quiera), en el hombre cuyo destino es descubrir rutas nuevas. El genio, sin embargo, vive más que se piensa de la imitación. La creación en el genio suele ser a costa del pasado. Su originalidad radica más que en el hallazgo de lo inédito, en engrandecer lo pequeño, en transformar una larva en mariposa, en aventajar lo mediocre, en amplificar la vocecilla del humilde antecesor, en convertir en Sancho Panza al escudero Ribaldo, en extraer de un vetusto cronicón la maravilla de *Hamlet*.

Por eso sonreímos, con la tolerante sonrisa de gente avisada que está de vuelta, ante la pretensión que renuevan todas las juventudes de emanciparse del pasado, de cortar sus ligaduras a fin de remontarse por los espacios vírgenes en exploración aventurera y jubilosa. Hijos de los muertos, el pasado lo llevamos en las venas, y es ilusión de libertad darle la espalda o suprimirlo con una esponja.

—Según eso, el arte sería fatalmente copia constante del

pasado. ¿No es absurdo poner diques a las posibilidades humanas que son infinitas?

—Ni se ponen diques, ni son infinitas, como lo demuestra la historia del arte. Pasemos por alto la limitación de los asuntos (1). A menudo la originalidad se reduce a hacer lo contrario de lo que otros hicieran. Así, cuando una generación es apasionada, la siguiente es reflexiva, o viceversa. Se abren las ventanas que estuvieron cerradas; se cierran las que estuvieron abiertas. Este abrir y cerrar ocasiona períodos estéticos muy semejantes: siempre hay en el pasado parentela de lo presente. Por eso, los viejos valores lucen, se eclipsan, vuelven a lucir. Lucen cuando encuentran en la dinastía dominante parentesco consanguíneo; se eclipsan en el caso contrario.

El teatro español del siglo de oro entra, en el XVIII, en un cono de sombra. Este cono se disipa durante el romanticismo, movimiento fraterno. Vuelve el eclipse con el auge de la tendencia realista, con el dominio de una dinastía contraria.

Culteranismo y conceptismo resucitan, como se sabe, un momento análogo de la literatura latina (época de los Sénecas, de Lucano, de Marcial), y hoy levantan la cabeza, aplastada durante casi dos centurias por la lápida de la Academia, ahijados por una generación gracianesca y gongorizante.

Sucede con las reacciones del gusto ni más ni menos que con las modas femeninas: una generación exhibe las piernas; la siguiente las cubre, pero desnuda el descote. Y así, tapando y destapando provincias diferentes de la divina forma, no nos fatigamos y mantenemos viva la ilusión.

Donde mejor se nota lo relativo de las innovaciones, es en la técnica, en los cambios de técnica que traen consigo los cambios del gusto. Se gallea demasiado alrededor de novedades que no son, a la postre, sino vejeces estucadas. Por ahí anda un librito de Ventura García Calderón: *El nuevo idioma castellano*. Lo nuevo consiste en elidir nexos conjuntivos y en desgranar el período amplio de énfasis oratorio en una serie de

(1) Dice REMY DE GOURMONT en su libro *Le problème du style*: "La imitación de los asuntos no sólo está permitida: es inevitable. El señor Jorge Polti ha catalogado las situaciones dramáticas y no ha encontrado sino treinta y seis. Se han clasificado los temas de los cuentos populares: su número es limitadísimo".

frasecitas viboreznas, ágiles y enfiladas por la simple dependencia lógica. Y bien, este "nuevo" idioma ya puede rastrearse en Alfonso el Sabio y en su sobrino Don Juan Manuel.

El "verso libre" del simbolismo, adoptado por las actuales escuelas de vanguardia, es regreso al primitivismo, a los tiempos en que el arte de trovar no se sujetaba, de modo riguroso, a número, ni medida, ni ritmo acompañado.

En eras de realismo se utiliza la expresión directa: las cosas por sus nombres. En eras de antirrealismo, la expresión indirecta: perífrasis, símbolo, metáfora. Quiere decir entonces que se usan y desusan los mismos utensilios. Cierto: se vocea demasiado en torno de novedades que no son, en el fondo, sino vejeces estucadas.

Insistimos: la originalidad en el arte suele consistir en re-
mozar el pasado y, sobre todo, en hacer lo contrario de lo que
hiciera la generación anterior. Pero su mejor refugio — lo hemos dicho en otro ensayo (1) — es el estilo. La originalidad no se conquista con la mueca, con el histrionismo, con la postura falsa. Eso sorprende como un fuego de artificio, y se apaga bruscamente, como un fuego de artificio. La originalidad es la
ecuación personal transmigrada a la obra. Cuando se conquista plenamente, un epíteto lo denuncia, un epíteto formado con el nombre del escritor. Así decimos: homérico, petrarquista, cervantino, sespiriano.

En esa originalidad acaso pensara Darío al escribir: "mi poesía es mía en mí". Como Montaigne, que fué originalísimo haciendo suya la ciencia ajena, depositada en los almacenes de Plutarco y Séneca, el nicaragüense fué original entrando a saco en los dominios del Parnaso y del Simbolismo y estampando sobre el botín cogido, su sello ducal.

Puede ocurrir que un artista logre la originalidad del estilo, vale decir, del acento personal, y no alcance, a pesar de ello, difusión ni resonancia. Tal sucede cuando ese artista es un extemporáneo, un hombre fuera de época, un rezagado o un avanzado. Si hoy cantaran un Lamartine o un Leconte de Lisle, sería canción en el desierto. Stendhal se anticipó a su tiempo y nadie escuchó su mensaje. Fué necesario que el tiempo ma-

(1) *Apuntaciones sobre el arte de escribir.*

durara y emparejara su sazón con la de Stendhal, para que sus libros se leyesen. Y esto aconteció cuando ya era ceniza el cuerpo de Stendhal. Renovó el prodigio del ave Fénix: de sus cenizas nació a la vida. El triunfo viene, y el aura popular, cuando el artista le toma el pulso a su época, capta su sensibilidad y consigue expresarla estéticamente. Es privilegio de muy pocos.

*

* *

¿Qué es la sensibilidad de una época? Es algo disuelto en el aire, algo que todos sienten de una manera difusa, pero que sólo el gran artista acierta a traducir. Es lo que Taine llamaba "temperatura moral".

La vida de una sociedad se resuelve en una serie ininterrumpida de estados de conciencia colectivos, efluvio de las costumbres, emanación de factores entrecruzados y complejos: la paz o la guerra, la prosperidad o la crisis, la dictadura o la libertad.

Los cambios en la estructura social modifican las costumbres y éstas la filosofía de la vida, la ética popular, es decir, el complejo de convenciones que la constituyen.

El "aquende" y el "allende" los Pirineos de Pascal, hoy carece de fuerza. El mundo se achica por obra de la mecánica. La sinergia social es más íntima, y más fácil la universalización de las costumbres. Cada día pierde terreno lo típico, el hábito privativo.

En cambio, hay menos espacio entre un tipo de costumbres y otro. Se pasa con mayor celeridad de un concepto de la vida a otro distinto, de una "temperatura moral" a otra antagónica: basta a veces una generación. Lo lícito de hogaño ayer no más era ilícito, o viceversa. En otros siglos se estancaban los estados de conciencia colectivos: una generación los recogía y los legaba a la siguiente apenas modificados.

Nadie estudió como Taine la repercusión sobre el arte de esta sensibilidad ambiente. Rememoremos (nos dirigimos a estudiantes) aquel pasaje, tan alto de elocuencia, de su *Filosofía del arte*, donde explica el por qué de la arquitectura gótica, la expresión más acabada del arte medieval. Examina primero la complejión social de la Edad Media; observa el *status belli*

crónico entre los señores feudales que degenera en depredaciones y vejámenes. De ese légame fluye una atmósfera moral característica. Nace en las gentes sometidas y humilladas un ansia de manumitirse de las miserias de este valle, un anhelo místico por el tránsito supremo, por el beato reposo de la otra vida, de esa que promete el cristianismo a los desventurados. Tal febricitancia religiosa se concreta en la piedra. Lentamente y anónimamente se van alzando catedrales estupendas, sobre todo en Francia y en Alemania, que responden a un tipo nuevo de arquitectura. La vieja, la románica, con sus moles macizas hondamente enclavadas en el suelo, no traducía la sensibilidad de la época. Y entonces surge una nueva, la gótica, de carácter romántico, con edificios llenos de vanos, de aire, de luz, adheridos al suelo como por milagro, con ventanas estiradas en ojivas y agujas altísimas que parecen señalar a las almas dolientes la patria suspirada.

Con el mismo criterio determinista, Taine interpreta lo característico de otras manifestaciones de arte, como la pintura flamenca. Sirvióle asimismo este criterio como norte en su *Historia de la literatura inglesa*.

Sería interesante aplicarlo a las letras españolas; veríamos cómo el poderío de España en el siglo XVI y comienzos del XVII, se transparenta en el arrebato macho de sus escritores y en el orgullo infanzonado de sentirse españoles. Y cómo luego, cuando España sufre mengua, material y política, su espíritu se desinfla y, a compás, sus letras se acoquinan y servilizan. En efecto, los escritores del siglo XVIII, con Leandro Moratín a la cabeza, son rezongones, atrabiliarios, pesimistas. Veríamos cómo este pesimismo se acentúa en el siglo XIX: recordemos las sátiras desesperanzadas de Larra y la delectación de Bécquer por lo quieto y por lo muerto. Veríamos cómo la gran siesta española continúa hasta fines del siglo, y cómo se cobija en sus letras: Azorín se complace en la pintura de pueblecitos dormidos; y espíritus alertas (Costa, Ganivet, Unamuno, Baroja, Ortega y Gasset) escriben páginas desoladas que trasuntan el sentir de entonces, que no es el de hoy.

Pasemos ahora a lo nuestro: veamos cómo mudanzas materiales repercuten sobre lo espiritual y, por consiguiente, sobre el arte.

La pampa baldía, sin barreras (escenario propicio al nomadismo y a la barbarie), el acecho del indio, la alimentación carnívora y factores étnicos, engendran hábitos y modalidades cuya floración literaria es la poesía gauchesca.

Luego, se alambraron los campos, el país se cargó de gringos que rompieron la tierra acotada por los escribanos. Hubo menos jinetes y más sulkys, menos carne morocha y más ojos azules. Los tallarines compitieron con el churrasco. La sangre se pacificó: perdieron ascendiente el culto del coraje y las hombradas de pulpería. Esfumóse el peligro del malón y se hizo difícil vivir de lance y de aventura. Fué entonces alboreando una nueva sensibilidad y la literatura gauchesca dejó de ser la expresión estética de estas generaciones agringadas.

La Gran Aldea absorbe la riqueza de la campaña y la transforma en barrios populosos, en algunos de los cuales se concadenan, sin término, las mansiones suntuosas, donde hijos de estancieros y chacareros descansan de las fatigas de sus padres. Así, poco a poco, la Gran Aldea se convierte en la Gran Capital.

Consecuencia de la hipertrofia urbana: el campo pierde su predominio como tema estético. La ciudad impone su vivir asmático, afiebrado, neurasténico; presenta en el espejo del arte sus problemas, sus conflictos, sus alegrías, sus dolores, y los desparrama por todo el ámbito del país. Son hoy sus vehículos el teatro ambulatorio, el diario, la revista (alguna vez el libro), el disco y la radio.

El mejor ejemplo, el tango. Este gemido del suburbio porteño va desplazando a la canción silvestre (yaravies, vidalas, chacareras, etc.), que nos traían aroma de tomillo y frescura de trebolar.

Buenos Aires, albergue de conglomerados extranjeros, vive en comunión de vasos comunicantes, con Europa y Estados Unidos. Por eso estamos al día en materia de modas y costumbres y nuestra sensibilidad colectiva, más que producto de nuestro medio, es reflejo de medios foráneos. Hace muy poco, mirábamos, sin azoramiento, como las gentes más civilizadas, el color de las ligas femeninas y, más de una vez, la terneza que las corona. Nos arracimábamos, como los pueblos más cultos, para presenciar las contorsiones de Josefina Baker: ilustración

plástica de las rípidas estridencias de la *Jazz*. Aplaudíamos formas de arte que escandalizan a los que bailaron lanceros en la Gran Aldea y hoy tienen flojos los dientes y la cabeza cenziza o rodilla. Bien es cierto que pocas veces habrá habido vuelco tan brusco y radical en las costumbres. La ocasión fué el traumatismo espantoso de la gran guerra.

Algo hemos dicho en otro sitio sobre los colazos de la guerra en el mundo de la sensibilidad y, por tanto, del arte. El tema nos tienta: nos permitimos insistir.

La guerra del catorce todo lo desgonza y saca de quicio. Terminada, deja como residuo un violento trastrueque de valores y jerarquías. Los menestrales se cotizan más alto que los intelectuales. De los estratos inferiores asoma una nueva casta, el hato de los nuevos ricos, los cuales, vocingleros y endomingados, pasean su rastacuerismo por templos, ruinas, museos y *cabarets*. Ostentosos, malgastan el dinero, de cuyo origen mejor es no acordarse. Y los demás, los que padecieron la guerra, se contagian del frenesí de estas gentes porque todos, quien más, quien menos, necesitan olvidar, aturdirse, recuperar el tiempo insumido por abstinencias forzadas.

Una ola de sensualidad se derrama por el mundo. El placer de los sentidos suplanta a todo otro placer: el placer físico del deporte, el placer erótico de la danza. La danza es epilepsia, dislocamiento; la música ruido, estridor. El cabaret es el templo que tiene más oficiantes. La revista eclipsa a la comedia. La bailarina casi desnuda y la bataclana vencen a la actriz. El hogar se traslada a los hoteles y transatlánticos. Hombres y mujeres ambulan por tierras y aguas extranjeras creyendo, ilusos, que dejarán en la ruta el tábano de Io.

Consecuencia: un arte viajero reemplaza al arte casero. El mundo es el consabido pañuelo. Desaparece (se ha dicho hasta el cansancio) el color local: todo se uniforma. El klaxon suena en los rincones más lejanos del planeta. Mary Pickford sonríe en Jerusalén, en Magallanes, en Hong Kong. Las turcas alfilerizan con rimel sus pestañas y muestran las pantorrillas como una *girl* de Hollywood. El exotismo romántico ya no es posible. La literatura es ahora cosmopolita, pero no exótica. O retrata el histerismo de la época, como *La Garçonne* de Margueritte. El adulterio ya no interesa como motivo de intriga,

porque la "garçonne" no necesita casarse, como la solterita de la copla. El verso ha perdido su ritmo de reloj: es libre, desarticulado como Josefina. Ha proscripto la tiesura diplomática del verso clásico, y un soplo de manicomio discurre por sus venas.

El tránsito de un estado de conciencia colectivo a otro, no se verifica *per saltus*, salvo cuando lo origina una crisis catastrófica. Lo común es que la nueva sensibilidad se allegue con andar felino y desaloje a la existente de manera subrepticia. Hay entre una y otra momentos de transición, otoños y primaveras.

Quienes oliscan primero el cambio son los jóvenes, arúspices de la futura escuela. Con sus prensiles antenas atrapan, en medio de la calma chicha, las ondas mensajeras de la tormenta agazapada. Y nada lerdos, inician la obra que el destino les ha señalado.

Perdidos en aspiraciones vagas, imprecisas, contradictorias, como la inquietud del amor presentido, no atinan a construir, y entonces destruyen. El primer estadio de un ciclo estético es iconoclasta: comienza con una liquidación por desalojo que se llama "revisión de valores". Es el zarandeo despiadado con que una generación tamiza los productos espirituales de la anterior. Esta revisión degenera, casi siempre, en ofuscada negación de valores: una misma lápida para todos.

Algunos lapidados quedan para siempre en el osario general. Son los que usufructuaron de una falsa gloriola, fruto de la estrategia literaria, del bombo de los amigos, de la crítica complaciente, de los ágapes organizados por los compinches de la camarilla.

Otros, repuestos del zurriagazo, se yerguen como boxeador noqueado y siguen su vía. Son los clásicos de la escuela suplantada o fenecida (clásicos en el sentido de cenitales). Estos representantes máximos de una sensibilidad, no mueren. Es obcecación juvenil, criterio de almanaque, pensar que ha perecido lo que no está de moda. Según el tornasoleo del gusto, este clasicismo sufrirá alzas y bajas, pero no eclipse total.

Con estas culminaciones, el hombre culto puebla sus anaqueles. Y en ellos se codean los espíritus más disímiles: a pocos centímetros de Homero, retoza el Arcipreste, husmea la

Celestina, sueña Don Quijote. Y muy cerca monologa Hamlet, satiriza Molière, gesticula don Alvaro, milonguea Martín Fierro y sollozan *les violons d'autonne* del *Pauvre Lelian*.

Después de este período de negaciones y sepelios, se insinúa una era constructiva. Se persiguen realizaciones estéticas que condigan con la nueva sensibilidad. Son ensayos, tanteos, probaturas, anticipos larvales, gestación de un próximo alumbramiento.

Al fin, el orto se produce: aparece el hombre que funde en su alma los escarceos de sus antecesores y los convierte en fruto de perfecta sazón (pensemos en Dante, en Shakespeare, en Lope, en Hugo, en Leconte de Lisle, en Verlaine, en Zola).

En este máximo artista se suman dos estilos: el suyo, el individual, consecuencia de su fuerte personalidad, y el estilo de su época que él forja, aún sin proponérselo, con sólo expresar cabalmente lo que otro de manera imperfecta y vacilante: el gusto de su momento histórico.

La juventud recibe jubilosa a este supremo intérprete del sentir general y lo erige en su maestro: así nacen las escuelas. Puede no haber un pronunciamiento explícito, pero la imitación de la juventud denuncia al maestro. Ortega y Gasset es el maestro de la juventud actual hispano parlante, pues "orteguizan" hasta los mismos que lo zahieren.

El maestro es, entonces, una individualidad potente; en algunos casos, una fuerza de la naturaleza. Pero no cumbre aislada, sino cifra de muchos antecesores que prepararon su advenimiento.

No siempre la escuela tiene un maestro único, una sola cabeza que polarice las inquietudes espirituales de una época. Como una religión de libre examen, suele desgranarse en sectas. Revelado el misterio eleusino, si la generación es rica en talentos, otros intérpretes surgen que comparten la gloria del maestro. Bajo las alas de Lope prosperan ingenios de luz propia: Tirso, Ruíz de Alarcón, Calderón, Moreto, Rojas Zorrilla. Y siguiendo la estela de Corneille, aparecen en el firmamento de la tragedia neo-clásica, Racine y Voltaire. El romanticismo francés fué rosario de astros de primera magnitud: Chateaubriand, Hugo, de Vigny, Lamartine, de Musset, cada uno con su corte de satélites; todos ellos le tomaron el pulso

a su época y produjeron "un calofrío nuevo" reflejando la misma sensibilidad ambiente. Pero eran demasiado grávidos para girar el uno en torno del otro.

El cónclave que se agrupó junto a la venerable figura de Leconte de Lisle (Banville, Mendès, Heredia, Sully Prudhomme, etc.) más que de discípulos estaba constituido por espíritus afines, por asociados en una misma cruzada antirro-mántica.

La juventud parisina del ochenta descubrió a Verlaine y fué éste, sin quererlo, encarnación y bardo de la sensibilidad de entonces. Mas otros brillaron a su vera (Rimbaud, Mallarmé), que tenían demasiada personalidad para descender a la categoría de discípulos.

Es difícil que un maestro resista la tentación de dictar su decálogo estético. Unas veces lo aprisiona en un *Arte poética*, siguiendo el inmarcesible modelo de la epístola horaciana, y otras lo disuelve en prefacios o en artículos polémicos, como se estiló en el siglo XIX.

Esta codificación, signo de madurez si viene *a posteriori*, es decir, como explicación de obra realizada, es el principio del fin: por ahí comienza el declive, la entrada en el otoño.

El fin no se avecina por decadencia del maestro. Aunque éste dormitase en la vejez (lo que no siempre ocurre), ha dejado obra de plenitud, la cual no se marchita por la debilidad de las obras postreras: el *Persiles* no perjudica al *Quijote*.

El otoño de una escuela viene por otros motivos, a saber: por la imitación servil de los discípulos adocenados y por el cambio de la sensibilidad general. Ambos motivos conducen a un resultado común, fatal para una escuela: la fatiga.

Los discípulos, en poder del recetario estético formulado por el maestro, industrializan su arte, confeccionan en frío y en grandes cantidades lo que el maestro hiciera en caliente y, tal vez, con morosa delectación. Y como no pueden imitar el estilo (el estilo es inimitable), imitan lo externo de su obra, eso que el maestro recomienda en su decálogo: el asunto pagano o el asunto cristiano; lo regional o lo exótico; el calco fiel de la realidad o su reflejo deformado; la pasión o la razón; lo clásico o lo anticlásico; la disciplina o la libertad.

Mas la ley estética que dió en el maestro arte original y per-

sonalísimo, porque salió de su entraña y sintonizó con el anhelo difuso en las masas, produce en los discípulos arte "fabricado", tipo *standard*, *pastiche*, "flores de trapo", retórica escuelera.

Toda obra de éxito rotundo es principio de una moda y principio de una escuela, pues hace escuela lo que se pone de moda. De ahí que los ases de una escuela sean, aun a su pesar, creadores de la moda. Y la moda tiraniza tanto en el vestido del arte como en el arte del vestido. Nos complace, sin pensar en ello, lo que está de moda, lo mismo la pollera corta que la frase corta; lo mismo la cláusula desnuda de conjunciones que la mujer desnuda de ropajes veladores.

Al abrigo del autor afortunado, enjambran docenas de pequeños imitadores que recogen, al principio, también ellos, el beneplácito de lo que está de moda. Pero luego, fatalmente, sobreviene la fatiga. El rebaño de discípulos mecánicos, concluye por hacer aborrecible hasta el modelo que originó la moda. La gente termina por hartarse de platos recalentados (pensar en nuestro sainete) y ansía obscuramente formas de arte distintas, cuanto más distintas mejor. Éxitos muy grandes, éxitos de moda, tuvieron algunos fabricantes de literatura (Eugenio Sué, Jorge Ohnet; entre nosotros, Eduardo Gutiérrez). Pasada la moda, y ausente el estilo, elixir de vida, la penumbra los tragó.

Lo malo es que estos imitadores suelen llevarse al fondo a su maestro, como el náufrago a su salvador. Remy de Gourmont (1) explica con agudeza el por qué. Dice que "todo autor célebre arrastra detrás de sí un séquito sospechoso que repite sus palabras y sus gestos". Y agrega que el celo de estos imitadores es temible, no tanto por el peligro que corre la reputación del autor admirado, como por el riesgo en que ponen el encanto futuro de las obras maestras. Estos imitadores "envilecen en seguida, insertándolas en sus páginas, las más bellas imágenes de los libros cuyo éxito les embriaga y sobrexcita". "La imitación es la mancilla inevitable y terrible que acecha a los libros demasiado felices; lo que era original y fresco, se convierte en una ridícula colección de pájaros disecados; las imágenes novedosas degeneran en clisés. Y se necesita mucho tiempo para que una obra amortecida por esta suerte de ma-

(1) *Ethétique de la langue française*, capítulo sobre el *Cliché*.

leficio, renazca a la vida literaria: es para ello menester que toda la literatura intermediaria e imitadora desaparezca en el olvido. Sólo entonces la obra primitiva, lavada y rehabilitada, se ofrece de nuevo con su gracia primera”.

No sólo los imitadores terminan con una escuela, sino también, según dijimos, los cambios en la sensibilidad general. Mientras los discípulos agotan un módulo de belleza, el tiempo camina. Se producen alteraciones en el tejido social que aparejan mudanzas en los hábitos y en el concepto sobre la conducta. El arte que satisfacía a la generación anterior, resulta envejecido para la nueva. Así, por ejemplo, después de la guerra, se ha aflojado, con el divorcio fácil, el vínculo matrimonial, se ha masculinizado y emancipado la mujer. La flaper, la virago, sola, en su *voiturette*, se lanza por calles y caminos, embaula copetines y exhibe, apenas velada por ropas ceñidas y sumarias, la orografía de su cuerpo. Nadie, entre los jóvenes, critica, porque no es inmoral lo que es costumbre.

Y bien, se ansía vagamente un arte nuevo que sea traducción de las nuevas aficiones y del nuevo gusto, cuando el arte de la generación pasada huele a museo. Cuando un arte huele a museo, tiene sus días contados, pues los muchachos empiezan a agitarse y a apercebirse para repetir el balance despiadado de todas las juventudes.

Los únicos que parecen no percatarse del cambio de temperatura son los discípulos de la vieja escuela: siguen laborando a la manera del maestro, estabilizados en un canon estético, hasta que una mañana despiertan en la retaguardia, dejados atrás por un turbión juvenil.

Habían finado o enmudecido los grandes románticos y una nube de romaticoides continuaba en sus llantos y quejumbres, hasta que la risada jocunda de los parnasistas les hizo sentir lo falso de su postura. No se crea, sin embargo, que el desalojamiento resulte tan haccedero y pacífico: exige su batalla de Hernani.

Toda alteración de costumbres provoca la protesta de los viejos, aferrados recalcitrantes a otra moda. Es de todas las épocas el no comprenderse jóvenes y viejos, y no se comprenden porque viven en zonas de sensibilidad distintas. Ya decía

Horacio: "el viejo es severo censor de los jóvenes". Los jóvenes, a su vez, retribuyen esta censura con su irreverencia hacia las canas.

En el mundo de las letras los viejos forman una zaga hosca, gruñona y difícil de vencer, pues suele apiñar firmas consagradas y, a menudo, testas nimbadas por la gloria.

Es duro, en la estación de las arrugas, cuando se vive de añoranzas, renegar de los primeros amores, de todo cuanto se ha querido y admirado y consubstanciado con la propia vida. Es humano entonces que los hombres maduros se encalabrinen contra los imberbes que pontifican, la boca llena de herejía y de blasfemia.

Cuando el romanticismo francés atiesa su penacho y escupe sus bravatas de mozalbete, tiemblan de ira los labios seniles de los neoclásicos. Cuando en Buenos Aires brota Darío como un astro nuevo y trae al castellano, al castellano militar, huesudo y viril, en el encaje espumoso de su verso, en su cristal de baccarat, las ninfas y los centauros de la Grecia de Leconte de Lisle, y las princesas de Versalles, y los abades perfumados, y los cisnes y abanicos de las "fiestas galantes", un profesor nuestro, criado en otros pechos, arremete contra la moda naciente, brioso, quijotesco, intolerante.

A muchos nos amostazan los vanguardistas con sus incoherencias, sus excentricidades, sus payasadas, sus metáforas inasibles. Y bien, acaso esa grima nuestra sea un síntoma de vejez. Vivimos otra moda y la nueva nos encuentra viejos para cambiar de sentir.

Y hacemos bien en no cambiar. Nuestro deber es alzarnos en socorro de lo que bebimos con la leche materna; y el de ellos abominar del pasado. Y así, chocando, como el pedernal sobre la yesca, la defensa de los unos contra la impiedad de los otros, nace el fuego purificador, la chispa que devora la broza de lo viejo y la viruta de lo nuevo.

El mundo comienza siempre con la juventud. Para ella, el arte amanece con la generación de su caudillo (resultado de su cultura en agraz). Vocea despropósitos que irritan a la gente sesuda. Pero la vida se cobra: otros han de venir que blasfemen contra los que blasfemaron. En pocos años, la nueva sensibilidad encanece y expía, entonces, abatida por otra rá-

faga juvenil, su pecado de incomprensión y de injusticia: diente por diente. . .

Y ahora retornemos a nuestro leit-motiv: la mimesis. Toda escuela nueva implica, con respecto a la anterior, una postura distinta frente a la realidad. Es cambio de postura para descansar, como el de los enfermos. Y se descansa escapando del realismo y volviendo a él: vaivén pendular del arte.

Pero esto no significa que el realismo (o el idealismo) de un momento histórico, sea idéntico al de otro. No: se diferencian por el estilo, por esa fisonomía inconfundible que la sensibilidad de una época imprime sobre sus productos espirituales.

Los realistas españoles del siglo XIX son parientes consanguíneos de los realistas españoles coetáneos de Cervantes: unos y otros reflejan la vida tal como es; más a tiro de escopeta se distinguen por su impregnación de época: copian costumbres diversas, tipos distintos, y emplean léxico y giros diferentes.

Los parnasianos franceses adoptan la posición de los neoclásicos: igual desvío de lo moderno, la misma devoción por la antigüedad pagana. Boileau no admite lo cristiano como materia de arte.

*De la fois d'un chrétien les mystères terribles,
D'ornements égayés ne sont point susceptibles.
.....
Et, fabuleux chrétiens, n'allons point dans nos songes,
Du Dieu de vérité faire un Dieu de mensonges.*

Tampoco lo admite, si bien por otras razones, Leconte de Lisle, vocero del Parnaso, para quien *le cycle chrétien tout entier est barbare*. En ambas escuelas culto por la forma, y en ambas persecución de las virtudes formales del clasicismo. El autor de los *Poemas antiguos* enaltece "el orden, la claridad y la armonía, las tres cualidades incomparables del genio helénico". El "legislador del Parnaso", al proponer a Malherbe como modelo, recomienda su orden, su claridad y su armonía:

*D'un mot mis en sa place enseigne le pouvoir
.....
Et de son tour heureux imitez la clerté
.....
Fit sentir dans les vers une juste cadence.*

A pesar de esta orientación común, son inconfundibles los versos de una escuela y otra, pues registran temperaturas morales diferentes. El estilo de época las singulariza.

El romanticismo del siglo XIX repite, en materia de teatro, la insumisión a los cánones clásicos de que se hiciera gala en tiempos de Lope y de Shakespeare. Lope encierra los preceptos con seis llaves, y saca de su estudio a Plauto y a Terencio porque no le den voces. Para Tirso las comedias españolas son mejores que las antiguas, "aunque vayan contra el instituto primero de sus inventores". La misma rebeldía entre los románticos: Víctor Hugo somete al martillo y al yunque las normas, ya escleróticas, del pseudo-clasicismo. La libertad es el común denominador de ambos movimientos: de ahí que se llame "romántico" al teatro español del siglo de oro. Pero hay una emanación de época que divorcia un romanticismo de otro. En una época predomina la euforia, en otra el enervamiento. El goce de vivir que se desahoga en aventuras, en galanteos, en cuchilladas, en gesticulación, en dinamismo, ha sido reemplazado por la melancolía, por la pena de vivir, que se desahoga en suspiros y en renunciación, en lágrimas, en lamentos. En ambas épocas resalta la devoción hacia la mujer, pero en una es rendimiento apasionado y en otra fineza y galantería de pastoral.

El simbolismo francés que sucede al Parnaso, es un neo-romanticismo. La generación francesa del setenta se parece a la de principios del siglo. Esta, acunada "entre dos batallas", como dice la confesión de Musset, llevaba en la sangre el veneno y el estimulante artificial de la guerra. La otra respiró el mismo veneno. Resultado en ambas: crisis de energía, crisis de voluntad. El "mal del siglo" de los románticos, en la era simbolista es noncuranza, dejación, lucha impotente contra el mandato de las vísceras. Encarnaron esta derrota de la voluntad: Baudelaire, poeta de transición, Verlaine, Rimbaud.

Hay en los simbolistas puros (sobre todo en Verlaine), efusión caliente de la propia intimidad: es regreso, por encima del *pathos* del Parnaso, al subjetivismo romántico.

Los románticos del primer tercio de siglo se apartan del realismo: idealizan el paisaje, presentan hombres adonizados y mujeres bellas como un ensueño. En algunos simbolistas,

el mismo desapego hacia la pintura fiel de la realidad. Buscan para el arte zonas irreales. La realidad es sólo trampolín: sirve para el envión de partida, pero luego se desecha, como el fumador la ceniza del cigarro.

Siempre la técnica de una escuela es segregación de su espíritu. El simbolismo es pereza, abandono lírico:

*Que ton vers soit la bonne aventure
éparse au vent crispé du matin
qui va fleurant la menthe et le thym...*

De ahí que en su verso se una lo indeciso y lo preciso, y la rima sea baratija, y el ritmo se liberte del compás isócrono de la vieja métrica. El verso libre fué escuela natural de este abandono perezoso.

Y bien, romanticismo y simbolismo, a pesar de su parentesco, son escuelas muy distintas: la historia no se repite. Reflejan sensibilidades parecidas, pero no idénticas. La "melancolía" romántica, estado superior del espíritu, es en los simbolistas "tristeza", estado inferior del espíritu. Melancolía sintió Cristo cuando su oración del huerto. Tristeza siente el hombre después del pecado. Entre los románticos hubo copia de soñadores; entre los simbolistas copia de *détraqués*, vidas lamentables: carne viciosa y ajeno. Un abismo separa a la negra libertina que inspiró a Baudelaire, de las lánguidas apasionadas que suspiran en *La nouvelle Heloise*, en *René*, en *Adolphe*. Machacamos: diferencias de sensibilidad dieron color distinto a una misma posición estética.

La influencia de la sensibilidad ambiente sobre los productos del espíritu explica el aire de familia que presentan todas las manifestaciones artísticas de un mismo período y sus rasgos afines con la ideología dominante.

Observemos un momento el panorama del romanticismo. Notamos que el hálito romántico ha penetrado en todos los compartimentos literarios: novela, lírica, drama; y en las demás provincias estéticas: música y plástica; y también, lo que es más sugestivo, en la ideología de la época.

Corren unos años y todo cambia de aspecto. Sólo persiste un romanticismo alfeñicado, rayos anémicos de un sol ya hundido en el ocaso. La poesía es ahora impasible, la novela es

burguesa, el teatro realista, la pintura rival de la fotografía. La ciencia ha llevado la hipótesis al laboratorio experimental. La filosofía ha descendido de las nubes, se ha vuelto positivista.

Ha querido explicarse vinculación tan llamativa por el influjo de una actividad sobre otra, de la más extensa sobre la más particular. Por ejemplo, la filosofía sobre el arte. Así el racionalismo que caracteriza al arte francés del "Gran Siglo", cristalizado en la *Poética* de Boileau, sería derivación del racionalismo cartesiano. El romanticismo del siglo XIX habría recibido de Hegel su aliento filosófico. Y sobre el trípode: Comte, Spencer, Taine, podría asentarse la estética post-romántica: realista, parnasiana, naturalista. En nuestros días, buscando soportes filosóficos al arte "neosensible", ya se barajan los nombres de Bergson, de Croce, de Freud.

Esta explicación nos satisfizo hace algunos años. Pero luego, repensando, la duda comenzó su faena de taladro. No es imposible, pero sí improbable, que la lección del filósofo o del científico sea escuchada por algún artista. Zola, colector fervoroso de las enseñanzas de Claudio Bernard, es caso infrecuente. Por lo común, el artista no transpone las lindes de su arte: al pintor sólo le interesan los pintores; al músico, los músicos; al escritor, los literatos. Platón, Descartes, Kant, Hegel, son gentes de extramuros que apenas conocen de oídas.

Tampoco nos acaba de convencer eso de la influencia de un arte sobre otra, que repetimos sin meditarlo: las letras sobre la pintura romántica, sobre la pintura anecdótica; la plástica sobre la poesía parnasiana; la música sobre la simbolista.

La similitud que presentan entre sí las diferentes familias artísticas, y éstas con la filosofía de moda, proviene, insistimos, de que todas responden a una sensibilidad común, de que todas están penetradas por el mismo vaho de época.

CARMELO M. BONET.

LAS IDEAS FILOSOFICAS DE MACH

I.—ERNESTO MACH. - VINCULACIÓN DE SU PENSAMIENTO CON EL POSITIVISMO DE COMTE Y EL EMPIRISMO INGLÉS. - INFLUENCIA DE KANT EN LA FORMACIÓN INTELECTUAL DE MACH. - LOS PROLEGÓMENOS. - LOS ESTUDIOS DE MACH.

El empirismo crítico de Ernesto Mach, episodio interesante de la filosofía del siglo XIX y de comienzos del nuestro, es digno de atención tanto por sus caracteres particulares cuanto por su significación singular dentro de la evolución de las ideas de esa época. "Grosso modo" puede decirse que la oposición filosófica entre la primera y la segunda mitad de la transcurrida centuria, se ha revelado en que la una procuró reducir la naturaleza al espíritu, mientras que la otra ha sido movida por el afán de explicar el espíritu por la naturaleza. Después de este doble empeño de concebir como unidad lo que habría sido inconcebible como tal para Kant, aparece entre otras escuelas la del empirismo crítico representada especialmente por Avenarius y por Mach. Este último autor se esfuerza en demostrar, hablando en el lenguaje matemático que por instantes le fué grato, que la ecuación naturaleza-espíritu es una igualdad. Para probarlo reduce previamente a cero — como lo veremos luego — uno y otro término.

Mach aparece en las ciencias físico-naturales, de las que fué representante ilustre y es el suyo un caso típico de la reacción antidogmática operada en la ciencia. Su visión crítica surge en el seno de la ciencia precisamente como una tentativa de valorarla. Esa ciencia era materialista por su metafísica inevitable y su gnoseología era ingenuamente realista; diríase que no pudo ser otra. La obra de Mach se caracteriza porque

su autor procura diferenciar la ciencia en datos directos de la observación y estructuras que, si para alguien proceden de la *inteligencia*, para Mach son producto de la experiencia, unos, resabio de prejuicios del hombre, otros. Forma así parte de una tendencia representada por hombres de ciencia prominentes que lograron sobrepasar sus preocupaciones profesionales, para estimar con objetividad el valor y la arquitectura del edificio cuya construcción no les ofrecía secretos. Trátase de figuras cuyo saber y aptitud de análisis excedían la medida requerida para su obra técnica; mentes reflexivas, si bien estaban dotadas por ello de condiciones para filosofar, al hacerlo incurrían con frecuencia en las actitudes intelectuales propias de su especialidad científica. La obra realizada por los autores como Mach nos ilustra sobre la intimidad de la creación de la ciencia y si, como lo veremos más adelante, no siempre con acierto, revela que dentro de las afirmaciones del positivismo desfigurado por la metafísica científicista, podía surgir la duda fecunda.

De ahí nació la epistemología, disciplina destinada a revelarnos las empresas del pensamiento puestas en actividad en la creación científica.

En el tránsito del positivismo con pretensiones antimetafísicas a la reacción filosófica contemporánea, ocupa el empirio-criticismo una posición que es, a un tiempo, final del primero y punto de arranque de la segunda. El empirio-criticismo no constituye propiamente una escuela de filosofía, pero supone, eso sí, la existencia de algunos de sus problemas y hasta para sus cultores más conspicuos amplia conciencia de los mismos.

Hay dos maneras de encarar la historia de la filosofía. Según una, ella no consiste más que en una cronología de los autores y la correspondiente enunciación bibliográfica de sus obras. La otra, en cambio, atiende al desenvolvimiento lógico de las ideas. Este último criterio es sin duda el único realmente filosófico en el estudio de la historia de la filosofía. Si se aplica al presente asunto, se advierte la exactitud de nuestra afirmación. El primer capítulo de *Análisis de las sensaciones*, de Ernesto Mach, se intitula "Consideraciones preliminares antimetafísicas" y denuncia por parte del autor su empeño

en crear una ciencia sin ontología, o en depurar la ciencia existente de los elementos metafísicos que le resultan perniciosos a juicio del sabio austriaco. En verdad, fuera de la ciencia no hay para Mach ningún otro conocimiento y la ciencia a su vez no es un conocimiento puro sino una concepción económica para la actividad. Las leyes científicas sirven para una aplicación aprovechable. Estas ideas fueron también, en lo fundamental cuando menos, las de Augusto Comte. El mismo Mach reconoce la analogía de su pensamiento con el del fundador del positivismo. En un artículo publicado en *L'année Psychologique*, de 1906 (pág. 303) en que expone su ideal científico, dice: "esta obra es seguramente muy próxima de la de Comte", aunque advierte a renglón seguido que le separa de su precursor una mayor investigación de las situaciones psicológicas que para aquél no tenían más "que una importancia relativamente mediocre". Esta semejanza parcial es rica en consecuencias. Más prevenido de la importancia del problema gnoseológico, espera Mach de la psicología su solución. El sistema de Mach remata, como todo psicologismo, en un final escéptico, llamado en este caso particular *relativismo*. Mach es psicologista, entendiéndose por psicologismo, según la definición de Hermann Cohen, toda actitud filosófica que consista en particularizar el problema universal del conocimiento. Parecería paradójal el afirmar por una parte el parentesco del sabio vienés con un espíritu progenitor de tanta prole dogmática, como el de Comte, y decir por otra que sus ideas concluyen en el escepticismo. La paradoja es menos aguda de lo que parece. No sería difícil probar el escepticismo de Comte y en todo caso la aparente paradoja se atenúa más si se recuerda que Mach es relativamente posterior a Comte y si se tiene en cuenta el precipitado desenvolvimiento intelectual del siglo XIX. Mach ha sido un comteano que ha llevado hasta sus conclusiones últimas el pensamiento de Comte y ha extraído de las entrañas mismas del positivismo la negación implícita en él.

Esto no aminora en nada la similitud de pensamiento de uno y otro acerca de los fundamentos y de la misión de la ciencia. En la sesión celebrada el 31 de diciembre de 1908 por la Sociedad Francesa de Filosofía, al referirse a la concepción comteana de la ciencia, dijo Meyerson las siguientes pa-

labras, que cuadran también con rigurosa justeza a la concepción de Mach: "Llegaremos así a los elementos de la sensación, los cuales no contendrán más nada de objetivo, ninguna noción de soporte y si tratará de estudiar las relaciones directas de esos elementos sin pasar por el intermediario de la constitución del objeto, del soporte. Este estudio es el que constituirá la ciencia, estudio que tiene, en consecuencia, por fin único, según la definición de Augusto Comte, la acción, es decir, en último término la sensación agradable". Luego para completar con un ejemplo el tipo de ciencia concebida por Comte, al que Mach adhirió y que en último término se reduce por su contenido a un puro sensualismo y por sus propósitos en exclusivo instrumento útil para la acción, añade estas palabras a título de ilustración pintoresca: "El trozo de azúcar que yo percibo en este momento se reduce a la impresión visual de una mancha blanca imprecisa pero característica, que despierta en mí por asociación el recuerdo de una sensación agradable del gusto, y si el señor Emilio Fischer en este momento prosigue en su laboratorio de Munich profundos estudios sobre la síntesis de los azúcares, yo diría que ellos se hacen en vista en último término de esa misma sensación".

Lo interesante está precisamente en que Mach ha sido él mismo hombre de ciencia. Sus investigaciones en la física y su historia de la mecánica, le confieren una posición destacada en la labor científica del siglo XIX. Llegó a concebir sus ideas por un camino distinto al que siguió Comte. Este surgió como una reacción en el seno mismo del movimiento romántico de la primera mitad del siglo XIX y su exaltada fe en las conclusiones científicas que supone definitivas parecería repudiable para Mach. Sin embargo, no se olvide, y ello explica que Mach pueda confesar su afinidad con el autor de la *Filosofía positiva*, que éste no adjudicaba importancia a la investigación psicológica, mientras que el sabio austriaco vivió y actuó en una época en que se tenía la mayor fe en las conquistas de la psicología.

Mach, por circunstancias de la época, recordaba en todo instante que en la índole del conocimiento interviene el sujeto y ese sujeto a su vez se le presentaba constituido por elementos idénticos a los que forman el objeto del conocimiento cientí-

fico. Para él, sujeto y objeto no son uno y otro más que haces de sensaciones, y así como en el orden físico la ciencia puede a su juicio desenvolverse plenamente sin la noción de substancia, inútil y aún nociva para su desarrollo, así también en el orden psíquico carecemos de derecho para afirmar una substancia. La misma voluntad es reductible en último término a manifestaciones biológicas elementales que tienen por punto de partida a la sensación. El psicologismo fué un momento perfectamente explicable en el desenvolvimiento del positivismo. Fué el positivismo en el trance de disolverse y Mach, siendo comteano por su concepción de la ciencia, operó en su espíritu el desarrollo total de las ideas que surgen en cuanto se aceptan las premisas del positivismo. Para hablar con más precisión, toda vez que el pensamiento humano opta por el empirismo, esto es, cuando considera como factor exclusivo en la creación del conocimiento a la sensación, y se empeña en establecer las leyes de la trabazón que las une, finaliza en último término en las formas más o menos francas del escepticismo.

Antes de ocuparnos de los ejemplos que en este sentido ofrece la historia de la filosofía, recordemos — el señalarlo nos será útil más adelante — que siendo función de la ciencia el servir a los intereses prácticos, es decir, siendo un instrumento pragmático de la vida, la filosofía pragmática dejó sin resolver, por lo menos en Mach, el problema de la vida misma. Este hecho nos permite considerar la filosofía de Bergson, una de cuyas obras se ocupa del problema biológico, como resultado natural del movimiento de ideas que le precedió, y ello porque Bergson procuró revelar una incógnita que subsistía continuamente como una interrogación dentro de la corriente de pensamiento a que Mach pertenece.

Recordemos, antes de entrar en la exposición más detallada de la teoría de Mach, el desenvolvimiento de la filosofía inglesa de los tiempos modernos, que es, por sus etapas, similar al de la filosofía positivista de la segunda mitad del siglo pasado. En uno y otro caso, en la filosofía que media aproximadamente entre 1550 y 1750, filosofía empírica, y en el positivismo de la segunda mitad del siglo XIX, se comprueba el desarrollo de un postulado filosófico que, no obstante la diver-

sidad de nomenclatura, mantiene la fundamental característica de desembocar en el escepticismo.

La filosofía moderna en Europa se inició con el planteo formal del problema del conocimiento, conocido ya en la antigüedad clásica y encarado en forma peculiar en la edad media. Se bifurcó entonces el pensamiento filosófico en dos corrientes: la racionalista, que tuvo su comienzo en Descartes, y la empirista, que nació y floreció en Inglaterra y cuyo fundador fué Bacon.

Para Bacon la fuente del conocimiento está en la observación de los fenómenos, y para descubrir las leyes que rigen la naturaleza es menester ante todo comprobar los hechos y luego, con el auxilio de la experimentación, establecer aquellas relaciones que la observación espontánea es incapaz de verificar. De todos modos, se trata, a los efectos de la teoría del conocimiento, de métodos de significado idéntico. Las sensaciones servirán de punto de partida para la inducción, la que a su vez permitirá establecer las leyes que rigen los fenómenos. Para Bacon no fué la ciencia la única esfera en que habría de desenvolverse la inteligencia humana. La filosofía de la naturaleza sobrepasa los límites de la ciencia; ésta trata de los fenómenos particulares, aquélla ha de darnos cuenta del proceso cósmico en su totalidad. El conocimiento científico revela su eficiencia y ésta le da valor. La observación, en último término las sensaciones, son la fuente principal del conocimiento.

Otro hecho importante que conviene no olvidar: Bacon estimaba en muy poco la física matemática y la mecánica construída por Galileo. Desdeñó también la doctrina de Copérnico, por la muy simple razón de que tenía por base un conjunto de elementos racionales.

Comte, fundador del positivismo, aunque él mismo admite precursores, acusaba notoria concordancia con Bacon. Prescindiremos aquí de su sociología, de su política y de su religión y nos atendremos, en la teoría de la ciencia, al factor predominante en su modo de concebir el conocimiento.

El mundo nos es dado. Por la observación, las sensaciones, nos informamos de él. Más allá de las sensaciones no podemos pasar, y es inútil que lo intentemos. Es función de la ciencia

establecer las leyes, las relaciones que entre sí guardan los elementos cuya presencia nos es puesta de manifiesto por los sentidos. Rehuye la metafísica y elude el empleo de aquellas nociones que, como la de causalidad, es idea central en toda concepción mecánica. La ciencia era para Comte una descripción legal de los fenómenos. Se trata de describir con la mayor economía posible, de establecer fórmulas que comprendan esos fenómenos, de modo que se hagan previsibles: *Science d'ou prévoyance, prévoyance d'ou action*. Esta frase define el concepto pragmático del conocimiento, reducido todo él a la ciencia. Ya para Bacon el poder humano estaba en relación con su saber, cuya significación se medía por aquella facultad de potencia. También Comte como Bacon se rebelaba contra el predominio de la matemática, y ello es lógico en cierto modo. La matemática gira alrededor del concepto de cantidad; en cambio lo que interesa a la acción es la cualidad. La ciencia vale por lo que sirve; a tal punto lo creía Comte, que condenó las investigaciones de imposible aplicación práctica. Le parecía una distracción superflua el análisis espectral. Debía estudiarse lo que podía ser aprovechado. Nada puede saberse de la estructura de lo que llamamos naturaleza. Esta se nos presenta dotada de leyes mientras no la sometemos a una investigación "muy detallada". En esta última circunstancia se acude al empleo de instrumentos de investigación excesivamente prolijos para el estudio de leyes sólo verificables en magnitudes mayores. Bacon y Comte tuvieron la misma concepción de la ciencia en cuanto a su estructura y a su función. Para uno y otro, ella habría de reducirse a describir la relación de los fenómenos perceptibles sin intentar una explicación de ellos y, repitémoslo, para uno y otro, la ciencia debía hacerse en función de la utilidad que es capaz de prestar, pese a algunas frases en que Comte procura dar a entender otra cosa.

El fundador del empirismo inglés tiene en Comte un émulo en su desdén a algunos descubrimientos científicos. Bacon repudiaba los trabajos de Gilbert sobre la electricidad, lo cual puede comprobarse en su *Novum Organum*, y Comte repudiaba el análisis espectral. Hay, desde luego, un punto en que los dos autores difieren. Bacon condenaba las hipótesis, mientras Comte insistía en la necesidad de su empleo. Para él, el

empirismo absoluto es "no sólo estéril del todo sino hasta radicalmente imposible para nuestra inteligencia". Sólo ha protestado contra las hipótesis por el calificadas de metafísicas, sin que se pueda saber con exactitud cuáles lo son y cuáles no. Menos absoluto que Bacon, estaba sin embargo dentro de su misma tendencia.

Comte se creyó él mismo intérprete de la etapa científica de la humanidad; pero la ciencia se ha desenvuelto prescindiendo de las doctrinas de su apologista máximo; Bacon, que pretendió haber hecho con su *Novum Organum* la cartilla del sabio perfecto, tampoco influyó en el desarrollo de la ciencia ulterior a él. Mr. Duhem ha señalado en *La Théorie Physique* (pág. 308) la inaplicabilidad del famoso *experimentum crucis*, tan importante en la concepción baconiana.

Cerremos este paréntesis sobre la analogía del empirismo inglés y el iniciador francés del positivismo. Prosigamos, a partir de uno y otro punto inicial, las trayectorias similares de las dos tendencias filosóficas que comentamos.

La filosofía del empirismo inglés nos ofrece, para su examen, la ventaja de constituir un ciclo totalmente cerrado. Agréguese a esto la comodidad de la perspectiva histórica con sus disposiciones de ordenación relativamente regular. Aquella filosofía contemporánea, a su vez, que se desarrolló a partir del positivismo comteano, encierra una gran variedad de elementos. No es creación de los pensadores de un país único, ni se suceden con regularidad los distintos grados de su desarrollo, ni tampoco nos presenta el espectáculo de algo concluso y visible a distancia. De ésto resulta que a medida que nos alejamos de Comte las dificultades para determinar el rumbo del pensamiento filosófico que parte de él, se acrecientan cuanto más nos acercamos a la actualidad. Los hilos conductores para esa determinación se multiplican y se entrecruzan en un sinnúmero de puntos y sólo a fuerza de esquematización se puede señalar la que forma el eje de este sector de la filosofía contemporánea. De todas maneras, será en mayor o menor grado arbitrario el tomar a cual o tal pensador como exponente de esta o de aquella etapa filosófica.

Si guiados por la ya señalada analogía se podría decir que Bacon es el Comte del empirismo y Comte es el Bacon del

positivismo, sería en cambio difícil establecer una identificación igualmente perfecta entre Mach y Hume. El filósofo inglés ocupa una posición totalmente singular en el punto de remate logrado por el empirismo en la parábola de su desenvolvimiento. Tarea vana sería buscarle un homólogo en la ruta seguida por el positivismo. La desintegración escéptica de este último está representada por muchos autores y por distintas escuelas. Señálese por de pronto las tentativas de encomendar a diversas disciplinas particulares, a la biología, a la sociología, a la psicología, la resolución de los problemas clásicos de la especulación filosófica. Esas disciplinas carecen de solidez científica, hecho que se comprueba con evidencia creciente a medida que aumenta la complejidad de los fenómenos que pretenden estudiar. En ninguna de sus respectivos dominios es posible la aplicación del postulado científico primordial de la legalidad y menos aún de la causalidad, necesario para la ciencia, integrante de ella, a pesar de cuanto diga el empirismo de Mach. No obstante, se esperó de cada una de ellas la solución vanamente buscada por la inteligencia del hombre durante siglos. El desencanto producido ante las promesas no cumplidas equivale en magnitud al entusiasmo confiado de los creyentes de la primera hora. Basta una sola reflexión para advertir la lógica estupenda de los fieles de la biología, de la psicología y de la sociología. El contrasentido es común a biólogos y psicólogos, que atribuyen, pongamos por caso, la categoría de tiempo a caracteres orgánicos o al desenvolvimiento psíquico del individuo y a los sociólogos que, como Durkheim, hacen derivar la categoría de espacio de la convivencia social. Estos sociólogos nos dirán de entrada que la sociedad existe en el espacio y aquellos psicólogos considerarán obvia la afirmación de que el individuo se desarrolla en el tiempo. Se pidió de estas ciencias más de lo que por su naturaleza podían dar. Mach, dedicado a la física, acudió a la biología y a la psicología, donde esperaba hallar la solución de última instancia para alguno de los problemas fundamentales de la ciencia de su primer amor.

De todas maneras, no se puede, en términos rigurosos, considerar a Mach como representante típico de la última etapa del positivismo, como sí se puede hacer con Hume respecto del

empirismo. Son muchos los autores que coinciden con aquél, son muchas las escuelas análogas a la suya, y sólo en sentido limitado se le puede considerar como representante último del desenvolvimiento del positivismo. En este lo hacemos.

En la filosofía inglesa, a Bacon siguió Locke. Este afirmó que la sensación era la única fuente de todos los conocimientos. Al sensualismo de Locke siguió el idealismo subjetivo de Berkeley. Este último autor profundizó la doctrina sensualista y llegó a la conclusión de que por ser la sensación un estado psíquico ha de imponerse la tesis idealista. El orden en que se presentan los hechos de nuestra experiencia psíquica, ha de ser atribuido a la divinidad. Para Hume la cuestión del conocimiento se plantea en modo preciso, y en él se advierte que traslada sus términos de los hechos al sujeto. La "ciencia del hombre" así llamaba al análisis psicológico, es fundamental: "hasta las matemáticas, la filosofía natural y la religión natural dependen en parte de la ciencia del hombre, pues se hallan bajo el conocimiento del hombre y son juzgadas bajo sus poderes y facultades". (*Tratado de la naturaleza humana*, edición Calpe, pág. 13, tomo I). "Del mismo modo que la ciencia del hombre es el único fundamento sólido para la fundamentación de las otras ciencias, la única fundamentación que podemos dar a esa ciencia misma debe basarse en la experiencia y en la observación". Estamos en plena psicología. Hume estudia las impresiones y las ideas: "hago uso, dice, de los términos impresión, idea, en un sentido que no es el acostumbrado y espero que se me dará la libertad de hacerlo". Las impresiones son "tan sólo los procesos mismos". Las ideas son el resultado de las impresiones ya pasadas. Recuérdese, eso sí, que para Hume las impresiones no son propiedad de una realidad que esté detrás de ellas. Son la realidad misma o por lo menos lo único de que tenemos derecho de hablar. Las ideas a su vez se vinculan entre sí de acuerdo a formas que el autor del *Tratado de la naturaleza humana* estudia en su cuarta sección bajo el título de "la conexión o asociación de las ideas". Las leyes de esa asociación son hasta hoy reproducidas en los textos de psicología. El asunto de las relaciones le conduce al problema de la causalidad: la vinculación de causa y efecto, no es propiedad del pensamiento lógico. El hábito y la creencia

ejercen considerable dominio sobre nosotros, y sólo por obra de un gran esfuerzo del pensamiento es posible librarse de sus prejuicios. En la sexta sección del mismo tratado somete la noción de substancia a una requisitoria análoga. Existen tan sólo impresiones; éstas sirven para la formación de las ideas. Es imposible tener un conocimiento seguro, y la verdad no es más que una quimera. Hay, sí, un terreno en el cual el razonamiento *a priori* es infalible: las matemáticas. Mas los juicios matemáticos son siempre, en opinión de Hume, analíticos; no enriquecen nuestro conocimiento. En este punto reside una de las discordancias entre Kant y Hume, que no sólo despertó al filósofo de Königsberg del sueño dogmático, sino que en muchas cuestiones particulares y en la misma tabla de las categorías de este último, ha ejercido singular influencia. Para Kant hay juicios sintéticos *a priori*, juicios sintéticos que enriquecen el conocimiento.

La eliminación de Hobbes del cuadro de la filosofía inglesa no es casual y no obedece a un olvido de nuestra parte. Al incluirlo hubieran aumentado las dificultades para trazar el esquema de esa filosofía. En el pensamiento de Hobbes no faltan ideas cartesianas que dieran lugar en él a un curioso injerto racionalista, no obstante que se le considere "el sucesor lógico de Bacon".

Alberto Lange, refiriéndose a Hobbes, dice, en su *Historia del materialismo* (pág. 236, traducción española de Vicente Colorado, edición Jorro), que "a pesar de la armonía del espíritu de Hobbes con el genio inglés, no hay que desconocer el influjo de Descartes en la manera cómo este pueblo interpretaba la palabra filosofía, refiriéndonos al afirmarlo a Descartes, que ha producido el discurso del método". Según el mismo Lange, Hobbes se declara "científicamente en favor de Descartes, en favor de Bacon". En el siglo XIX tuvo el filósofo inglés que comentamos sus émulos en ciertos tipos de pensadores que, como Haeckel, han intentado construir una concepción monista del universo. Sin que poseyesen la originalidad ni el vigor del filósofo inglés, trataron de trasladar a todos los dominios de la cultura humana los postulados de la ciencia física. Del mismo modo que Hobbes se apartó de la línea empirista, así también sus discípulos de la pasada cen-

turia se apartaron de la trayectoria positivista neta. En uno y otro caso se añaden una serie de elementos racionales, que produjeron en el mismo recinto de la ciencia un engendro bastardo que "no es ni ciencia, ni poesía, ni filosofía".

Se suele confundir a Mach con dichos autores, dándole a él, como a éstos, el nombre de *cientificistas*. Para apreciar el error de semejante confusión, baste recordar que mientras Haeckel ha querido construir una concepción del universo y de la vida sirviéndose de los conceptos de materia y fuerza, Mach se empeña en demostrar la falacia de esos mismos conceptos aún en el dominio de la física. Para Haeckel todo es materia y energía, para Mach no hay más que sensaciones constituyentes por igual de lo psíquico como de lo físico. Esto último nos recuerda el sensualismo de Locke. Locke oponía, empero, la sensación al sujeto sensible, mientras Mach niega la existencia real de un sujeto si se interpretan estrictamente sus afirmaciones, del mismo modo que niega la existencia de toda sustancia material. Esto lo vincula, en parte, con Berkeley y, sobre todo, con Hume. En el ya recordado artículo de Mach sobre la relación de la física con la psicología, dice: "Desde muy temprano mi concepción bien ingenua del mundo fué quebrantada por los *Prolegómenos* de Kant. La lectura de esta obra dió impulso al pensamiento crítico. Pronto llegué a reconocer en la inaccesible cosa en sí una ilusión, es cierto que natural e instintiva, pero superflua y aun peligrosa; y al volver hacia el punto de vista de Berkeley, quedado en latencia en el kantismo, y después a las opiniones de Hume, persisto, en realidad, en la creencia de que Kant acusa un retroceso marcado respecto de Berkeley y de Hume, cuyo pensamiento fué por cierto más consecuente. Mis trabajos de física y mis investigaciones sobre la historia de la física, me han enseñado que esta ciencia tiene por verdadero objeto descubrir las relaciones de dependencia entre los datos de la observación sensible y que los conceptos y las teorías de la física no constituyen más que un simple medio que realiza una economía de pensamiento para lograr ese fin." Con lo dicho creemos haber probado someramente la relación entre Mach y el empirismo inglés. Partió de sus mismas premisas y llegó a las mismas conclusiones.

Para la exposición del pensamiento de Mach nos serviremos de su *Mecánica, El conocimiento y el error, Análisis de las sensaciones* y de un pequeño trabajo en el que señala *las ideas directrices* de su teoría del conocimiento (*Leitgedanken meiner erkenntniss theorie*).

Mach nació en 1838 en Turas, Mähren. A los 23 años se graduó en física, en Viena. En 1864 fué profesor de matemáticas en Graz, en 1867 de física en Viena, y en 1895 fué profesor de filosofía, cargo al que optó con un ensayo sobre historia y teoría de la inducción. Ya en este trabajo pone Mach de manifiesto su orientación empiriocriticista, próxima a la de Avenarius, con quien no tenía relación y sin que hubiese ninguna influencia recíproca entre ambos. Sus investigaciones filosóficas y científicas versan especialmente sobre problemas de gnoseología; algunos de ellos están escritos con gran fluidez, en forma sencilla, que los hace accesibles aun a lectores sin mayor preparación técnica. Próximo al positivismo, del cual es, en realidad, dentro de la investigación de la ciencia, uno de los representantes típicos en los países de habla germánica, se atiene en su teoría estrictamente a los fenómenos y destruye la diferenciación establecida por Kant entre el fenómeno y la *cosa en sí*. "Mach reclama una restauración del realismo ingenuo en sentido análogo al que fué representado por Berkeley" (1).

Para nuestro autor las cosas y las sensaciones son lo mismo, y considera superflua la afirmación kantiana de que detrás de las sensaciones existe la *cosa en sí*. El mismo dice: "Advertí repentinamente el papel perturbador (müssige) que la cosa en sí desempeña. En un luminoso día de primavera se me apareció el mundo junto con mi yo, como una masa relacionada de sensaciones; sólo que estaban en el yo más fuertemente unidas" (2). Y agrega que, no obstante haber surgido esa idea en su juventud, ella más tarde primó en su pensamiento y fué el núcleo de su doctrina. Partiendo de ahí, llega a la convicción de que la física, tanto como la psicología, se ocupa exclusivamente de sensaciones. Su teoría del conoci-

(1) UEBERWEG, *Filosofía contemporánea alemana*, pág. 394.

(2) E. MACH, *Análisis de las sensaciones*, página 24 de la edición alemana.

miento en lo que tiene de más interés, está precisamente en tal afirmación respecto de la física. El concepto de substancia es analizado por Mach; llega a la conclusión de que es absurdo suponer que algo subsiste igual a sí mismo cuando sus propiedades se modifican. Un cuerpo no es otra cosa que "una relativamente estable suma de sensaciones táctiles y luminosas que están unidas a las mismas sensaciones de espacio y tiempo". Si su empirismo tan radical lo lleva a la anterior conclusión respecto del concepto de substancia, no será otra su actitud frente al concepto de causa contra el cual polemiza. Recomienda que ese concepto sea reemplazado por el de función, que no sólo expresa la conexión sucesiva de las apariencias fenoménicas sino que también abarca las mutuas relaciones de simultaneidad.

Excluye de la física los conceptos de substancia y de causa, y del dominio de la psicología el concepto de sujeto; éste no es más que un complejo constituido por las sensaciones del cuerpo humano, más sus recuerdos, sentimientos, etc. En resumen: para nuestro autor "lo primero no es el yo sino los elementos". En realidad Mach reduce a sensación o refiere a las sensaciones todos los hechos psíquicos. Los recuerdos, las representaciones y los sentimientos son sensaciones variadas según la intensidad, y lo son también el placer y el dolor, aún no tan bien analizadas como las otras. ¿Cuál es entonces la diferencia entre la física y la psicología? Tan sólo difieren entre sí por la dirección del estudio. La física trata de relaciones entre las sensaciones que aparecen en el mundo exterior con prescindencia de su vínculo con el organismo humano, que tampoco es otra cosa que un complejo de sensaciones. La psicología es la que precisamente estudia aquella relación que la física dejaba de lado. Incurriríamos, sin embargo, en un error, de acuerdo con Mach, si consideraríamos que el complejo de sensaciones llamado mundo exterior es independiente por completo. Basta la sección del nervio óptico para que desaparezcan los elementos visuales del complejo denominado mundo exterior.

La concepción económica del pensamiento científico es uno de los factores más importantes de la teoría de nuestro autor. Habitualmente se supone que las leyes de la naturaleza son reglas de acuerdo a las cuales se originan los fenómenos cósmicos.

5

nicos. Esta concepción encierra un elemento metafísico que es el postulado de la invariabilidad de las leyes del universo. Mach toma el aspecto subjetivo del problema, y en *El conocimiento y el error* señala que las leyes de la naturaleza son restricciones que, por la experiencia, establecemos respecto de los acontecimientos a que prestamos atención y cuya aparición esperamos, restricciones creadas con un criterio teórico-práctico. Desde luego, lo biológico es fundamental en el pensamiento científico, es lo que da lugar a que el conocimiento posea carácter económico. En síntesis: no hay para Mach ninguna realidad fuera de las llamadas sensaciones. Estas se asocian entre sí y forman dos complejos, uno llamado mundo exterior y otro designado como el yo. Pero no cabe hablar de una substancia, de una cosa en sí causante de las sensaciones que forman el primero de los complejos, ni cabe tampoco hablar de un yo sustantivo. El yo no es más que una síntesis de sensaciones y de otras manifestaciones psicológicas referibles a elementos sensibles, entre los cuales interviene lo que se llama *el cuerpo*, complejo, a su vez, de sensaciones. El conocimiento es una función biológica. La ciencia es un conjunto de nociones económicas sobre esos complejos y las llamadas ciencias físicas que se ocupan del complejo mundo exterior no necesitan ni del concepto de substancia, ni del concepto de causa. Les basta con el de función, que formula las relaciones de sucesión y de coexistencia.

En su libro sobre *La filosofía de Mach*, Hugo Dingler se ocupa de las circunstancias en que se desarrolla el pensamiento del sabio austriaco, cuyo conocimiento es necesario para descubrir el origen y el desarrollo de sus ideas fundamentales. Mach estudió en sus primeros años en una escuela de Benedictinos, donde le resultó penosa la sujeción al régimen de enseñanza que allí imperaba, por lo cual regresó a la casa paterna, sometiéndose de nuevo a la educación y enseñanza de su padre, que era maestro. Estudió los idiomas antiguos, que leía con mucha facilidad, lo cual le resultó útil en sus ulteriores investigaciones de historia de la ciencia. Dedicóse cuando muchacho, con interés y por distracción, a trabajar dos días semanales en casa de un mueblero, y esto le permitió experimentar personalmente un aspecto de la dominación manual de la naturaleza. El padre

era un hombre de agudo sentido moral y de un fuerte sentimiento de solidaridad humana. Educó a sus hijos — dice Dingler — a la manera espartana. Pasó por dificultades económicas. La madre “era de una naturaleza de artista a la que sólo faltaba la educación necesaria. Tenía dotes para la música, la pintura y la poesía”.

A los 15 años leyó Mach los *Prolegómenos* de Kant y algo más tarde conoció a Fechner. En el gimnasio adquirió una información bastante seria del pensamiento de Lamarck. Mientras estudiaba en Viena leyó el *Origen de las especies* de Darwin, autor que ejerció en él considerable influencia. Mientras fué profesor, entre 1861 y 1864, vivió en un círculo de amigos en el cual estaban el físico Lang, el botánico Wiener, el economista Hermann. Mach mismo declara en la primera página de su trabajo *Las ideas directrices de mi teoría del conocimiento* que Hermann tuvo en él un acentuado influjo, ya que por su trato llegó a descubrir “el elemento económico en todo género de ocupación”. Y para completar el grupo hay que mencionar un esteta, Kulka, y al ingeniero José Popper.

En cuanto a las influencias intelectuales que obraron sobre él, hay que recordar la lectura de los *Prolegómenos*. A Hume lo conoció más tarde, según él lo confiesa. Recién a fines del año 1900 leyó los ensayos sobre el entendimiento humano, y en 1907 y 1908 el *Tratado sobre la naturaleza humana*.

II.—EL CONOCIMIENTO CIENTÍFICO COMO INSTRUMENTO DE ADAPTACIÓN AL MEDIO. - LAS SENSACIONES. - LA MEMORIA. - LA VIDA PSÍQUICA EN LOS ANIMALES Y EN EL HOMBRE. - FORMACIÓN DE LOS CONCEPTOS. - SU CARÁCTER ECONÓMICO. - LOS CONCEPTOS EN LA CIENCIA. - LAS HIPÓTESIS. - SU FUNCIÓN EN LA CIENCIA.

En su obra *Análisis de las sensaciones*, afirma Mach que "la finalidad de todo trabajo científico, no es más que la acomodación del pensamiento a los hechos". Y para subrayar aún este carácter del saber científico que no distingue de las que podríamos llamar modalidades inferiores del conocimiento, agrega: "La ciencia prosigue deliberada y conscientemente el trabajo que diariamente hacemos sin darnos cuenta". Apunta luego el sabio austriaco el carácter de su teoría de la ciencia al hablar del juicio: el proceso del juzgar consiste en un enriquecimiento, en un ensanchamiento de la experiencia; sensaciones y memoria son los resortes de todo conocimiento, inclusive el científico.

Donde mejor destaca Mach su gnoseología científica, es en *El conocimiento y el error*. Expondremos ahora la parte de la obra que tiene relación exclusiva con el conocimiento, ya que en ella se ocupa también de la actividad refleja, instintiva y voluntaria, asunto del que no hemos de tratar aquí.

Después del capítulo inicial intitulado "Ciencia y filosofía", al que nos referiremos más adelante, estudia en el capítulo II cuestiones psico-fisiológicas. Define *el ideal de la ciencia* como adaptación de los pensamientos a los hechos y adaptación de los pensamientos entre sí. Esta doble adaptación, sin contradicciones, constituye un sistema de ideas claras y ordenadas. El pensamiento, dice Mach, pertenece al dominio psíquico. Cuando adquiere expresión física, en gestos o en palabras, deduzco el pensamiento del prójimo, partiendo de mi propia experiencia psíquica y física. Compruebo también que mi experiencia está en relación con lo que me rodea físicamente, y, en primer lugar, con mi cuerpo. Afirmado esto, nuestro autor se dispone al análisis de los hechos psíquicos. Por de pronto encon-

tramos un elemento: la sensación. Así la designamos al considerarla como dependiente de nuestro cuerpo; en cuanto la estimamos dependiente de otras condiciones físicas, se nos presenta como propiedad de los cuerpos. Las sensaciones nos son agradables o desagradables. Nuestro cuerpo reacciona ante ellas por movimientos. En el proceso de la evolución psíquica, se advierte en un comienzo que sólo guardamos recuerdo de aquellas sensaciones que han provocado en nosotros una reacción fuerte. El conjunto de las sensaciones anteriormente experimentadas, y que se conserva en la memoria, se agrega a cada nueva sensación. La percepción está integrada por la sensación presente y el recuerdo acumulado de las pasadas.

La representación no se distingue de las sensaciones más que por su fuerza menor, la fugacidad y la variabilidad, y por la manera de unirse con otras, por la variedad de asociaciones de que es capaz. Los sentimientos, las afecciones, las disposiciones, no son más que las características de una cierta tendencia que nuestro cuerpo tiene al reaccionar en una dirección determinada. Voluntario es todo acto determinado por un complejo de sensaciones, que tiende a un fin anticipadamente conocido. Las palabras tienen valor en la medida en que refieren la representación que les corresponde. Los conceptos van ganando paulatinamente precisión hasta lograr las formas más abstractas del pensamiento científico. Mach hace notar que el uso del lenguaje se hace posible en un principio por razones puramente instintivas. La representación individual se transforma paulatinamente en concepto. La representación sensible es la base de todo concepto, aun cuando éste aparezca muy alejado de aquélla.

La sensación es a la vez un hecho psíquico y un hecho físico. Ella constituye la base de todo el psiquismo. Es la que determina la reacción del organismo, en forma inmediata en los animales inferiores, por intermedio del cerebro en los animales superiores. La psicología puramente introspectiva prescinde del cuerpo y, en consecuencia, del aspecto físico que integra la vida. Esa psicología es insuficiente.

La vida orgánica debe ser estudiada física y psíquicamente a la vez. Nosotros tenemos los mismos rasgos que caracterizan la vida animal. El recuerdo desempeña un papel importante en

nuestros movimientos, en nuestros actos. En los que se llaman voluntarios somos tan autómatas como en los otros, sólo que ese automatismo ofrece la posibilidad de variaciones. Es absurdo hablar de un alma libre. La estadística prueba que los actos humanos tienen una regularidad que excluye la presunta libertad. "Los seres vivientes son autómatas, sobre los cuales todo el pasado ha ejercido una influencia". Este insistir sobre el influjo de la memoria, aproxima en parte la tesis de Mach a la que Bergson formula sobre la vida psíquica. No hay para nuestro autor, por otra parte, oposición entre lo físico y lo psíquico. Lo que interesa es el conocimiento de la dependencia mutua de *los elementos*.

En el tercer capítulo de *El conocimiento y el error*, se ocupa Mach de la asociación, de lo simultáneo y de lo sucesivo. La asociación tiene una gran importancia biológica; ella es fundamental tanto en la experiencia vulgar como en la científica. Concebimos en la experiencia una cierta estabilidad; concepción ciega, de aplicación provechosa, que justifica "nuestra hipótesis de la estabilidad introducida *metódicamente* para edificar la *ciencia*".

Mach estudia la evolución de la aptitud asociativa en los animales, y llega a la conclusión de que *las asociaciones mismas no son innatas, sino que han de ser adquiridas por experiencia personal*. La palabra asociación no ha de referirse solamente al dominio de lo llamado consciente, al dominio de la representación. Cuando un hecho orgánico provoca otro, tenemos ya asociación. Constituída la vida intelectual, podemos también retener, como los hechos sensibles, los complejos de representaciones. Mutuamente asociados, se evocan unos a otros.

La conciencia tiene por base la posibilidad de reproducir y de asociar las ideas. Ella no es una cualidad particular ni un conjunto de cualidades que se distinguen de las cualidades físicas. Para que se produzcan aquellos procesos de asociación y reproducción, es menester el buen funcionamiento de la corteza cerebral, cuyos distintos campos están unidos entre sí por fibras de asociación. Del mismo modo que no es legítimo hablar de *una conciencia* como facultad especial, así tampoco se puede hablar de una memoria, puesto que la designada como tal está constituida por *un conjunto de memorias parciales*, algunas de

las cuales pueden desaparecer sin que por ello resulte afectada la subsistencia de las restantes. La memoria humana es una manifestación biológica elevada de un hecho común a la vida en todos sus estados; es una función destinada a la adaptación al ambiente. La herencia y el instinto pueden ser considerados, a su vez, como una memoria que rebasa los límites del individuo.

La especie humana no ofrece nada esencialmente distinto de otras especies. El hombre, como los animales, acumula experiencia. Para la psicología y para la teoría del conocimiento, biología e historia son fuentes que se complementan. Esta es la tesis que desarrolla nuestro autor en el capítulo de *El conocimiento y el error* que versa sobre "el desarrollo del individuo en la naturaleza y en la sociedad".

Tendemos a menudo a considerar los animales como máquinas, y suponemos que en este carácter que les atribuimos radica la diferencia entre ellos y nosotros. La psicología comparada denuncia concordancias aun entre los extremos de la escala y nos demuestra que muchos fenómenos ocurren en nuestra vida psíquica de modo mecánico.

Del estudio de hechos inherentes a la conducta de los animales, saca nuestro autor, en conformidad con Morgan, las conclusiones siguientes:

"1º Los animales saben servirse, para su provecho, de asociaciones que el azar les enseña".

"2º A causa de la complicación de los hechos, ellos pueden asociar caracteres que no están muy íntimamente ligados".

"3º Sólo persisten las asociaciones a menudo renovadas y biológicamente importantes" (1).

Estas son las reglas de la vida animal, y según nuestro autor la conducta de la mayor parte de los hombres puede explicarse también por ellas.

La vida psíquica se desarrolla inicialmente en función de necesidades biológicas; posteriormente continúa manifestándose, aun cuando no es necesaria. La curiosidad denuncia la exuberancia de la vida psíquica, y ella existe también en seres que anteceden al hombre en la escala zoológica. Tampoco el

(1) E. MACH, *La connaissance et l'erreur*, pág. 85.

lenguaje es exclusivamente humano, puesto que en los animales aparecen significativos rudimentos de expresión. Las especies experimentan modificaciones en el tiempo, y cabe adjudicarles *historia*, sin dar al vocablo sentido metafórico. La diferencia entre el hombre y el animal no es cualitativa, es puramente cuantitativa. Los caracteres que distinguen al primero del segundo son:

"1º Tiene una vida psíquica más intensiva y más rica.

"2º Tiene un círculo de intereses más grande y más extenso.

"3º Es capaz, para lograr sus fines biológicos, de emplear un rodeo más largo.

"4º A causa de las comunicaciones orales y escritas más completas, la vida de los contemporáneos y antecesores ejerce una influencia más fuerte y más directa sobre el individuo.

"5º Se produce durante la existencia de cada individuo una modificación más rápida de su vida psíquica (1)".

El hombre es un animal que logra conquistar los beneficios llamados de la civilización. Para verificar en qué consiste es menester analizar la evolución humana primitiva. El aprovechamiento de los *objetos* marca el origen de la civilización. "La utilización del fuego es la clave de la técnica química, como la utilización de los útiles y de las armas es la de la técnica mecánica" (2). La observación y la imaginación inventiva suponen ya cierto bienestar. Los hombres viven en sociedad, y ello da lugar a invenciones particulares. La convivencia determina normas mentales, crea modos de pensar y de actuar. La palabra y la escritura son productos de la sociedad que se originan en manifestaciones más elementales. Sólo es de lamentar que Mach no nos explique cómo la inteligencia que se desarrolla en función de necesidades, alcanza un crecimiento excesivo que permite su derroche.

En la exposición de la influencia del medio social como factor que imprime su sello al conocimiento, la tesis de Mach se parece a ratos a la de Emilio Durkheim, cuya gnoseología social, expuesta en *La vie religieuse*, guarda analogías con la del físico vienés.

En el capítulo VI, titulado "La exuberancia de las ideas",

nos encontramos con la concepción explícita de Mach sobre el origen de la ciencia.

Cuando las ideas son dirigidas por circunstancias favorables y están en conformidad con los hechos, llegamos a la *verdad*. Somos conducidos al error cuando la atención es dirigida a elementos accesorios en perjuicio del interés que deben despertar los que son fundamentales. Mas no olvidemos que la función de la ciencia así concebida, ha de ser estrictamente práctica; la ciencia sirve para la acción. "Las ideas que el contralor repetido ha encontrado siempre de acuerdo con los hechos, no pueden servir más que para regularizar la acción" (1). La palabra es un centro de asociación en el que se entrecruzan pensamientos múltiples, y a menudo se ha asignado valor de hechos a los vocablos; se ha tenido por cierto que cuando se habla del lobo aparece su baba. En estas confusiones incurren los salvajes, y desempeñan papel importante en las creencias rudimentarias. Muchos ritos han nacido de ahí; la imaginación, la poesía, trasladada al dominio práctico, puede ser nefasta. Por el contacto de la imaginación con los hechos, se concluye en la creación de concepciones religiosas y de ideas filosóficas.

Desde luego, los mitos primitivos se incrustan en el desarrollo ulterior de la civilización e imprimen su sello a la ciencia. "La mitología de la naturaleza animística y demonológica, se resuelve poco a poco en una mitología de las sustancias y de las fuerzas; en una mitología mecánica y automática; y, en fin, en una mitología dinámica" (2).

En el capítulo VII de la obra que comentamos aborda nuestro autor el problema de la verdad y del error. El hombre, como ser viviente, se halla en relación con el medio que le rodea. La función biológica tiende a establecer el equilibrio entre el organismo y el ambiente, y en su grado superior las ideas tratan de adaptarse a los hechos. Las representaciones

(1) E. MACH, *La connaissance et l'erreur*, págs. 101 y 102.

(2) E. MACH, *La connaissance et l'erreur*, pág. 113. En este punto es clara la afinidad entre Mach y Comte. Al autor de la *Filosofía positiva* también le preocupa la eliminación de la ciencia positiva, tercer estado del conocimiento de los factores residuales de los dos estados que la precedieron: el teológico y el metafísico.

deben seguir un curso que refleje lo más fielmente posible el de los fenómenos naturales, y al procurar adelantársele se constituye la ciencia, cuyo abolengo lo forman las representaciones de origen instintivo. Verdad y error tienen la misma procedencia y sólo el éxito permite distinguirlos. Más todavía: "Un error claramente reconocido, es, a título de correctivo, tan precioso para la ciencia como una verdad" (1).

Extravío frecuente de la ciencia es el de considerar *como realidades físicas nuestros conceptos subjetivos*. Nuestras sensaciones, nuestras reacciones frente a ellas, nuestra imaginación y nuestros recuerdos, son las funciones psíquicas que nos conducen tanto a la verdad como al error: Sólo la verificación cuidadosa permite distinguirlos. Estas son las consideraciones de Mach previas al estudio del *concepto*, que abarca el capítulo VIII de *El conocimiento y el error*.

En los últimos decenios se ha iniciado una tendencia que, según lo afirma Croce en su *Logica*, será útil para la ciencia, para la lógica y para la filosofía en general, siempre que no sufra desviaciones.

Dicha tendencia es obra de físicos, de matemáticos y de naturalistas; su fórmula fundamental consiste en establecer el carácter práctico o económico de las ciencias matemáticas, físicas y naturales. Los dos autores más importantes en este sentido son Avenarius y Mach.

Para ellos la ciencia no es más que un conjunto de nociones breves y prácticas y los conceptos científicos no tienen otro valor que el de ser símbolos resumidos, económicos, de la realidad. Posee cierta analogía con los autores recién mencionados Rickert. Para él el concepto, resultado de la labor de las ciencias, es únicamente un *medio* para un *fin* científico. Semejante a ella es también la teoría formulada por Bergson, según quien los conceptos de las ciencias naturales son simplemente etiquetas y símbolos con que el sabio elabora el conocimiento científico, labor que depende de la medida en que pueda sernos útil.

"Si cualquiera comprueba que no puede representarse un hombre que no sea ni joven, ni viejo, ni grande, ni pequeño,

(1) E. MACH, *La connaissance et l'erreur*, pág. 124.

esto es, un hombre en general; si cualquiera considera que todo triángulo que él se representa tiene forzosamente, ya sea un ángulo recto, ya uno obtuso, ya tres agudos, y que por consiguiente no es un triángulo general, llegará fácilmente a pensar que estas representaciones o formaciones psíquicas que llamamos conceptos, no existen, que no hay absolutamente representaciones abstractas" (1).

Que los conceptos generales no son puras palabras, ello resulta netamente del hecho de que proposiciones muy abstractas son comprendidas y son correctamente aplicadas en los casos concretos. Las innumerables aplicaciones de "la energía es constante" nos proporciona un ejemplo; es inútil que tratemos de encontrar en la conciencia un principio intuitivo que responda a este concepto. Según Mach, esto se explica así: "Una representación es una cosa instantánea, es decir que cuando nos representamos un barco, por ejemplo, surge éste inmediatamente, o sea que toda representación concreta y sensible es instantánea, mientras que toda abstracción no es instantánea: tiene su historia, es una formación psicológica a veces muy larga".

A continuación agrega: "Tomemos el caso de una liebre; admitamos que esa liebre tiene la representación típica de una col, de un hombre, de un perro, de un buey. Admitamos que es atraída por la col, que huye del hombre y del perro y que el buey la deja indiferente".

A medida que la experiencia de la liebre se enriquece, las reacciones comunes a los objetos de uno de esos tipos le son mejor conocidas, reacciones que no pueden todas surgir al mismo tiempo en su conciencia. Si el animal es atraído por un objeto que se parece a la col, desplegará inmediatamente una actividad de exploración para comprobar si ese objeto presenta efectivamente las reacciones separadas: olor, sabor, consistencia, etc. Alarmada en un comienzo por un espantajo que se parezca a un hombre, observa pronto que le faltan las reacciones propias del tipo hombre: movimiento, actitud agresiva, etc. Aquí se asocian ya de una manera inmediata a la representación típica, los recuerdos almacenados poco a poco en una

(1) E. MACH, *La connaissance et l'erreur*, pág. 133.

multitud de experiencias o de reacciones que sólo pueden llegar a constituirse paulatinamente.

En esto reside, para Mach, la característica del concepto en oposición a una representación instantánea, individual.

La representación individual al enriquecerse por asociaciones y al desenvolverse lenta y progresivamente, se convierte en concepto. Se nos ofrece por tal modo un pasaje continuo de la representación al concepto.

Según el autor que nos ocupa, el hombre forma sus conceptos de la misma manera que el animal, pero intervienen dos factores nuevos: el lenguaje y las relaciones con los semejantes. La palabra es una etiqueta que el hombre pone al concepto. El vocablo puede ser percibido en forma sensible por el hombre. No siempre una palabra corresponde a una sola idea. Los niños y los pueblos jóvenes que no disponen más que de un repertorio reducido de vocablos, emplean uno para designar un objeto o un fenómeno; en una oportunidad siguiente emplean la misma palabra para designar alguna otra cosa o algún otro fenómeno que ofrezca con el anterior semejanzas de reacción. De ahí proviene el carácter cambiante de las palabras.

"Por lo común, no se presta atención más que a un pequeño número de reacciones biológicamente importantes". Comienza entonces a adquirir importancia el empleo de los vocablos.

Cada palabra sirve ya solamente para designar una clase de objetos que presentan una reacción determinada. Esto conduce al hombre a clasificar los objetos según sus conceptos.

Cada especialidad científica tiene sus conceptos propios, en virtud de que para cada una de ellas, cierto grupo de fenómenos son los que revisten mayor importancia. Todo sabio de una determinada especialidad da a las palabras, por delimitación o por definición, un significado más estrecho del que tienen en el lenguaje vulgar; con frecuencia los hombres de ciencia eligen palabras nuevas para designar ciertos conceptos. Estos términos abstractos tienen a su cargo recordar la relación de todas las reacciones del objeto, designadas en su definición, y atraer esos recuerdos a la conciencia. Podríase citar como ejemplos la definición de hidrógeno, la cantidad de movimiento de un sistema mecánico, etc.

Corresponde tener presente que los conceptos se van formando durante años y aún durante siglos, por lo cual no extrañará el hecho de que un concepto pueda no contener ninguna representación individual de un instante determinado. En la definición intervienen aquellas reacciones que son suficientes para la determinación de un concepto. Conviene así introducir en ella aquellas reacciones imprescindibles para la determinación del concepto: las otras son superfluas. Pero cuando se comprueban reacciones nuevas, dentro del mismo género, surge lo que se llama *un descubrimiento*. Si esas nuevas reacciones determinasen por sí solas el concepto, bastarían para formar una definición.

Así por ejemplo definimos la circunferencia como la línea curva, plana, cuyos puntos están a igual distancia de un punto determinado. Después de esta definición no agregamos ninguna otra propiedad, cual sería, por ejemplo, de que todos los ángulos inscritos que sostienen un mismo arco son iguales. No añadimos estas otras cualidades de la circunferencia, porque ninguna de ellas basta por sí sola para definirla, mientras que la primera definición sí era suficiente.

El mismo hecho o el mismo grupo de hechos puede, según las circunstancias, reclamar el interés y la atención sobre reacciones diversas, sobre diversos conceptos. De este modo podemos ver en un trozo de hierro un complejo de reacciones sensibles; un peso, una masa, un conductor del calor o de la electricidad, un cuerpo sólido, un cuerpo químicamente puro, etc.

Los conceptos fundados sobre hechos incompletamente conocidos, se derrumban fácilmente. La naturaleza del concepto se muestra con mayor nitidez a quienes comienzan a dominar una ciencia. Estos aún no se han asimilado, de modo instintivo, el conocimiento de los hechos fundamentales, pero los han observado atentamente y con precaución. Han pasado a menudo de los hechos a los conceptos y viceversa, y conservan de este pasaje un recuerdo muy vivo, de manera que pueden rehacerlo a cada instante y detenerse en cada uno de sus puntos.

No ocurre lo mismo con los conceptos menos definidos que son designados por las palabras del lenguaje vulgar. Aquí todo

se hace instintivamente sin que hayamos colaborado por deliberación.

Estudiemos un poco más de cerca el procedimiento de la abstracción que sirve a la formación de los conceptos. Las cosas son, para nosotros, complejos relativamente estables de sensaciones ligadas entre sí y dependientes las unas de las otras.

Pero no todos los elementos de este complejo tienen una igual importancia biológica. Así, por ejemplo, un pájaro se nutre de bayas rojas y dulces. La sensación azucarada es biológicamente de importancia para él, y su organismo tiene para esta sensación una disposición innata. Este mismo organismo asocia a ella poco a poco el carácter rojo que se distingue a distancia. En otros términos el organismo presenta respecto de los dos factores rojo y azucarado una reacción más ostensible; su atención será preferentemente dirigida hacia ellos y descuidará, por el contrario, los restantes. El método de la abstracción depende esencialmente de la atención y del interés. Por este conducto, todos los caracteres sensitivos del complejo "baya", no son expresados con igual intensidad en la imagen de "baya" que la memoria guarda, y así esta imagen se va aproximando a un concepto.

Supongamos un número considerable de bayas, difíciles de distinguir; las imágenes directrices deberán entonces presentar en nuestra memoria caracteres más numerosos y más variables.

La necesidad ha enseñado al hombre primitivo reacciones de prueba particulares, utilizables para un fin determinado, permitiéndole distinguir, por diversos caracteres, los objetos utilizables de los no utilizables.

Así ocurría cuando a los fines biológicos inmediatos, tales como la preparación de alimentos, se agregaron otros de carácter técnico y científico, más numerosos y más variados.

Vemos aquí desenvolviéndose la abstracción, desde el rudimento más simple hasta su grado más alto, y en el curso de su desarrollo, todo grado superior reposa sobre el inferior.

En un escalón más alto del proceso, el concepto es el conocimiento de las reacciones de una clase determinada de objetos: conocimiento asociado a la palabra o término.

Al concepto le falta intuición inmediata, por dos razones. En primer término porque abarca toda una clase de hechos.

cuyos individuos no se han presentado todos de una vez. Luego, sus caracteres comunes, que son los que interesan al concepto, son conocidos sucesivamente en el transcurso de cierto tiempo y se necesitaría un lapso considerable para evocarlos en la intuición actual, que es substituída por la intuición potencial.

Esta circunstancia hace que el concepto sea muy cómodo para representar y simbolizar en el pensamiento extensas clases de hechos.

Es biológicamente importante comprobar por la observación el nexo de las reacciones; por ejemplo, el aspecto de un fruto y su valor alimenticio.

Todas las ciencias parten de ahí para encontrar la fijeza de muchas relaciones, la unión o la independendencia de las reacciones.

La importancia del concepto para la investigación científica se comprueba fácilmente cuando clasificamos un hecho bajo un concepto; lo simplificamos dejando de lado todos los caracteres que no son esenciales para el fin que perseguimos. Pero al mismo tiempo enriquecemos ese hecho, porque le hacemos participar de todos los caracteres de su clase.

Dos motivos económicos, la permanencia de los caracteres y la diferenciación, rigen la formación de los conceptos.

Nuestro cuerpo, y en particular nuestra conciencia, son sistemas de hechos relativamente aislados y cerrados, y solamente corresponden a un pequeño número de impresiones del medio externo, del mismo modo que un termómetro sólo es sensible a las variaciones de temperatura dentro de un límite determinado.

El hombre es para Mach un psicólogo y no un lógico, y en todo caso quien determina la actividad pensante es la necesidad biológica. J. B. Stallo ha formulado, dice el mismo Mach, ideas análogas a las suyas, y que resume así:

"1º El pensamiento no se ocupa de las cosas tales como son en sí mismas, sino de sus representaciones intelectuales (conceptos).

"2º Los objetos no nos son conocidos más que por sus relaciones con otros objetos. La relatividad es así un atributo necesario de los objetos de nuestro conocimiento (por conceptos).

“3º Un acto de pensamiento particular no encierra jamás en sí mismo el conjunto de todas las propiedades cognoscibles, sino sólo las relaciones que se refieren a una clase particular”.

Mach cita los errores que según Stallo produce la omisión de estos principios, y señala algunos ejemplos que lo demuestran. Así el caso de la oposición entre materia y movimiento, entre masa y fuerza, como realidades particulares. La fundamentación de la teoría dinámica de los gases en la de los cuerpos sólidos, es otro ejemplo, puesto que en realidad los gases tienen propiedades más sencillas que los líquidos y que los sólidos. Error típico es el de afirmar que las cosas existen independientemente de sus relaciones; esto ocurre en las hipótesis del espacio y del tiempo absolutos de la teoría de Newton.

En síntesis: no hay que descuidar las mencionadas conclusiones de Stallo, a menos que se quiera incurrir en el error de:

1º Considerar que todo concepto es correlativo de una realidad objetiva discernible, y que hay tantos objetos como conceptos.

2º Que hay entre las cosas, en su universalidad y en el orden de su aparición, la misma jerarquía que en los conceptos respectivos, y

3º Creer que las cosas existen independientemente de sus relaciones.

Después de haber expuesto su teoría del concepto, ocúpase Mach de la sensación, de la intuición y de la imaginación. De todo cuanto dice en este capítulo, lo más interesante es retener dos o tres expresiones que tienen un cierto significado. Así, por ejemplo, da la siguiente definición de los cuerpos: “Los cuerpos no son entonces otra cosa que *haces de reacciones, regularmente ligadas entre sí*” (1). Con esto procura establecer un fundamento crítico para la noción de substancia, en reemplazo de la pertinente noción vulgar. Esta última, legítima en la vida diaria, es inaceptable, en cambio, en el dominio de la ciencia. Ella desempeña “en física científica el mismo papel

(1) E. MACH, *La Comaissance et l'erreur*, pág. 157.

engañoso que la cosa en sí en filosofía" (1). Los sentidos constituyen la fuente del conocimiento de cuanto el hombre supo respecto del mundo, antes del empleo de útiles, y son las relaciones que entre sí guardan las sensaciones la base de nuestros conceptos actuales de substancia.

Mach designa con el vocablo *intuición* a: "todo el sistema de sensaciones coordinadas en el espacio y el tiempo, que nos ofrece el sentido de la visión, por el cual conocemos por un golpe de vista la distribución de los cuerpos o de sus movimientos recíprocos". "El recuerdo viene de la intuición". Respecto de la imaginación, en cuanto ella combina, asocia, entre sí los recuerdos, dando por resultado representaciones que no hemos encontrado en nuestra experiencia, la definición de Mach no tiene mayor diferencia de las usuales. Estudia las leyes de la asociación, y luego trata de la influencia del medio en la creación de la ciencia y en general en todas las manifestaciones culturales. En este punto habla Mach en términos que recuerdan a Taine.

La adaptación de los pensamientos a los hechos y de los pensamientos entre sí, constituye el tema del capítulo X, de *El conocimiento y el error*. La adaptación de los pensamientos a los hechos, es la observación; la adaptación de los pensamientos entre sí, es la teoría. Al emplear para ambos casos el término adaptación, concluye Mach que observación y teoría no pueden separarse de un modo neto. En este capítulo hay una afirmación de Mach que merece ser señalada, por cuanto está en contradicción con lo que sustenta en otra parte.

Al hablar de la conservación de la masa, dice que se trata de una ley no descubierta por Lavoisier, sino que es un pensamiento instintivo, que se ha manifestado siempre y ha servido a ese autor como guía en sus grandes descubrimientos de química. Califica de "más importante" esta noción. En otro libro le veremos sostener que se trata de una noción sin trascendencia actual en el dominio científico. Ni lo que dice sobre la experimentación mental ni sus ideas sobre la experimentación física y sus guías, añaden datos de importancia a su manera de encarar el conocimiento científico.

(1) E. MACH, *La connaissance et l'erreur*, pág. 158.

Los que sí son importantes son los capítulos que conciernen a la hipótesis, a la noción de causa y efecto, al tiempo y al espacio fisiológicos y a esas mismas nociones en física, y el que se refiere al valor de las leyes científicas.

*
* *
*

El pensamiento completa instintivamente los hechos observados. Esto se puede comprobar desde ciertas manifestaciones de la vida animal hasta algunas elementales de la vida humana. Más aún, las mismas ideas científicas se vinculan a las opiniones populares. La primera concepción científica del cielo, está estrechamente relacionada con la primera noción vulgar sobre el mismo asunto.

Las ideas científicas se relacionan directamente con las nociones vulgares; más todavía, en un comienzo, pensamiento científico y opinión popular coinciden. Respecto del cielo, dice: "El espectáculo de la noche nos conduce a atribuir a esta esfera (se refiere al cielo que por razones fisiológicas nos impresiona como una esfera de radio determinado), una rotación, y a expresar que las estrellas están fijas en ella" (1). A continuación sostiene que fué parecida la idea de la existencia de muchas esferas transparentes, encajadas la una en la otra, hasta llegar la teoría de los epiciclos, al sistema de Tolomeo y al de Copérnico. Toda vez que se integra provisoriamente un hecho, se puede extender más rápidamente su experiencia. "Cuando completamos un hecho por el pensamiento, hacemos una *experiencia mental* que requiere ser controlada por la *experiencia física* (2).

Ahora bien, si se examina así, dice Mach, la hipótesis científica, se ve desde luego, cómo lo que no puede ser establecido por la observación, puede ser completado mentalmente por una hipótesis. Se puede admitir la existencia de una parte no observada de un hecho. De tal manera han de proceder frecuentemente el geólogo y el paleontólogo. Cabe hacer suposiciones sobre aquellas circunstancias de un hecho que no intervienen inmediatamente, que no son observables en forma directa. Mach agrega que a menudo las formas de las leyes alu-

(1) E. MACH, *La connaissance et l'erreur*, pág. 238.

(2) E. MACH, *La connaissance et l'erreur*, pág. 239.

sivas a un hecho, necesitan de la hipótesis, porque las solas observaciones únicamente cuando su número es infinito permitirán formular la ley al abrigo de perturbaciones.

A tales hipótesis las califica de *hipótesis explicativas*. Se refieren a un hecho al cual hacen comprensible, y son, esas las únicas hipótesis de que se ocupará nuestro autor. Nos ofrece de ellas esta definición: "Nosotros llamamos hipótesis a una explicación provisoria que tiene por objeto hacer comprender más fácilmente los hechos, pero que escapa todavía a la prueba por los hechos" (1).

Tal explicación provisoria puede durar muy poco o puede durar mucho tiempo. En Newton, cuya obra según Mach, está llena de conjeturas, se distingue lo que está ya comprobado de aquello que es provisorio para la explicación. "Se encuentra en todas partes en Newton la separación neta de la ciencia definitiva, establecida, de lo que es simple conjetura, representación artificial".

Para Newton lo que no puede ser deducido de los fenómenos es una hipótesis. Según Mach, la función de la hipótesis es de conducir a nuevas observaciones y nuevas investigaciones.

Hay en toda hipótesis elementos necesarios para la explicación de los hechos, y hay también elementos accesorios: estos últimos son modificados por la influencia experimental de los *necesarios*. Como ejemplo de su tesis cita Mach lo concerniente a la luz, y al hablar de la relación de la experiencia con la hipótesis menciona el *experimentum crucis* de Bacon, a cuya opinión adhiere.

"La hipótesis conduce finalmente a la expresión abstracta de los hechos". El valor de la hipótesis como representación abstracta, depende de su relación con las representaciones intuitivas que nos son más familiares. Resulta, pues, de lo dicho, que el valor de investigación de la hipótesis es grande, pero aunque él las llama hipótesis explicativas, lo son no en el sentido de que formulan una teoría sobre la realidad, sino que son un simple instrumento de trabajo, instrumento común a todas las ciencias, a la matemática inclusive, a pesar de que esta última haya logrado desprenderse de los elementos hipotéticos y

(1) E. MACH, *La connaissance et l'erreur*, pág. 240.

nos ofrezca hoy el aspecto de algo que carece de ellos. En realidad, también las matemáticas han sido una ciencia llena de "conjeturas, de experiencias mentales" lo mismo que de experiencias físicas (1).

Hay problemas científicos cuando se produce un desacuerdo entre el pensamiento y los hechos o entre distintos pensamientos. Cuando aparece un fenómeno ignorado, no previsto, por *azar*, surge la necesidad de resolver el problema planteado (2). Los procedimientos que se utilizan para resolver las cuestiones que se suscitan, son el método analítico y el método sintético. Después de exponernos en qué consiste cada uno de ellos, comprueba su aplicación en las matemáticas lo mismo que en otras ciencias y llega a la conclusión de que la mayor parte de los grandes descubrimientos se han hecho por método analítico. El papel de la hipótesis se explica a la luz de las ideas de Platón y de Newton sobre el método analítico. Al no poder tener claridad suficiente sobre lo que no conocemos, nos imaginamos provisoriamente condiciones intuitivas de especie conocida y consideramos como resuelto el problema que nos preocupa. El camino que va de las condiciones supuestas al hecho, es entonces relativamente fácil de entrever; se modifican las hipótesis hasta que ese camino conduce de una manera suficientemente exacta al hecho dado. "Invirtiendo la marcha de las ideas, se sigue el camino que va del hecho a sus condiciones. Cuando se ha apartado de la hipótesis todo lo que es superfluo, se ha terminado el análisis" (3). En todas las ciencias, como en la geometría, que es la más estudiada por Mach, en el capítulo XV de su libro, el método analítico es el mismo siempre: utiliza la hipótesis como medio. Mach estudia el desarrollo de los hechos que conducen al principio de la *imposibilidad del movimiento perpetuo*. Llega a la conclusión de que el principio de conservación de la energía, como "los principios más generales, hacen siempre más estrecho y más sólido

(1) E. MACH, *La connaissance et l'erreur*, pág. 252.

(2) Mach dice que el azar no significa *sin regla*; por tanto, admite siempre la existencia de la legalidad en los hechos; ya veremos más adelante, cuando se ocupe de las leyes científicas, el valor restringido que atribuye al concepto de ley.

(3) E. MACH, *La connaissance et l'erreur*, pág. 268.

el lazo con las bases *instintivas* de nuestra vida psíquica" (1).

De lo dicho hasta ahora se advierte que para nuestro autor el hecho y sus condiciones son lo esencial en la ciencia: la hipótesis sirve para la indagación de las condiciones del hecho; la ciencia al formular las reglas que rigen los fenómenos, procede siempre en sus conclusiones de acuerdo a bases hondas de nuestra vida psíquica.

El conocimiento científico ofrece dos integrantes fundamentales: el principio de causa y el principio de legalidad. Resumamos las ideas de Mach sobre ambos.

(1) E. MACH, *La connaissance et l'erreur*, pág. 271.

LEÓN DUJOVNE.

(Concluirá)

PREFACIO A UNA EDICION DE LOS SONETOS DE SHAKESPEARE

I

Hoy sólo cabe la sonrisa ante aquellos desplantes románticos que constituyeron la actitud sonoramente calificada de "satanismo". En el fondo es una posición nada rara en las letras inglesas. Pues (para resucitar aquella filosofía de los pueblos grata a Taine) se impone el hecho de que los clásicos de la frívola Francia sean racionalistas, y románticos los de la austera Inglaterra: la vena perversa que irrumpe en Byron y campea menos ingenuamente en Oscar Wilde, se había infiltrado ya en períodos anteriores, y los sonetos de Shakespeare sellan su silencioso advenimiento en el período isabelino. Sólo que aquí, discreta y atenuada, se halla tan lejos de la rumbosa retórica byroniana como de las sutiles esencias de invernadero de Wilde, y cabe en la belleza equilibrada de la obra de arte, sin romper por extremos de dudoso gusto su delicado cánón: ligera transición a una moral hedonista, exclusivamente humana y, a decir verdad, más frecuente en nuestra visión del Renacimiento, ya clásica e inmóvil, que en el Renacimiento mismo, o a lo menos en sus precursores italianos.

Y Shakespeare se aparta doblemente del importado diletantismo: por fuera el cambio se reduce a diversificar la disposición estética del soneto; forma menos refinada para quienes patrocinan la rima visual, estructura más llena y más libre para quienes la rima es simplemente música subordinada al pensamiento. En lo interno, la novedad está marcada por el rasgo genuinamente shakesperiano, de alternar el inevitable rosario

petrarquista con el cántico al amigo que trae una ráfaga de Antología a la tediosa inspiración cortesana. Los ingleses, sinceros helenistas, sintieron siempre mejor a Grecia que los franceses ditirámicos (perdone Chénier, el fabricante de paisaje helénico con recuerdos de Marsella, y de églogas dóricas recaudadas en Virgilio y Racan), y nadie tuvo visión más fiel que Shakespeare, aunque sólo supiera

dos onzas de latín, y menos griego.

Este sentimiento de la amistad es cosa antigua y pereció con la antigüedad: la misteriosa admiración que destilan en el lector los sonetos de Shakespeare al joven Conde de Southampton (o quien fuera), no hacen más que subrayar el caso. El amigo es perfecto: tan fuera de la posibilidad humana que es preciso quede de su belleza copia viva: sólo así la posteridad reconocerá que no ha mentido el elogio cálido del poeta. Su perfección sobrepasa toda metáfora; ¿a qué compararlo con un día de verano? Ante todo himno que celebra su beldad sólo resta al poeta decir "Amén", como un clérigo ignorante:

And, like unletter'd clerk, still cry "Amen"
To every hymn that able spirit affords...

(Son. 85).

Nada tiene que decir que no le haya dicho ya, pero, ¿acaso no se repite diariamente a Dios, la misma plegaria?

What's new to speak, what new to register,
that may express my love, or thy dear merit?
Nothing, sweet boy; but yet, like prayers divine,
I must each day say o'er the very same:

(Son. 108).

Apresúrase a eximirlo de todo reproche distribuyendo sus culpas, ya de plano sobre la desconocida "cuyos ojos en nada se parecían al sol", ya de rechazo sobre él mismo. Y llega al cabo de la sutileza petrarquista en su ahinco de borrar "those pretty wrongs" que su Antínoo hermosea, como ennoblece la reina la sortija de lance que lleva al dedo. Todo es exaltación triunfal de la belleza adolescente de su eterno inspirador, a quien regala la gloria de su verso, reservando para sí toda la fatiga; cuyo juicio teme, y del cual no implora

admiración para el futuro, sino, a lo sumo, excusa. Constante éxtasis ante aquel que vivía en todo lo hermoso y que le retribuía en moneda de belleza e inspiración.

So are you to my thoughts as food to life.

II

La poesía es Arte puro, y el Arte puro — dicen — nada tiene que ver con la Ciencia o la Filosofía: son éstos, tres dominios recíprocamente impenetrables. Pero ¿es verdadera tal impenetrabilidad? ¿Existe en realidad la muralla que, desde las páginas legisladoras de la preceptiva, separa el mundo abigarrado de la imagen y el mundo gris del concepto? Se corre el peligro de reducir el alcance de la poesía a puras sonoridades, de privarla de pensamiento en fuerza de querer desasirla de conceptos y abstracciones. Es muy sencillo condenar los casos extremos (Delille, Erasmo Darwin): aún más, proscribir, en fácil dictadura, toda traza de pensamiento conceptual de las artes plásticas y de la música; ¿pero debe, puede, extenderse la misma censura a las artes de la palabra? La poesía es el reino de lo emotivo. Sin duda, pero de *cierta emotividad*. Claro que en la épica o en la dramática puede presentarse el espectáculo vivo de cualquier emoción, por violenta que sea; pero este recurso no es dable dentro del género, siempre más o menos convencional, conocido por "poesía subjetiva". Si Macbeth nos hubiera dejado unas memorias poéticas de veracidad garantida, hechas sobre los sucesos, veríamos celebrado el asesinato de Duncan en un gemido de remordimiento; el aproximarse de la selva de Dunsinania en un alarido de terror. El hecho de sentarse a enfilar pulidas rimas y sutiles conceptillos (la espontaneidad poética es una ficción mitológica) supone un estado de ánimo bastante bonancible: el verdadero estado lírico, el que admite todos los recursos del pensamiento, subrayándolos con su colorido especial.

Así, sin asumirse omnisciencia cómica por lo pedante, ni pretender exprimir jugo moral de la más anodina cuarteta, la poesía shakespeareana aborda con marcada predilección ciertos temas, que luego cubrieron de irreverente ridículo los poetas sermonistas de a catorce cantos por sermón. Felizmente,

Wordsworth está lejos; el pre-Renacimiento cristiano reconoce en los tercetos dantescos, el latín escolástico de Tomás de Aquino; el Renacimiento pagano alza el olvidado manuscrito de Constanza, cuyos nobles hexámetros desarrollan las sentencias áureas de Epicuro; y Shakespeare condensa en uno de sus sonetos — el 59, inspirador de estas cuartillas — la concepción del "retour éternel", infusa en toda su obra.

El pasado ejerce extraña fascinación sobre el poeta; ofrece para él la variedad infinita de la naturaleza; sus hechos son tan difíciles de asir como los de la realidad presente que nos rodea. En cambio, el futuro es dócil, pues ya lo conoce en el pasado; es simple y geométrico: nunca fallan las predicciones de los agoreros de Shakespeare. Pero el pasado y el futuro no apasionan menos a los hijos de su imaginación que a Shakespeare mismo. Si sus héroes aman el recuerdo y la profecía, este amor fluye ahora de las marionetas para refugiarse en el labio mismo del autor: el antes y el después, "la furtiva marcha del tiempo hacia la eternidad" son aquí también los temas absorbentes.

Para el anciano rey, protagonista de Enrique IV, aquel a quien fuera dable hojear su destino

Would shut the book, and sit him down and die;

pero Shakespeare, que crea en su verso la belleza juvenil del amigo, es tan joven como éste y lo será mientras éste lo sea:

For all that beauty that doth cover thee
Is but the seemly raiment of my heart,
Which in thy breast doth live, as thine in me.
How can I then be elder than thou art?

(Son. 22).

Siendo joven, no teme engolfarse en la lectura de su vida: la amargura del presente, "the sad account of fore-bemoaned moan", se disuelve ante el pensamiento del amigo. En cuanto al porvenir — ya lo hemos visto — en realidad, no existe. Shakespeare lo vislumbra solamente en contraposición al pasado y a la muerte: frente a la amenaza de aniquilamiento, su personalidad se yergue en un esfuerzo para afirmarse en lo venidero, única recompensa de las fatigas del presente. Y

aun aquello que ha de vencer a la muerte, perdura sólo para mostrar a los que han de nacer, la belleza del pasado:

To show false Art what beauty was of yore.

(Son. 68)

Sólo persiste lo que se ha dado en su plenitud: lo que vive, sobrevive.

Es que el futuro es antipoético. La literatura sobre el porvenir es un género humorístico. Prever lo que ha de ser, ordenarlo, describirlo, supone una mecanización que quita a la vida lo propiamente vital, lo singular y trágico de ésta. El pasado, por lo contrario, es de esencia poética; es naturalmente deformable y deformado: tanto, que el reproducirlo intacto requiere un esfuerzo consciente. Las cosas bellas tienen doble hechizo si son antiguas. No añade poco encanto al poema clásico la visión fáustica de tantas frentes inclinadas sobre él. Para apreciar la belleza de su inspirador, Shakespeare necesita proyectarla sobre un libro antiguo:

O, that record could with a backward look,
Even of five hundred courses of the sun,
Show me your image in some antique book...

(Son. 59).

¿Qué mejor piedra de toque? El amigo fué Adonis; la belleza que estuvo en la mejilla de Helena es su belleza; su rostro adorna las mitras griegas. Los elogios de las beldades del tiempo de antaño son imperfectas profecías de su beldad:

So all their praises are but prophecies
of this our time, all you prefiguring:

(Son. 106).

El pasado es el espejo que sostiene el arte a la Naturaleza.

III

I know when one is dead and when one lives;
She's dead as earth.

(*King Lear*, Act V, Sc. III.)

La imagen del amigo desasosiega al poeta en la noche, brillando ante sus ojos sin vista y advirtiéndole unas veces, en su

rápido disiparse, que no es regalo de aquél, sino creación de su mismo amor; fomentando, otras, en su duración, el deseo de verle en "claro día". Es que el sueño, hermano de la Locura e nsu contenido y de la Muerte en su actitud, despliega el tríptico shakespiriano: Ofelia enamorada, Ofelia coronada de ortigas y margaritas, Ofelia flotante sobre las aguas. Shakespeare teje la vida de sus criaturas como el Valois de la leyenda se solazaba jugando con naipes sarracenos que llevaban pintados al Amor, la Locura y la Muerte. Pero el poeta no se muestra pagano a la manera horaciana, de moda en los sonetistas fáciles del Renacimiento; ni cristiano tampoco, como lo fueran a ratos Petrarca y Du Bellay. El sentimiento de la muerte latente es la cuerda profunda cuya vibración potencial gravita como un presagio maligno sobre la cabeza de sus héroes y heroínas. Nada de extraño tiene, pues, que asome a cada recodo de la conversación escénica, por ejemplo, en la retórica trivial del diálogo entre Ricardo III e Isabel Grey:

—Your reasons are too shallow and too quick.

—O no my reasons are too deep and dead.

y, por un freudiano juego de palabras, aparece el término de la asociación inconsciente:

—Too deep and dead, poor infants, in their graves!

O bien, el pasaje de *Troilo y Crésida* en que el llamado a la heroína provoca una respuesta natural, insignificante:

Hark! you are call'd,

doblada inmediatamente con un nuevo sentido (el eterno sentido que sonríe tras toda palabra).

Some say the Genius, so
Cries "Come!" to him that instantly must die.

(*Troilus and Cressida*, Act IV, Sc. IV).

Si tan constante aparece ese sentimiento en el teatro, donde la individualización de los caracteres opone siempre vallas a la confianza del autor, es explicable que aparezca libre, potentísimo, obsesionante, en su producción lírica. No es que se encuentre en ella un cuerpo de doctrina constituido y cohe-

rente: tal tarea no competía al poeta; lo que puede, sí, desengarzarse es su pensar sobre la Muerte, tal como surge de los numerosos y nada coordinados versos en que lo vació. Obtiénese así una esencia diferente de la tan traída y llevada de la vanidad de las cosas terrenas, de rigor en toda composición de ese género. El de Shakespeare es el concepto alegre, juvenil ("Cuando la juventud reidora y confiada — tiene un "¿por qué no?" para cada obstáculo. . .") de un artista ambicioso que confía en el triunfo literario que le ha de permitir, al mismo tiempo, triunfar de la Muerte. Y la existencia que ha de vencerla, no es la vida eterna, galardón del justo, sino el renombre, conquista del talento; no "el vivir que es perdurable", sino la "vida de honor", que en sutil distinción separó Jorge Manrique.

Afirmase aquí el orgullo de la creación artística, en toda su exageración, que a una con el florecer de los géneros subjetivos introdujo Petrarca (para no dar más que un nombre) en los albores del Renacimiento. Fundado en él, explaya Shakespeare su fe ingenua, anterior a toda religión y a toda filosofía, sin pretensiones a rotularse como cristiana o pagana, epicúrea o platónica. Frente a cada mención del tema osténtase la soberbia del poeta consciente de su valer, sabedor de que ha de perdurar; del poeta que no pide llanto para cuando repose en su tumba, amortajado en silencio:

The earth can have but earth, which is his due;
 My spirit is thine, the better part of me:
 So then thou hast but lost the dregs of life,
 The prey of worms, my body being dead;
 The coward conquest of a wretch's knife,
 Too base of thee to be remembered. . .

(Son. 74).

Y tampoco morirá el amigo. Cuando la guerra haya derribado toda estatua y la rebelión haya desarraigado todo monumento, el viviente recuerdo del amigo se alzaré triunfante ante los ojos de las posteridades:

When wasteful war shall statues overturn,
 And broils root out the work of masonry,
 Nor Mars his sword nor war's quick fire shall burn
 The living record of your memory.

'Gainst death and all-oblivious enmity
 Shall you pace forth; your praise shall still find room
 Even in the eyes of all posterity. . .

(*Son. 55*).

Gracias a su verso dador de vida, la Muerte no podrá jactarse de haber arrastrado al amigo al prado mustio de asfodelos, en que pasan, sin hollar la hierba, las almas, imágenes de los que se han fatigado:

Nor shall Death brag thou wander'st in his shade,
 When in eternal lines to time thou grow'st:
 So long as men can breath, or eyes can see,
 So long lives this, and this gives life to thee.

(*Son. 18*).

En esta poesía esencialmente vital, el matiz pagano irrumpe ruidosa, ostentosamente, desafiando al fantasma que le cede terreno, irisadas sus tinieblas por los rayos de aquél. Es Shakespeare quien declara por boca del Conde de Northumberland:

Even through the hollow eyes of death
 I spy life peering. . .

Orgullo animador, obstinada voluntad de vivir que, con su repetido afirmarse (y quizá por esto mismo) ni logra persuadirnos de su sinceridad, ni excluye el terror a lo que nos urge creer que venceremos, a lo que no sabemos y que es lo único que necesitamos saber. Y este terror mantiene el alma en la expectativa sin reposo y sin luz, del momento en que sabremos y reposaremos; de la tarde aquella, la aurora o el mediodía en que pagaremos la deuda que nunca prometimos:

And pay the debt we never promised.

M. R. LIDA.

LA ÚLTIMA LECCIÓN DE LEONARDO DA VINCI (1)

EN LA ACADEMIA DE MILÁN (1499)

¿Queréis oír, en un discurso de despedida, el espíritu de mi enseñanza? También lo deseo yo, aunque mi alma esté más triste que el día en que se produjo, sobre el muro del refectorio, el maleficio del aceite. ¡Ah! los edificios del Bramante abandonados. . . El duque ha perdido su Estado, sus bienes, la libertad. . . y nada de lo que ha emprendido ha llegado a su término. . .

La paciencia nos defiende contra las injurias de la suerte, como las ropas nos defienden del frío. Así como aumentamos nuestras ropas, si el frío aumenta, más debemos armarnos de paciencia ante las grandes injurias de la vida, a fin de que nuestra alma no sea atacada. E interrogamos la experiencia, el más amargo y el más seguro de los oráculos. En medio de las maquinaciones, de las perversidades y de las batallas que constituyen las costumbres comunes a las repúblicas como a los principados, el oficio del *condottiere* es tomar partido por una fortuna de podestá. Observad a los monjes: viven en paz con los Turcos siempre que éstos les dejen cantar sus oficios. Igualmente pacíficos deben ser los artistas, en tanto que se les deje realizar su obra.

¡Qué! nuestra mano que tanto ha penado para manejar con

(1) Estas *Memorabilias* del más grande de los artistas, sacadas de las cinco mil páginas de sus manuscritos, y piadosamente traducidas y coordinadas, representan su estética y se agregarían útilmente al *Tratado de la pintura*, puramente técnico.

delicadeza el pincel, ha de empuñar la pica de diez y seis pies! Después de haber pulido nuestro espíritu hasta convertirlo en un espejo en que se refleja la obra de Dios, hemos de ofrecer nuestras cabezas a las bombardas! El sacerdote que se mezcla a la agitación de los municipios compromete su prestigio: el pintor debe ignorar si hay blancos y negros, si no es en su paleta.

El muy vivo interés de la conservación se lo aconseja, lo mismo que la infinita dignidad del Arte, que, como el sol, irradia para todos los ojos y encanta tanto a los Pisanos como a los Florentinos, a los Güelfos como a los Guibelinos. No basta con que nos lavemos las manos de los acontecimientos de la ciudad; debemos profesar el más grande respeto por las Santas Escrituras, primero porque son la verdad y luego porque el artista, que sigue las doctrinas heréticas y sediciosas, aleja de sus obras a las gentes que son los contradictores de su palabra.

El Arte no tendrá enemigos y no será desconocido por nadie, si el artista se aplica exclusivamente a su obra. En efecto, el Arte representa para todos placer y verdadero provecho moral: cura de la original grosería. Tenedlo por cierto: los hombres nacen bestias, ¡y cuántos mueren después de no haber sido más que sacos por los que pasó el alimento!

El hombre nace malo, pero comprende muy pronto su interés en ser sensato. ¡Cuántos sacarían su puñal sobre sus rivales y tomarían al vecino lo que a ellos les falta, sin el temor del puñal de los demás y de las leyes!

Para nosotros el peculio no es el fin, y nuestra función bien vale la de los monjes. Venden pública y libremente las gracias divinas, sin permiso del patrón celestial y pagan lo que desean en monedas invisibles, impalpables. Nosotros los pintores hacemos visibles a Dios y a la Madona; se les ve sobre nuestras telas, como si se aparecieran. ¿Qué sermón evangelizará a mayor número de personas y durante mayor tiempo más que mi *Cana* de Santa María de las Gracias, siempre tan persuasiva?

Cuando la religión sea rechazada como una traba a la furia de los vicios, mi fresco recordará hasta a los hombres más perversos el poder de Dios! Y si abominables seres asaltarán las iglesias, serán detenidos, si no por el espanto de su propio

sacrilegio, por la belleza y la perfección de las pinturas sagradas.

Nuestro arte explica los misterios y hace simples y sensibles los dogmas oscuros. El teólogo no acaba de explicar la Virgen-Madre. Si nosotros la pintamos, todo el mundo la comprende y la honra. Y sin embargo, ninguno de nuestra corporación ha sido canonizado, ni siquiera Fra Angélico.

El amor nace del conocimiento; y cuanto más profundo es éste, más crece el amor. Sin embargo, el artista, sin cesar ocupado en contemplar la Creación, hace al Creador un perpetuo homenaje. ¿Dónde buscar a Dios sino en el hombre, su obra, y cuál oración más perfecta que el dibujo que se esfuerza en analizar y reproducir la imagen de Dios? Quien contempla el orden admirable de la naturaleza y el arte maravilloso de la construcción que revela el cuerpo humano, conoce verdaderamente el autor de toda vida y le ama como debe, pensando que el cuerpo no es nada ante el alma que habita tal arquitectura y que, pura o pecadora, es una cosa divina.

Un cuadro hermoso alaba al Soberano Artista, porque fuerza a contemplar un efecto de su poder. Sin nosotros, los simples no comprenderían los dogmas: damos un cuerpo a los espíritus y mostramos al hombre los ángeles vivos y sonrientes.

Dos movimientos, el instinto y el deseo, obran en nosotros como motores: de uno no somos libres. Es imprescindible comer y dormir y vestirse. ¿Pero no es indigno ocupar su espíritu con los acontecimientos de su vientre? Y, cuando se está lleno, ¿buscar esta especie de muerte que es el sueño, o poner su gloria en salir a la calle con una pierna vestida de rojo y la otra de verde, según la moda, siempre absurda? El deseo noble es espiritual sólo le satisfacen la virtud y la ciencia.

El deseo de la belleza nos separa, por ejemplo, de la lujuria que bestializa a tantos individuos. Quien conserva en su memoria las bellas desnudeces del arte se alejará más bien de las cortesanas porque no encontrará sobre ellas la perfección viviente en su pensamiento. Los cuadros no corrompen las costumbres: más bien las sanan.

Florenia, ciudad demagógica, no merece los hermosos talentos que ha producido, porque considera la pintura como un oficio, porque el artista en Florenia recibe un salario. ¿Los

sacerdotes no viven del altar, es decir, de la verdad que interpretan a la muchedumbre? Legítimamente vivimos de la belleza, porque sin nuestra interpretación pocos la conocerían. Malos sacerdotes pasan por excelentes. En nosotros la hipocresía es imposible. Se ve que un cuadro es malo. Por lo demás, estimad el número de los religiosos: hay mil para un pintor.

No terminaría yo nunca si quisiera hacer la apología del arte. Posee el atributo divino: crea, hace visible lo invisible y permanentes las cosas más fugaces. La dulce sonrisa de una boca de mujer que encantó toda la vida del Dante, podemos mostrarla a todos y durante siglos. Lo que no tiene más que un instante en la realidad, lo prolongamos más lejos que la longevidad de los patriarcas. En arte somos dueños del tiempo.

La diversidad de las lenguas, Babel perpetua, impide a los hombres comprenderse. El húngaro, el esclavón no entienden el Padrenuestro dicho en toscano. La pintura, lengua de los ojos común a todos, es comprendida por el Gran Turco como por el Lombardo. Si fuerza al niño y se le hace llorar para que aprenda a leer. Si le mostráis un dibujo lee la imagen sin estudio. La escultura no participa de esta claridad de expresión, con excepción del bajorrelieve; privada del color, del juego de la luz y de la sombra, la escultura representa las creaciones del cuerpo más que las del alma.

En las cabezas antiguas predomina un carácter uniforme; todas las diosas se parecen, son bellas con igual belleza, jóvenes con idéntica juventud. Nuestras Madonas son personas y no un solo tipo y presentan rasgos variados. La antigüedad ha reproducido la belleza del cuerpo de una manera insuperable. Pero desde que un hombre murió en Oriente y el Occidente le llora cada viernes, una belleza nueva apareció con la nueva verdad. Un alma ha triunfado del mundo por su sola belleza. Sólo se concebía la violencia de las pasiones o la serenidad de los dioses; vino un Dios que llora y pasiones dulces. Gran maravilla de la que nació un arte nuevo que rivaliza con el antiguo. El campanile del Giotto vence al obelisco. Madre de las Artes, la arquitectura las engendra, pero la pintura, su hija incomparable, se desprende del monumento para convertirse a

su vez en monumento, sin que se piense nunca en la escasez de su espacio material si ella es rica en expresión.

Si se os dijera: "Vuelve los ojos hacia ese espejo y en él contemplarás, a tu agrado, figuras celestes o grotescas; escoge lo que quieres ver: ángeles u hombres, princesas o campesinas, la cabeza de Bramante o la de un idiota". Pudo, a mi gusto, representar a Isabel de Este o a una guardadora de gansos, al duque Ludovico o a su palafrenero. Sólo las figuras supere-minentes merecen el honor del arte.

Algunos de vosotros me habéis acompañado al Borghetto cuando yo buscaba los rasgos de Judas. Conocéis mis cuadernos llenos de grotescos y os extrañábais de mi preocupación — porque lo feo es siempre fácil de hacer. Pero por vil que haya sido el vendedor de su Dios, había que hacerlo aceptable entre los discípulos todos hermosos como conviene a almas asociadas por el pensamiento celeste. Un santo ha certificado la fealdad de Jesús: "Por humildad, dijo, el Redentor quiso parecer el más feo de los mortales". ¡Qué estupidez episcopal! Por la ley del Muy Alto, el cuerpo es la obra del alma; forma ella misma su envoltura, martilla del interior al exterior, como el orfebre para producir los relieves. Me preguntaréis: ¿si Jesús era tan bello, cómo los Judíos, al verle, no fueron ganados por el respeto y el amor? ¡Ah! aquellos malos no tenían arte: su fe les prohibía representar por imágenes lo que está en los cielos o lo que está por debajo de la tierra. Sus ojos, ventanas del alma, estaban cerrados; no recibieron la luz de las formas. Sin el arte se ignora la belleza, porque sólo el arte la expresa. Los que son ignaros, a semejanza de los Judíos, carecen siempre de bondad y de inteligencia creadora. Ved los sectarios de Mahoma, supersticiosos y feroces y verdaderos brutos: ignoran la pintura como los Judíos.

Se considera toda figura bajo tres relaciones: 1ª en su especie y sus proporciones: un hombre es el hombre; 2ª en sus pasiones y sus movimientos: un león furioso ruge o un caballero se esfuerza en dominar a su caballo; 3ª no se trata ya de un hombre, sino de tal hombre que piensa y hace cosas que él solo piensa y hace.

Hay, pues, tres grados en la pintura: la representación animal o típica, el movimiento pasional y el estado intelectual. Los

que se atienen a los dos primeros planos no alcanzan el fin del arte que es expresar la persona eterna. La vida y sus necesidades, la pasión y sus accesos son comunes al hombre y a las bestias. Como nosotros, las bestias se acoplan, cazan y luchan. Pero nosotros pensamos, y ellas no! Las bestias mueren y nosotros somos inmortales. Y la inmortalidad resulta de fenómenos desconocidos al animal y que, todos, son estados vivos o tranquilos del pensamiento.

Se hallan modelos para la realidad y la proporción de los cuerpos, y también para las bajas pasiones. El pueblo y la soldadesca ofrecen en todas partes los acentos brutales de la cólera y de la avidez; pero ¿dónde descubrir modelos de pensamiento y de inmortalidad, sino entre los reyes y los príncipes que, ya para conquistar, ya para conservar su poder, se ven forzados a un trabajo incesante de prudencia y de combinaciones audaces y muy secretas a la vez? Los que se elevaron por encima de sus conciudadanos por acciones o intrigas ofrecen de ordinario un carácter reflexivo que el ejercicio del mando hace aún más profundo: hay que estudiarlos. En cuanto a la canalla no la desdeño como elemento digno de observación; ¿pero quién pondría la dignidad del color en sus hocicos? Tanto valdría copiar el paisaje tal como se le encuentra. No hay un sitio que sirva de fondo conveniente a una figura, si en algo no se le modifica. Una gruta irá siempre bien con un oso y un lobo con un bosque y un buey con un prado; pero cuando se trata de encuadrar la noble figura humana, hay que componer. Puede ocurrir que el podestá sea feo a la manera de Sócrates por la irregularidad; pero lo mismo que un lugar se transfigura según el estado del cielo, lo mismo una cara, cualquiera que sea, se anima y se ennoblece por la profundidad de la inteligencia en ciertos momentos en que la individualidad se manifiesta. Para que un retrato se parezca hay que confesar al modelo, hablar de amor a una mujer y de batallas a un guerrero para despertar su alma. Haced los retratos de medio cuerpo: adquirirá así la fisonomía todo su valor. Comenzad por los ojos, y que sean activos y cargados de voluntad. Un hermoso retrato domina y fascina al espectador; aún mejor, que el artista mire por los ojos del personaje y dé así algo de su propia inteligencia a sus criaturas.

Ningún gesto, para no hacer a la figura alegórica. Os he mostrado que el modelo varía la expresión al infinito. La misma cabeza, como línea y proporción, pasa del ensueño al desdén, de la tristeza a la cólera, modificando las sombras alrededor de los ojos y de los labios. No os cuidéis de precisar la expresión. El enigma atrae al hombre y le retiene. Los sacerdotes tienen razón de oponerse a que se explique la religión. Si nuestros misterios cristianos fueran comprendidos habría en seguida que concebir otros: nuestro espíritu se alimenta de problemas.

La razón se ejerce cómoda y libremente en el dominio de la experiencia. Adquirir un conocimiento es siempre útil al intelecto, aunque sólo fuera para abandonar lo inútil y reservar lo que es bueno. Porque nada se puede amar u odiar sin conocer; y el deseo de conocimiento obra en el hombre, como un instinto superior.

El conocimiento del pasado y el estudio de la creación forman el ornamento y el alimento del espíritu humano. Se debe proceder de lo conocido a lo desconocido y el testimonio de los sentidos es el verdadero sentido de la verdad; pero la razón no puede abarcar lo infinito: el origen y el fin de las cosas sobrepasa el alcance de la mentalidad humana. Dejemos a los monjes y a los sacerdotes, que poseen todos los secretos por inspiración, explicar las palabras sagradas que son la verdad suprema, y contentémonos con hacer sentir lo infinito sin definirlo. Para operar este reflejo de infinito sobre una fisonomía, es necesario evitar los acentos pasionales y formar una máscara grave y sonriente a la vez, que atraiga y que domine, como una quimera que no fuera cruel, o una sirena que no quisiera probar al navegante o un ángel un poco irónico.

Estas cosas demasiado sutiles escapan a las palabras: me comprendéis, sin embargo, si digo que un rostro hermoso debe parecerse a una música de pensamientos armoniosos e indefinidos. Un aire nos parece triste o alegre, según la circunstancia que nos recuerda, y una fisonomía place a espectadores muy diferentes: ninguno ve en ella la misma cosa.

Unos han dicho que había yo concedido demasiado a la naturaleza humana del Salvador porque carece detrás de su cabeza del gran nimbo de oro tradicional; y otros que yo había

desenvuelto con demasía su naturaleza divina, porque Jesús acepta con resignación superhumana la traición de Judas. He obrado bien, puesto que los partidarios de una y otra naturaleza la encuentran en mi obra. El espectador busca sus propias tendencias en la obra que mira; el mismo artista reproduce invenciblemente su pensamiento propio y hasta su propia fisonomía: llega hasta dar a sus modelos sus defectos como sus cualidades.

Quien cree que el fin del Arte es reproducir la naturaleza, no pintará nada duradero: porque la naturaleza vive. Pero no tiene entendimiento. En la obra, el pensamiento debe compensar y reemplazar a la vida; en caso contrario, sólo se tendrá una obra corporal y sin alma. Será siempre más honroso concebir las figuras del cielo que en copiar las de la tierra y en pintar ángeles que hombres.

Los asuntos o temas espirituales son los únicos que merecen tentar a los verdaderos artistas, aunque no fuera más que por su dificultad. Lo que se desdeña en la realidad, se desdeña también en el arte. ¿Quién se atrevería a hacer un cuadro con los mendigos de la puerta de una iglesia, con las campesinas de un mercado, o representar un cuerpo de guardia o una taberna o un ghetto? Todo esto sirve para el estudio, y lo feo conviene para analizar lo bello: porque concebimos mejor una cosa por su contraria. En la obra la regla es la belleza, resultante de la triple perfección de la forma, del sentimiento y de la idea.

Se empieza por la belleza exterior, y puede uno felicitarse de alcanzarla; después se hace aparecer el alma. Sería pueril pretender representar las pasiones antes de poseer todas las partes de la anatomía y el juego de cada miembro en las más diferentes actitudes. Pero el que sabe obrará diferentemente. Comenzará la obra en espíritu; en seguida se esforzará en descubrir el movimiento que corresponde a su idea; por último, dibujará el cuerpo de su personaje.

Si alguien quiere pintar un Cristo, y comienza por seguir a un modelo, jamás llegará a lo que se propone. He aquí cómo deberá proceder. Empezará por imaginarse, meditativamente y leyendo el Evangelio, al Hombre-Dios; y cuando una imagen brote en su espíritu, escogerá el suceso más apropiado para dar relieve a esa imagen, y determinará la fisonomía, la actitud y

todo lo que ha de servir de marco — personajes, paisajes — al Señor. Sólo entonces adoptará modelos, para fijar el movimiento, el drapeado, la iluminación y la perspectiva óptica. Pero inventará las cabezas principales, las cabezas que traduzcan el pensamiento. Y esta invención de los rostros constituye el punto más alto del genio y de la dificultad.

Una obra se compone, como un hombre, de cuerpo, alma y espíritu. Discípulos: comenzad científicamente por el cuerpo, que es lo conocido, empezará por la idea y le dará luego la expresión y la forma convenientes, para llegar luego al alma, que es lo desconocido. En cambio, un maestro empezará por la idea y le dará luego la expresión y la forma convenientes. No imitéis a los pintores del norte que, sin elevarse hasta el dominio del espíritu, sobresalen en la expresión de ciertos sentimientos — tales como la humildad y la verdadera piedad —, pero que copian la primera figura que encuentran y cubren de feas vestiduras a las almas hermosas.

Lo que se nos presenta en la calle, no es el hombre de noble y reposado continente y de adecuado traje, sino el de proporciones desmesuradas o de extravagante indumentaria.

En arte, el espectador gusta sobre todo de las exageraciones; su admiración procura ser sorprendida por algo anormal o desconocido; y la verdad es que en el camino que os he trazado no se logra el sufragio general. Los ojos del vulgo se complacen con los colores vivos y discordantes, yuxtapuestos con dureza: es éste un bárbaro error. Un cuadro ha de tener un color general dominante que mitigue los tonos particulares, como si la luz difundida sobre él fuese su color principal.

El dibujo tiene sólo un objeto: la apoteosis del cuerpo humano. Doy a esta palabra — *apoteosis* — su antiguo sentido, un sentido heroico. Y llevo a la grave cuestión del carácter de los sexos.

Los guerreros nunca serán excesivamente viriles, ni las cautivas serán demasiado gráciles y lánguidas. Pero ¿a qué sexo pertenecerán las figuras angélicas o alegóricas? Barba y senos son igualmente inadecuados para los espíritus puros; falta suavidad en el adolescente y sobra gracilidad en la virgen.

Si queréis dibujar un ángel teniendo por modelo un hombre, será preciso redondear los miembros, adelgazar las articulacio-

nes, flexibilizar los movimientos, feminizar el modelo. Si trabajáis observando a una mujer, reduciréis las carnaciones, atenuaréis las curvas, haréis viril a la figura. De ese modo, obtendréis del modelo masculino una niña, o del modelo femenino un joven. En ambos casos alcánzase un tercer estado del cuerpo humano, reuniendo la fuerza y la gracia, y por encima de la concupiscencia, porque este tercer estado de la forma humana no despierta, por lo que tiene de femenino, el deseo de los hombres, ni despierta tampoco el de los mujeres aunque posea muchos rasgos masculinos. Por lo demás, es ese el único medio de representar la belleza casta, propia de los mensajes celestes, de los genios y de otras manifestaciones espirituales.

A esta forma — que la naturaleza no conoce y que el genio del hombre inventó para encarnar lo invisible — agregad el carácter musical de la expresión y los efectos enigmáticos que produce el modelado, adecuadamente dispuesto para hacer resaltar la vida interior: y obtendréis verdaderas apariciones, sin nimbos, sin gloria, sin efectos de claroscuro.

El pintor triunfa al mostrar, por medio de la sola belleza, que una figura no pertenece a la tierra y que pronto volverá a elevarse al cielo, de donde ha descendido.

En los desnudos, la carne, por su masa luminosa, aleja del rostro la atención; del rostro, teatro incomparable de la expresión. Y es posible suavizar esa luz por una iluminación artificial. En lo que se refiere a la cabeza, hay que modelarla de dentro afuera. Si aceptáis el modelado de la luz exterior, renunciáis por lo mismo a la potencia y al encanto de la expresión. Aislad atrevidamente la cabeza de las influencias ambientes, para que sea un cuadro dentro del cuadro. El prejuicio de dividir en dos partes el semblante por la línea de la nariz y anegar en sombra uno de los lados, de nada vale. Ante todo, modelad expresivamente, y luego hallad un claroscuro que convenga a ese modelado.

Antes de pintar, fijad por entero la cabeza en aguada, especialmente la boca y los ojos, y llevadlos a los últimos extremos de la ejecución. Quien tiene ya los ojos, tiene la boca; quien tiene los ojos y la boca, tiene la cabeza; quien tiene la cabeza, tiene la figura toda, porque la cabeza manifiesta el pen-

samiento, privilegio inmortal del hombre. En lo que atañe al cuerpo, al drapeado, al fondo, todo es accesorio.

Hay pintores a quienes la naturaleza fascina y subyuga, pintores que sin juzgarla la reflejan, como un estanque refleja sus orillas. Un maestro no se deja llevar por ese vértigo; amante de la naturaleza, huye, sin embargo, de la servidumbre; no es Hércules que hila a los pies de Onfale, sino más bien Ulises que ante la hechicera Medea, la obliga a obedecer por la espada del razonamiento. X

El modelo, útil y peligroso a la vez, nos hace olvidar de nuestra concepción; y aquí no me refiero sino al desnudo. Aún en los retratos, tened cuidado con las modas de vuestra época: modas que cubrirán de ridículo vuestras obras ante los ojos de la posteridad. Cuidado también con las ideas de la época; el artista no trabaja para sus contemporáneos, ni para su patria, ni para los hombres de su raza. Es malo todo cuanto sea milanés, florentino, o de tal o cual año: se ha de pensar en la universalidad de los hombres y de los tiempos. Cuidad, por último, que las cabezas de un mismo pintor se parezcan, y que este aire de familia no atente contra la variedad de los personajes. Los siglos futuros se llenarán de fastidio al ver esas modas, esas maneras, esa apariencia de la cabeza que es como la mueca momentánea de una ciudad o una agrupación.

No imitéis a los que encajan sus propios gorros a los héroes, y los andrajos vistos en un puerto o en un barco, a los personajes de la Biblia. Porque aun cuando conociésemos la verdadera indumentaria de los apóstoles, no la copiaríamos: de lo contrario, resultarían pescadores del Tiberiades, tan insignificantes como los del Adriático. Mas lo que vemos nosotros en los apóstoles, es su apostolado y no su oficio primitivo, y debemos representarlos como pescadores de hombres, no de peces. Imagináos que hubiese yo copiado doce cabezas judías de los arrabales, bajo el pretexto de que los discípulos eran judíos, y las hubiese cubierto de turbantes y vestiduras como las que pueden verse en Venecia. ¡Qué risa, entonces! ¡Qué grotesco habría sido!

Diréis vosotros: ¿no queda, pues, más recurso que trajear a la moda antigua? ¿Por qué a la moda antigua? Yo nunca he trajeado sino a lo Leonardo: ¡yo mismo inventé los vestidos.

las capas con sus pliegues, todo, de acuerdo con las formas que iba pintando! No imitéis a los alemanes, con sus duros pliegues en ángulo recto, tan numerosos que el cuerpo desaparece y sólo deja ver una cabeza y dos manos que surgen de una ola de paños de veinte varas. Trabajad teniendo ante los ojos paños delgados, que iréis engrosando gradualmente para no perder de vista el cuerpo. Toda figura pintada debe ser capaz de despertar amor, ya sea la adoración — si es sacra —, sea la atracción — si es profana —. El arte se propone agradar al espíritu por medio de los sentidos. La resplandeciente juventud cansa pronto; pronto cansaría una obra que sólo poseyera ese atractivo. Las mujeres que ejercen un violento imperio, tienen más de artificio y de sutileza que de hermosura regular; no hay que contentarse, pues, con representar personajes nobles y bien proporcionados. La complejidad y la sutileza traen consigo la variedad en un mismo objeto.

Poca filosofía basta al pintor, si concibe claramente el fin de su arte. Cree que su instrucción está acabada cuando se dedica a imitar exactamente a la naturaleza e, ignorando la excelsa dignidad de su pincel, lo emplea como herramienta de un oficio en lugar de manejarlo poniéndolo al servicio de la belleza, como empuñaba el caballero su espada, al servicio de la justicia.

De la hermosura brotan, como de una fuente, los suaves placeres. El ojo transmite al alma la dulce impresión, y el alma la comunica al espíritu, dilatando nuestras facultades. Nacida de las proporciones, animada por una pasión viva y heroica, la Belleza alcanza su apogeo en el plano mental. Nuestra imaginación tiene más fuerza que nuestra sensibilidad; el espíritu conserva, mejor que el alma afectiva, lo que recibe.

¡Cuántas mujeres conmueven sucesivamente a un hombre, mientras éste permanece, hasta la vejez, fiel a los pensamientos de su adolescencia! Para que el Arte satisfaga al espíritu, es preciso que la obra manifieste la hermosura de la especie y también la del individuo; que en ella se aúnen la perfección, de esencia típica, y la variedad, que depende de lo individual. Cuanto mayor sea el número de particularidades que encerréis en proporciones perfectas, tanto más duradero será el aplauso que obtengáis. Es tan difícil expresar mi pensamiento como asir

una mariposa cuyas alas refulgen por el delicado polvo que las cubre y que se borra bajo la presión de los dedos.

La hermosura compleja es resultado de ambigüedad, casi de contradicciones. Imaginad una mujer demasiado altiva para que se atreva alguien a hablarle de amor, y que deje traslucir a la vez su impaciencia por ser amada.

Este sentimiento compuesto, esta expresión doble y mixta, debe estudiarse en la mujer: su indecisión, el fluctuante capricho de sus afectos, engendran esas miradas color de tiempo y esas sonrisas indefinibles, verdadera pedrería para el artista que sabe encuadrarse en nobles rasgos.

Así se producen esos resplandores del alma, de mágicos efectos, y que apasionan como perspectivas de felicidad. Una bacante, una monja, demasiado caracterizadas ambas, no excitan en absoluto la imaginación. El espectador reconoce inmediatamente su realidad y no se deja llevar por el ensueño. En cambio, lo que se necesita es que dude de su comprensión, para que su espíritu sobreexcitado rebose de comentarios. El hombre sólo ama profundamente lo imposible de captar y su deseo no enciende más que al choque de la contradicción. Los que dejan de ser devotos se entregan a las prácticas supersticiosas, aún a la magia, por su afán de lo desconocido; y el noble amor de la ciencia tiene sus fuentes en esta invencible inclinación de nuestra naturaleza a lo inexplicable. El amor a la verdad — el más noble movimiento de nuestro espíritu — cesaría inmediatamente si alcanzase su objeto. La búsqueda nos apasiona, ejercita nuestras facultades, aumenta en nosotros la vida superior. El hallazgo siempre nos desencanta. La dicha no pasa de ser un motivo de actividad, y si la halláramos no nos bastaría: nos embarcaríamos en nuevas búsquedas.

Mantenemos la vida física por medio de la nutrición. La vida espiritual halla en el arte su alimento, pues confirma éste en el hombre su principio de inmortalidad. Es lógico que el espíritu se parezca a la piedra-imán y que su fuerza aumente con el ejercicio de su propiedad. El honor del hombre se refleja en los cuidados que tributa a su espíritu; quien cultiva el entendimiento cultiva la virtud. Los lujuriosos, los irascibles, los avaros, no son hombres de meditación y de trabajo; siempre en acecho de las circunstancias favorables a sus estúpidas pa-

siones, mantienen el sobresalto en la ciudad y amenazan la paz de sus vecinos. Pero el que, para su mayor deleite, contempla la creación y se esfuerza por discernir sus leyes, es un buen ciudadano: se aleja de las disputas y es incapaz de envidia; asigna el más alto precio al enriquecer su mente (y lo único que en verdad poseemos, son nuestros pensamientos). ¡Ved quiénes son los realmente ricos! ¿No lo son los artistas, que prodigan para los demás hombres los tesoros de su visión y manifiestan la perfección de las cosas y atestiguan la mano todopoderosa del Gran Artista, cuya obra maestra somos nosotros, pues que tenemos la facultad, la divina facultad, de crear? No hay más auténtico nigromante, taumaturgo más verdadero que el pintor.

El pintor, a su voluntad, hace surgir a los personajes más antiguos y hasta al mismo Dios. Mucho más: ofrece todo un paisaje en una superficie plana, con sus vastas llanuras, sus altas montañas y sinuosos ríos, y al mismo tiempo al niño Jesús, con su madre y el cortejo de los reyes magos. Y no se trata de un fantasma flúido que brilla y al punto se desvanece: la aparición sobrevive al evocador.

Sólo el pintor evoca a los espíritus; a su voz acudían hasta las almas de los bienaventurados, tales como nosotros las concebimos.

En los asuntos sagrados hay que seguir la creencia común, porque esa creencia es ya una imagen producida por los fieles, e imposible de ser igualada por la reflexión de un solo hombre. La visita de la reina de Sabá a Salomón depende de la fantasía del artista.

Cuando una figura no existe ya en los espíritus cultivados con rasgos tradicionales y precisos, el artista se esforzará por representar con formas tan significativas que sus contemporáneos la asocien a los personajes tradicionales: es esa la más hermosa de las victorias. No expresando hecho histórico alguno, la imagen será manifestación de un alma.

Para crear una expresión seductora, ha de pensarse en la música y el instante de silencio que precede al anochecer. Si pintáis una mujer, hacedlo de modo que cuantos la vean anhelan — sin esperanzas — el ser amados por ella. Son éstos los únicos amores que no acaban con lágrimas, pues cuanto más

sentimiento hay en nuestros deseos, tanto más hay en ellos de martirio, de hondo martirio.

El pintor que halaga los instintos groseros desconoce la dignidad de su arte. Ciertos sacerdotes se desatan contra el estudio del desnudo y querrían que, por pudor, se ignorara el esplendor del cuerpo. El arte no puede ser sino como el hombre: no puede, sin empequeñecerse, renunciar a la gracia ni a la voluptuosidad. Todo nos llega por los sentidos: la honestidad consiste en templar el movimiento sensual por una atracción más elevada. Una mujer apetecible no será Venus, si carece del carácter — propio de las diosas — de intimidar el deseo de los mortales. Algunos representan a los ángeles como niños, como si su pureza procediera de la ignorancia. En mi sentir, se aumenta la dignidad de los ángeles si se logra que sus ojos inquieten al hombre por la superioridad de entendimiento. Empleados para designios celestiales, confidentes de los misterios, síntales mal la ingenuidad. Parecen buenos servidores que ignoran el hermoso oficio para el que se las utiliza y que lo desempeñan servilmente.

Nunca los antiguos procedieron con ligereza, y serias razones se precisan para apartarse de su ejemplo. Si su pintura — de la cual nada ha quedado — se parecía a su escultura, era entonces exclusivamente típica, pues sus estatuas más bellas están en actitud de descanso. Que vuestras figuras aisladas reflejen el sosiego. Haced entrar la actividad en la expresión: el espíritu siente mayor curiosidad por la sonrisa extraña que por la gesticulación violenta. Verdad es que se puede realizar obra llena de dramaticidad en torno a una batalla: yo mismo lo he demostrado, en Florencia, con el episodio de Anghiari; es, no obstante, un arte de segundo orden, superior a la representación animal pero inferior a los efectos espirituales. Por eso el pueblo juzga mal y no distingue la hermosura más excelsa; la realidad está más próxima a su naturaleza, sumamente limitada. Se me ha reprochado por ocuparme de asuntos muy diversos, extraños a mi arte. El pintor debe ser hombre universal y aprovechar la menor observación. ¡Cuán mezquina inteligencia la del que sólo se ocupa de su técnica! La obra se amplía o se empequeñece en la medida en que el cerebro del

pintor abraza un mayor o menor horizonte. Quien sólo ve en el mundo su modelo y su paleta, desciende al nivel del artesano: no se observa ya a sí mismo ni a los demás; la naturaleza no impresiona su espíritu sino sus ojos; no es más que ojo y mano de ignorante, sólo capaz de empuñar el pincel. Las ciencias son los soldados del arte; le sirven para expresar con rigor los rasgos más imperceptibles y fugaces del espíritu. La extensión y la seguridad del saber constituyen la base de una carrera. Una maravillosa armonía enlaza las cosas sagradas unas a otras, y el ojo del pintor obtiene del espectáculo de la vida los elementos de su arte. El agitarse del ala de un pájaro os dará el dibujo de un párpado, y la ola que muere sobre la arena enseña el movimiento de una sonrisa. En el cielo he descubierto reflejos aplicables a la mirada y las flores me enseñaron actitudes para las manos.

El pintor frecuentará a los hombres elevados por la fortuna. Sus planes ocultos, la costumbre de atreverse y vencer, la constante disimulación que les es necesaria, la preocupación perpetua de conservar el poder o aumentarlos: tales causas ponen en tensión los resortes internos de esos hombres, tornándolos en objeto admirable de estudio. ✕

Sus ojos imperiosos se nublan voluntariamente o lanzan rayos; en el consejo o en la acción adquieren expresiones verdaderamente adecuadas a la pintura, en tanto que el oscuro ciudadano, dedicado a ganar dinero, no merece nuestra atención: no ofrece nada de pictórico. Más fácil es inspirarse contemplando mujeres que hombres, porque las vemos con una involuntaria complacencia que tiene su razón oculta en las leyes de la naturaleza. Pintadlas con las rodillas unidas, los brazos próximos al cuerpo, la cabeza inclinada y levemente desviada a un costado; que no parezcan fáciles de conquistar ni trivialmente afables. De lo contrario, no atraerán al espectador, y no vale la pena trabajar por una imagen incapaz de agradar a quien la hallara viva. Tampoco es necesario que el espectador tenga la impresión familiar de haberse encontrado alguna vez con nuestra imagen o de conocer otras idénticas. Aún en presencia de un retrato, parientes y amigos deben asombrarse de lo que el pintor ha sabido ver en el modelo. Existe una facultad muy rara de penetrar hasta lo íntimo de los seres: la

única que permite la semejanza ideal, enteramente distinta de la exactitud de la mirada; obra de modo adivinatorio y explica lo desconocido por lo conocido, el ser interior por su exterioridad. Muchos viejos he dibujado, porque sus arrugas y deformaciones revelan sus pasiones y sufrimientos; recórrense en los pliegues de su piel las etapas de la vida, como si se examinara el plano de su destino cumplido. Al final de la vida, resalta la nariz del orgulloso, la calvicie descubre la frente del ambicioso, las mejillas hundidas revelan al avaro, y la exageración de los labios al glotón. Deprimid la frente, aplastad la nariz, y el individuo descenderá hasta la idiotez. Ensanchad los maxilares, adelgazad los labios; y obtendréis la ferocidad. Cada una de nuestras pasiones manifiesta especialmente un instinto animal, y las semejanzas bestiales desnudan, de un vistazo, el alma de los hombres. ¿Quién no ha observado cuánto hay de zorro en los leguleyos, cuánto de la falsa candidez del oso en los eclesiásticos, mientras que los hombres generosos pero desprovistos de grandes pensamientos se parecen al caballo? Nuestro *condottiere* tiene perfil de ave de rapiña, y el tipo común en el pueblo es el de perro o de carnero. ¿Cómo puede extrañarnos el hecho de poseer instintos, si nuestro organismo se asemeja en tantos detalles al animal? Pero la necesidad del trabajo impone al cuerpo humano un aspecto entristecedor: se reconoce el oficio de cada cual por el desarrollo o la atrofia de una u otra parte del cuerpo; también la moda deteriora nuestras formas. Los pies se deforman igualmente por la miseria y el lujo, por el fino calzado y el andar descalzo: es preciso entonces dibujarlos idealmente. Es preferible observar las mujeres de alto linaje y de buenas costumbres, que no las cortesanas. El ocio, el ensueño, la lectura de los poetas y la riqueza de los ascendientes, os garantizan que se trata de modelos dignos de estudiarse. Esforzáos por interesarlas, a fin de dar libre vuelo a su coquetería. Las mujeres honestas tienen a menudo mucha expresión, en tanto que las otras parecen como vacías. El deseo refrenado brilla en vergonzosos y secretos, al sacerdote, a quien todo eso de nada sirve, cuando esas mismas revelaciones serían de tan grande utilidad para el pintor?

Llevo siempre conmigo cuadernillos en que dibujo lo que me impresiona. Sin embargo, nunca he transportado ninguno

de mis croquis a una obra. Muy joven era yo cuando pinté uno de los ángeles en el *Bautismo de Cristo*, del maestro Andrés Verrochio, y ya había inventado una belleza que nadie vió hasta entonces. Mis cabezas no se me parecen a mí ni a mis amigos: son medallas de mi pensamiento, por lo cual interesarían siempre a cuantos piensen.

Evitad el carácter así como las modas de vuestra ciudad, y pensad en el futuro.

El pintor no es un historiador de las costumbres; representa al hombre, pero no a los milaneses o los florentinos. Demasiado es ya el aire de parentesco que tienen siempre los más distintos personajes del mismo artista.

Las pasiones violentas, las acciones dramáticas, impresionan más bien a la sensibilidad que a la imaginación. En cambio, si el personaje no se representa más que a sí mismo, sin acción, sin atributo, irrita el espíritu del espectador; sabido es que el hombre desprecia lo que comprende. Las formas han de ser siempre armoniosas y como las fijaron los antiguos. Después de ellos, nosotros, los modernos, nada podemos inventar, como no sea en la expresión. Y para descubrir su teoría, sigamos el camino de las ciencias: la experiencia. En los dichos instantes en que contemplamos un paisaje magnífico iluminado por el sol, o cuando oímos suave música, o cuando una persona de nuestro amor nos tiende la mano, no sabemos cómo traducir nuestra alegría: la llamamos indecible, inexpresable, inefable, intraducible. ¡Y bien! Os propongo decir lo indecible, expresar lo inexpresable, realizar lo inefable y traducir lo intraducible. Todas esas cosas están mucho más allá de las proporciones, y su pintura sobrepasa la representación plástica: es una creación espiritual y que por ello atraerá al espíritu. Tales imágenes inspirarán la misma alegría que un rostro amado. Pero el rostro renueva sin cesar su acento, y la imagen pintada, no. La complejidad de la expresión compensará, pues, la sucesión tan variada de los juegos de la fisonomía. Ved cómo procedo yo en este género de arte, en que no he tenido precursor. Hago varios dibujos de la misma cabeza, unos muy afectuosos, otros irónicos, éstos llenos de languidez, aquéllos rebosantes de vivacidad; y después de estas versiones del mismo texto, tomando un matiz de aquí y otro de allá, compongo un rostro tan

enigmático que cada cual ve en él lo que quiere ver, sin que, no obstante, se equivoque del todo acerca de lo que yo he puesto en el cuadro, pues mi intento era tramar la expresión con los más variados hilos. Así como mezclando varios perfumes se obtiene uno nuevo, así mezcló yo acentos muy diversos que llegan a formar un encanto complejo que no fatiga al espectador, pues este último nunca sabe con certeza si lo que él cree ver está realmente en la obra.

En semejante arte, la imagen subyuga al espectador por el poder de la mirada e inquieta su espíritu por un efecto simultáneo de benevolencia y desdén, igualmente distribuido entre los ojos y los labios. Hay mayor gloria en trabajar de esta manera, que en trasladar al lienzo las pasiones, porque los movimientos de las ideas son más sutiles.

Bien sé que no soy yo hombre de letras y que hay presuntuosos que se creen autorizados para reprocharme el no disertar con estilo de sabio humanista. ¡Mentecatos! Podría responderles como Mario a los patricios romanos: "Los que se envanecen con el trabajo ajeno se niegan a reconocer el fruto de mi propia labor". Dirán que no siendo yo profesional de las letras no debo exponer teoría alguna. Ignoran que el objeto de que me ocupo procede de la experiencia y no de las palabras. Cuantos han escrito bien, no tuvieron otra musa que la experiencia: la experiencia es mi guía. Si me desdeñan a mí, que soy un creador, les diré que ellos son sólo recitadores de la antigüedad. El creador es un intermediario entre la naturaleza y el hombre, mientras los declamadores se parecen a los espejos, que no existen por sí mismos y a los que únicamente se mira por lo que reflejan. Y si no sé justificar con citas mis descubrimientos, invocaré una autoridad más alta: la experiencia, maestra de los maestros.

Nada puede amarse ni odiarse sino por el conocimiento; el amor es su hijo, hijo tanto más digno cuanto más profundo es el conocimiento. Pues bien: puedo afirmar que amo a la verdad, yo que me esfuerzo por obtenerla de las formas. Los humanistas describen cuadros antiguos que nadie vió jamás, y yo hago cuadros que se ven y que hago nacer de mi razonamiento. Las obras antiguas son ejemplos: deben servir para la producción de otras nuevas. Si yo hubiese copiado — como suele

hacerse — los paños de las estatuas romanas, se me hubiera aplaudido por esa imitación. Pero los inventados por mí son los paños que se adaptan a mis propias imágenes. Quién ignora las matemáticas no puede comprenderme, pero esas son ciencias imitables: en breve tiempo el discípulo sabe tanto como el maestro. No sucede lo mismo con la pintura. La geometría reduce toda superficie al cuadrado y todo volumen al cubo; lo mismo hace la aritmética con las raíces cuadradas y cúbicas; pero la belleza de las líneas sólo se ve en la pintura y aquí el más aplicado de los discípulos no llega, a menudo, a igualar al maestro.

El artista puede asumir tal imperio sobre las almas, que hace amar una mujer pintada como si fuese una mujer viva. Yo mismo, cierta vez, ejecuté una pintura religiosa, de la que un hombre se enamoró; la compró, y quiso hacer desaparecer las señales de divinidad para poderla besar sin remordimientos. Hubo que sacar de su casa el cuadro. Esto revela sin duda un alma desordenada, pero ¡cuántos experimentan purísimo placer al contemplar una belleza, hija de nuestro arte! Si puede mi intento hablar como humanista, diría que la más noble pasión es la del que ama la imagen de la hermosura en lugar de la realidad carnal, y que nada hay más digno que hallar placer en la sola contemplación. No todo está en los libros; la descripción da únicamente una débil idea de las cosas, mientras el arte las muestra en su variedad: crea lo encantador como lo horrible. Es señor y dios de las formas. Bosque o desierto, nieve o estío, aparecen a su voluntad. El arte eleva montañas, abre valles y extiende playas a lo largo de las olas. Cuanto existe en el universo por esencia, presencia e imaginación, todo lo tiene el arte en su espíritu y en sus manos. Y sus manos son tan poderosas que crean la armonía por medio de las proporciones captadas en un vistazo.

Yo estudié magia para saber qué hay de real en esa presuntuosa investigación. Pero mi lápiz da órdenes a los espíritus mejor que la varita mágica, pues soy capaz de hacer salir un ángel de una hoja de papel. El pintor es el verdadero mago. Evoca a los espíritus, y los espíritus toman forma. Casi siempre los nigrománticos se entregan a las alucinaciones y a las grandes fatigas; corren peligro de ser quemados, y enloquecen.

Pretenden que los espíritus les hablan. ¿Cómo pueden hablar los espíritus, si no tienen boca ni medio alguno de hacer vibrar el aire? Del mismo modo que la pintura: hablando a la imaginación. En vano he pedido a esos insensatos que dibujaran sus visiones. Nada me mostraron. Ningún estudio — aún el de las cosas vanas — es inútil. He concebido el proyecto de hacer lo que la magia se propone sin lograrlo. He concentrado mi atención en el estudio de la imagen con que podrían representarse espíritus que hubiesen tomado cuerpo: me refiero a los espíritus buenos y nobles, porque en cuanto a los malos y estúpidos, basta salir a la calle para encontrarlos. ¿Qué es lo propio de un espíritu, sino la potencia espiritual? Y como el verdadero conocimiento no permite la maldad ni la familiaridad, requiere una expresión de dulzura y desdén. Mis figuras no son del todo celestes: el espectador las honraría sin amarlas; y sin embargo, tampoco son reales: no impresionarían el espíritu de los que sólo se conmueven ante lo raro y lo excéntrico.

Ya he hablado de la necesidad de mezclar los rasgos del adolescente y de la virgen para evitar esa especie de grosería que proviene del sexo, porque es un demérito para la obra el despertar la animalidad. Os aconsejo componer la expresión con la mirada (no digo "los ojos") de un sabio y la sonrisa de una coqueta; conciliando ambas cosas, asombraréis al espectador, que vencerá su pensamiento impuro mientras la gracia femenina lo seduzca. Nada hay más hermoso que la ciencia bajo los rasgos de la gracia, la austera guía del mundo con ojos seductores y boca deliciosa. Antes de mí se pintaron ángeles adorables, pero de un encanto absolutamente ingenuo y de rasgos infantiles. Yo les añadí la experiencia, resultado de las meditaciones profundas; desde entonces su adhesión al bien está basada en su conocimiento del mal. Aquel árbol — el único prohibido — del cual hablan las Escrituras, es el arte. Para atraer al hombre se requiere algo complejo. Frente a la Virgen, que es todo pureza, los ángeles no ignoran lo que combaten incesantemente; y como esos combates son espirituales, aplican su maravilloso entendimiento a ser más sutiles que el Maligno. En cuanto a maese Leonardo — no os ríais,

así llaman nuestros campesinos al diablo — no lo pintéis nunca. Con los rasgos que la devoción le atribuye, sería feo; representándolo de otro modo, disgustaríais a la Iglesia.

Nosotros, inventores de ficciones, debemos respetar a los antiguos y al sentir común, que no es tan inepto cuando atribuye formas animales a lo que procede del infierno y reserva la belleza para lo que viene del cielo. Un humanista no dejaría escapar esta ocasión de darnos su parecer como una verdad definitiva, apoyada en la cita de algún autor antiguo. ¿Acaso los comentadores no hallan en la Biblia cosas que se aplican a los güelfos y a los gibelinos, y no reconoce cada partido las señales del Anticristo en el jefe de la fracción contraria? Un dominico os dirá que San Juan de Patmos ha profetizado los actuales acontecimientos de Toscana. Yo no hago filosofía: pinto mis ideas por dentro y por fuera. El hombre piensa libremente, mas es incapaz de hablar del mismo modo. Por cada hombre que tiene verdades que decir, hay mil tontos que persiguen absurdas quimeras. La palabra de los sacerdotes es excelente: sus costumbres son malas. Observemos las leyes de nuestro arte y profundicemos sus misterios: la mayor perspicacia no los abotará. Lo humano es el dominio del hombre, pero algunos parecen más que humanos y otros menos. He admirado, con frecuencia, más alma en mis caballos que en las personas con quienes trataba. Tiene algo de irritante el ver gozar a los estúpidos de tanta salud física como los inteligentes. Es forzoso creer que ciertos ángeles y muchos animales se han transformado en hombres. No puedo contemplar sin despecho imágenes vulgares y grotescas que ofrecen todos los recursos de la línea y el color. La pintura sólo debiera servir para eternizar las concepciones más nobles del espíritu, pues refleja, como un espejo inclinado, por especial destino, el cielo, y pierde la nobleza al producir las mezquindades de la vida. ✕

La parte se esfuerza constantemente por unirse a su todo, para terminar así con su sufrimiento, que es su misma imperfección. Como el pájaro vuela hacia la luz, el hombre aspira a tornar a su punto de partida. Su continuo deseo tiende hacia la nueva primavera y el nuevo estío, y hacia nuevos meses y años nuevos; halla hartos la llegada de las cosas que anhela, sin pensar que anhela así su propia muerte. Este mis-

terioso y fatídico afán es la quintaesencia, el espíritu de los elementos encerrados en el alma y que tienden sin cesar a huir del cuerpo y volver al que los formó. El arte aplaca, con sus obras, esa necesidad imperiosa, fuente de pasiones que sólo el espíritu purifica. En esta búsqueda el hombre se aleja del polo animal y se aproxima a la causa, que es por entero espiritual. El ojo del pintor, fácilmente hechizado por la naturaleza, arrastra a menudo su mano, sin autorización del cerebro; observa sin meditar y ejecuta sin reflexionar. Se me ha reprochado por decir que el pintor debe ser universal, y sin embargo en esto radica su dignidad. No hay espíritu tan tosco que no sea capaz — con tiempo y aplicación — de llegar a la perfección en un género como el paisaje, los animales, las flores o el retrato; pero se trata entonces de un artesano y no de un artista.

Cuando se comparan las artes entre sí, concédese a menudo preferencia a la escultura: lo cual es un error. La estatua no vale sino por la proporción y el movimiento. Mas la idea no se exterioriza sino por medio del claroscuro. La personalidad no se muestra más que en el semblante; las Venus parecen todas hijas del mismo estatuario: hermosas pero semejantes. No podemos nosotros sobrepasar esa belleza y difícilmente alcanzamos a igualarla; trabajemos siguiendo la dirección en que es posible sean distintas — lo más posible —, y no por las formas, que son limitadas, sino por la expresión, que constituye (no me cansaré de repetirlo) el dominio de lo infinito. Sólo que no debéis olvidar jamás que la ejecución ha de ser impecable, desde el momento que se abrigan intenciones espirituales. Una mano pesadamente dibujada bastaría para deshonorar la más noble composición. La perfección de los trazos da un carácter precioso y aumenta el significado de la obra.

No se encuentra en los artistas góticos, pero merece elogiarse su minuciosidad y aplicación. ¿Cómo conceder importancia a una obra en la que el artista, visiblemente, ha puesto escasa atención? Nunca dejéis aislarse un color de otro. En las figuras secundarias no hay que decuidar las líneas, pero se pueden alargar ligeramente las pinceladas. En pintura no hay autores antiguos: el primero es Giotto. Nada tenemos, pues, que copiar, y, sin embargo, se nos aconsejan siempre los modelos antiguos para un arte tan moderno. Por otra parte, la imitación no lleva

a nada. Para continuar el arte de los que nos precedieron, fuerza sería que nos asemejáramos a ellos en cuerpo y alma. Apenas comprendo las ideas de la generación que me ha precedido: ¿cómo podré entender las de los artistas lejanos a la vez en el espacio y en el tiempo? De la naturaleza tomemos las formas y de nuestra alma las almas. No de otro modo procedieron los antiguos. Lograron ellos expresarse: pues expresémonos nosotros. Pero además aprovechemos la experiencia, la cual nos advierte que en Atenas el triunfo del arte fué presentar a Júpiter y Palas; luego, el triunfo del arte en Milán será pintar a Jesús y la Virgen. La religión fué doquiera incomparable fuente de las artes y el gran pintor será siempre pintor religioso. Verdad tanto mayor cuanto que la otra fuente de inspiración — la mitología — fué también una religión que hemos dejado de entender y que interpretamos mal. Los antiguos, con sus vestiduras amplias y flotantes, tenían continua ocasión de ver cuerpos desnudos en movimiento; nosotros, en cambio, desvestimos por algunas horas una persona vulgar que lleva habitualmente el traje ordinario; y esto no basta para sobresalir en el desnudo. El hombre se representa las formas con tanta mayor intensidad cuanto menos las perciben sus ojos; las mujeres de nuestra época inspiran intensas pasiones, no obstante ir vestidas. ¿Despertaría su desnudez tan vivo deseo? Aun el que persigue la voluptuosidad nada pierde por las vestiduras: el placer será de orden más elevado. Una mujer desnuda corresponde más bien a la lujuria que al amor, y la campesina no despierta más que el instinto, en tanto que las Beatrices, con una sola sonrisa, agitan el alma. ¿Pensáis que el cuerpo más hermoso de Italia hubiese dejado en el espíritu de Dante el reflejo fecundo e inmortal de la que se le apareció resplandeciente, llena de nobleza y dulzura, y que con inefable cortesía lo saludó, por cierta mezcla de dignidad y benevolencia, impresionando a tal punto a Dante que creyó alcanzar entonces el más alto grado de bienaventuranza? Tened presente la *Vita nuova*, y dad a vuestras figuras esa inefable cortesía, esa mezcla de dignidad y benevolencia que causará siempre gran impresión. Pintad a las mujeres como a Beatriz. Mas os dije que las mujeres virtuosas resplandecían más que las impuras; así, el pintor de vida desordenada priva a su obra

de todo lo que sacrifica a la voluptuosidad. Pintores: sea la pintura vuestra sola amiga; sean las obras vuestros únicos hijos. La misma moneda no puede caer a la vez en el bolsillo del tabernero y en la mano del mendigo. Las pasiones devoran al hombre más que el trabajo, y lo devoran por completo.

Almas y espíritus deben nacer de nuestro corazón y de nuestro espíritu, para la vida ideal de la belleza. No habrá en vuestra obra más sensibilidad que la de vuestro propio cerebro. El artista se reproduce en sus obras, y así como un padre transmite, según esté sano o enfermo, una buena o mala constitución física a su hijo, infligiéndole la consecuencia de sus vicios o haciéndole aprovechar el fruto de su virtud, así también el artista transmite su moralidad o perversidad a sus creaciones. Luego, no es indiferente que un artista sea sabio y de buenas costumbres: virtud y sabiduría caracterizarán sus obras. Bueno es el sacramento, aún cuando se le reciba de un sacerdote indigno, pero no puede serlo el cuadro de un pintor ruín.

Nada prueba mejor la inmortalidad del alma que este anhelo de perfección, que inventó las artes para satisfacerse. Nuestro estudio, tan paciente, de la obra divina, exige más esfuerzo que el cantar maitines. Nuestros dedos no recorren las cuentas del rosario, pero hacen aparecer a la Virgen y tras ella a los santos; gracias a nuestros esfuerzos, Dios mismo se deja contemplar, ¡y éste sí que es milagro!

Los sacerdotes nos censuran porque en el día del Señor dibujamos la obra del Señor. Nos reprochan también el pintar asuntos profanos. ¡Imbéciles! ¿Qué significa "profano"? ¿Qué significa "sagrado"? La grandeza de Dios la veo yo en una conchilla, en una flor, en una hoja. Un rostro que sonríe, un cuerpo joven y hermoso que se mueve, ¿no manifiestan a la Providencia? ¿No habla Jesús de las flores del campo? Jesús halló grato sosiego junto a Marta y María, y dijo suaves palabras a la Súmeritana y a Magdalena. ¡Y no habríamos nosotros de poder pintar a estas santas, haciéndolas hermosas! Si Ester cautivó el corazón del rey Asuero, no fué sino por sus encantos. ¿No se podría acaso representar a Eva junto a Adán, en su esplendor de esposa primera? Leamos con libertad el di-

vino libro de los cuerpos y las almas, tal como lo escribió su autor, para gloria suya y regocijo nuestro.

Si se dice que la vista distrae al entendimiento de la sutil faena mental que lleva a los conocimientos divinos, y que un filósofo se hizo saltar los ojos para pensar mejor, yo contestaría que el ojo, señor de los sentidos, cumple con su obligación al oponerse al palabrerío de esos embusteros obtusos, gritones y gesticulantes, y que el filósofo que se cegó para razonar mejor, estaba loco. . . y su acción basta para probar la insensatez de sus razonamientos. Además, ¿no es el razonamiento origen de las peores locuras, de las heregías y los cismas? Los culpables de que la Iglesia se haya agitado tantas veces y tan inútilmente, fueron monjes, almas delirantes que desde el fondo de sus celdas soñaron doctrinas de desorden; y las costumbres serán siempre pervertidas por monjes y no por artistas. Nosotros, contempladores no de alucinaciones, sino de la obra divina, jamás pensamos en imponer novedades al mundo, sino en crear fábulas hermosas, puro deleite de los espíritus tranquilos. No, el arte no corrompe las costumbres. No son las mujeres pintadas en el lienzo quienes pierden a jóvenes y viejos, arruinan familias e incitan al robo y al crimen. Inmaculada sería la ciudad cuyas únicas cortesanas se hallasen entre las cuatro varillas del marco, y en donde el libertinaje naciera sólo de la contemplación de las obras. . . El artista es el mejor de los ciudadanos, pues su genio se torna benefactor de su raza y le comunica verdadero prestigio. El artista ennoblece los lugares en que trabajó, y, como un mago, transforma cuanto mira. Pero también es cierto que del gran conocimiento nace la grande humildad.

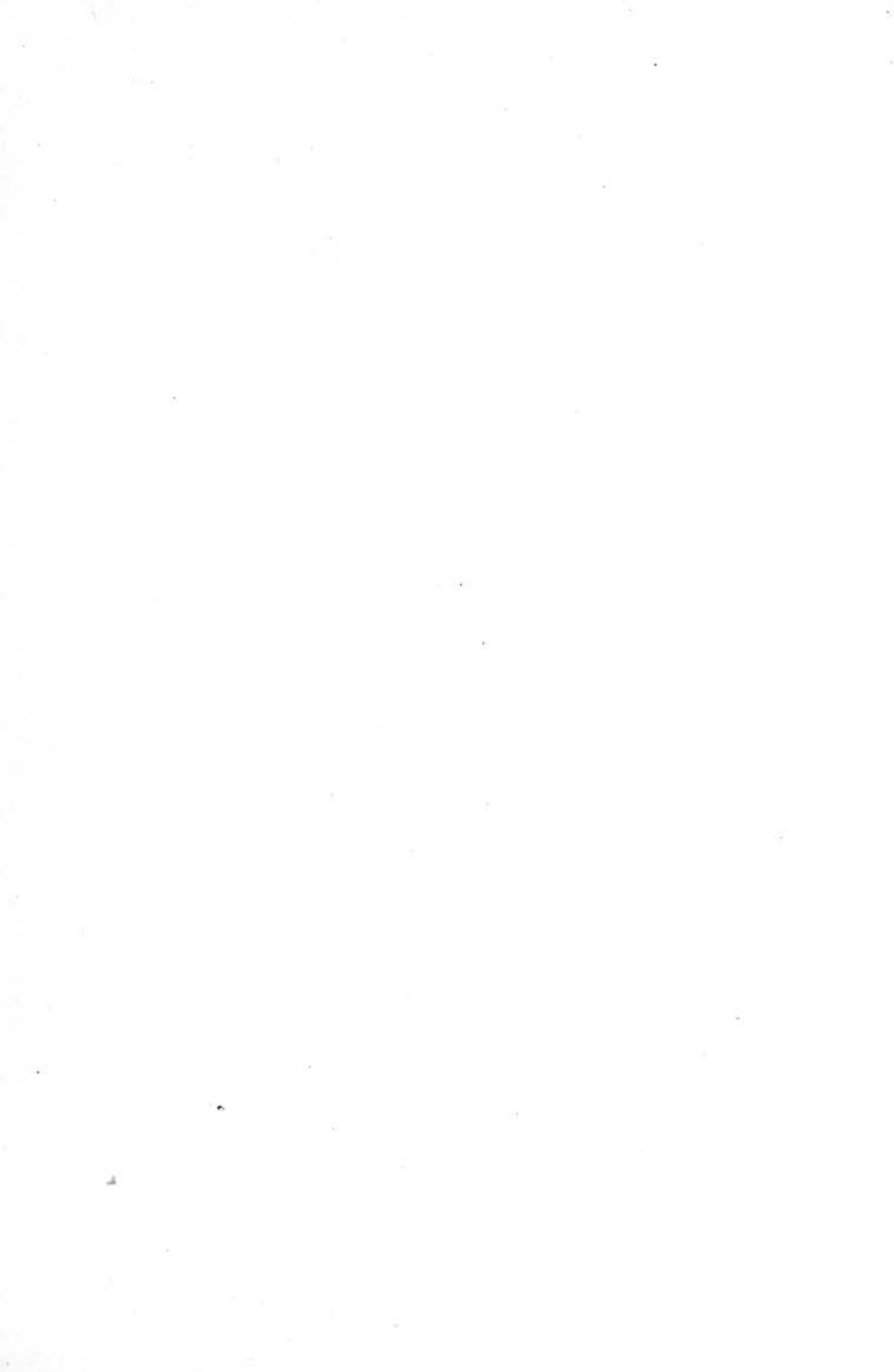
Mientras todos admiran la obra y la proclaman divina, el artista, insatisfecho, sufre: o bien ha advertido defectos, o descubre — demasiado tarde — bellezas que faltan. Haga cuanto haga, siempre concibe una perfección más absoluta. Acepta los elogios, frente a sí mismo se injuria y se encoleriza por su impotencia. Profundo drama el que se desarrolla en el espíritu del pintor enamorado de su arte, y que se esfuerza por realizar su más alto pensamiento.

Entre los trabajos que la leyenda atribuye a Hércules, el más prodigioso es aquel en que el héroe va a arrancar de la muerte

a Alcestes, la mujer de su amigo Admeto. No se trata ya de matar bandidos o vencer monstruos: Hércules luchará contra la Muerte misma. Así procede el artista con toda belleza que ve; la arranca de la nada, la salva de la muerte y la ofrece a la contemplación secular de los hombres. ¡Oh, tú, que duermes! ¿Qué es el sueño? ¿Cuánto se asemeja a la muerte! ¿Por qué no haces una obra que, después de tu muerte, continúe tu obra? Esta es la exhortación que dirijo a cuantos sean capaces de entenderla. Dios, por amor a su obra y piedad por nuestro desconsuelo, ha permitido al hombre crear imágenes que le sobrevivan. Nadie conoce al guerrero sino gracias al historiador. El pintor se defiende a sí mismo del olvido e igual servicio presta, ante la posteridad, a quienes le protegieron: el recuerdo, en lugar de borrarse, acrece su resplandor en el curso de los tiempos. El, que representó a los santos, se torna santo a su vez, y los fieles del arte se honran al estudiarlo.

No hay más noble destino que ése, ni gloria tan pura, porque no cuesta lágrimas ni sangre, como la gloria de los conquistadores.

SAR MERODACK J. PELADAN.



701

VERSOS A MI AMISTAD CON
JUAN ÁNGEL FRABOSCHI

Este Juan Ángel Fraboschi
captóse mi admiración:
por su pensamiento recto
y por su gran corazón.

Porque en las horas amargas
su palabra logró ser
esperanza que conforta,
libro sabio por leer.

Porque en mi soledad,
este Juan Ángel Fraboschi
fué la nota de bondad
única, que yo escuché.

Por estos hechos y otros,
sépanlo campo y ciudad:
a Fraboschi y a Ostrov los une
la más noble amistad.

VISTAZOS A LA SENDA

DUALIDAD.

¡Qué mañanita aquella! . . . Era el frío un erizo que me pinchaba despiadado, rodando por toda la piel enrojecida. Hacía turno en el umbral desmenuzado de una escuela perdida entre fábricas y fondines. Avellaneda. ¿Para qué añadir más?

Apoyada en el portón carcomido por las llamaradas de la herrumbre, sentía la espalda como esponja rezumante de humedad.

Delante mío, con las gorras hundidas hasta los ojos sombreados de insomnio; amarillentas, arrugadas, magras las mejillas; azogadas las carnes bajo las telas rotas como sus vidas, desfilaban los trabajadores, casi todos venidos del lejano terruño en pos del fugitivo bien. Algunos criollitos, con tono insolente, me exasperaban así:

—No sós fea, chica, para ser maestra.

O sino:

—¿Por qué les tirás de las orejas a los pibes, te creés que los vas a desasnar? . . . Desasnarías. . .

Mi espíritu era un limón agraz. Sin importarme reglamento alguno entré; pero la oleada rancia que despedía el vetusto edificio me hizo volver sobre mis pasos.

Sentía un fuerte nudo en la garganta y demasiado tibias las pupilas. . . Mis dieciocho años lloraban su decepción, sus mustias esperanzas, sus destrozadas quimeras caídas como frágil torrecita de naipes al primer choque con la realidad.

Todo parecíame misérrimo, odioso, gris. El desengaño ins-

pirábame ideas y visiones poco consoladoras, que me hundían en ambiente de pesadilla; así la casona escolar de arcadas asimétricas, ventanas carcelarias, puertas chatas, cansinos muros sombreados de ondulante musgo, el patio, desteñido muestrario, avivaban en mi recuerdo una borrosa imagen de la historia colonial.

Ya cercano, un grupo de chicuelos con las carteras (que fueron en felices épocas) bajo el brazo, jugaban al "fóbol" con ardor tarasconiano.

En sus zapatillas las costras de barro formaban capas geológicas. Sus caladas medias, el delantal, guiñapo vencedor en la troya diaria, los retorcidos cuellos y la gorra amorfa, producían una deformación evidente en sus cuerpos, lucios de por sí o de tosca robustez.

Pero sus miradas, reluciendo ternura ingenua, me enternecieron, vibrando, pese mi mal humor, la fibra maternal que es, en el cordaje de nuestros sentimientos, la más delicada e impresionable.

La campana, capaz de hacer comprender a un Pinocho la teoría de Einstein: "Todo es relativo" (el bronce es y no es sonoro), nos llamó con ¡paff!, ¡paff! desconcertantes. Y entonces, trasvasado el espíritu al molde del deber, que es resignación, entré con faz serena dejando fuera un mundo de anhelos rebeldes y visiones imposibles.

A la semana, el ambiente de la escuela me parecía un perfume inofensivo; no hallaba tan prehistórico el edificio, hasta éranme graciosas las pullas de los matinales pasantes y toleré el irremediable aspecto de los chiquillos, pues el consejo higiénico no lucha con la miseria. "Todo está como era entonces"... pero un cristal rosado y optimista colorea las cosas desteñidas de otrora.

Hada buena es la costumbre, que enfriando fermentos inútiles, lejos de mecanizar el espíritu lo humaniza habituándolo con la trivialidad de nuestro destino, fraternizándonos con todo aquello humilde y prosaico, una vez desvelada la emoción de belleza que ocultan.

FE

¡Felices aquellos que recibieron el beso luminoso de la fe!

¡Felices aquellos que luchan con ese ideal supremo!

¡Felices aquellos que mueren sonriendo por el reflejo de las visiones dantescas que afloran en sus estanques interiores ante la proximidad inviolada del Tránsito!

¡Oh, si lográramos perfumar el alma con la esencia de la primera virtud teologal!

¡Profunda noche la del escepticismo para que el rezo pueda disipar sus tinieblas!

El incienso de la creencia forjada huye pronto por el efugio de las decepciones cotidianas y en la duda nos debatimos eternamente, cual ciegos no resignados a perder su lazarillo.

Si Dios es, ¿por qué reparte elíseas esperanzas entre sus más pobres criaturas o desvela arcanos a sabios y filósofos, y a nosotros, seres de psicología imprecisa, que somos no siendo, nos hunde con la idea de esta existencia vacía, coronada de compensaciones materiales y efímeras, que nos hacen debatir entre el *De omni re scibili* y las posibilidades de un "no sé qué" resonante en el pecho como una carjada en la lejanía?

Shakespeare dice: Ser o no ser. Yo antepongo a este problema: Creer o no creer; pero jamás dudar.

CHARLAS.

En amigable rueda destilábamos gotas de la garrafa siempre rebosante del amor.

Se dijeron nimiedades, como es lógico suponer escapen de bocas femeninas, que esperan cualquier pretexto para mostrar la porcelana oriental de los dientes. Los jóvenes, haciendo gala de ultramoderna descortesía, asustaban con despotismos a lo Otelo cuando no a lo Barba Azul. Felizmente, cuando ya las primeras escaramuzas daban en trocarse con perspectivas de batalla, pues cada una de nosotras se creía nueva amazona, algunas veladas alusiones causaron el desbande. He aquí concretado el tema:

¿El amor puede esclavizar a la mujer, haciendo que claudique ante el hombre amado? No y No. Cuando dos seres se

aman, no hay vencedor ni vencido, tirano ni esclavo, dios ni hombre, pues Cupido coloca un peso intangible de ternura que nivela las diferencias existentes.

Admitamos la supremacía de una norma filosófica, la égida paterna, por reconocimiento o necesidad; los hábitos, porque son parte de nosotros mismos; pero nunca el predominio de un ser sobre otro cuando ambos están unidos por esa especial manifestación de sensibilidad.

Eros debió ser en el Olimpo el más democrático de los dioses. El nos eleva aproximándonos, y si esto no acaeciera, hay que poner en aviso al corazón engañado: habrá sugestión amorosa, no el adorable dolor que produce el flechazo certero y eterno.

ANA M. LÓPEZ DE MEDINA.

MEMORIA Y BALANCE DEL PERIODO 1929-1930

En cumplimiento de la disposición estatutaria pertinente, la Comisión Directiva presenta a la asamblea general ordinaria la siguiente memoria y balance, síntesis de la labor realizada durante el ejercicio 1929-1930.

Tal como se había prometido en el acto de toma de posesión de los cargos, fué preocupación principalísima de esta C. D. el aumento y atención de la biblioteca y la regularización de la revista. De cómo se han llenado dichos propósitos informan ampliamente las memorias elevadas por los respectivos directores.

En cuanto al resto de la labor desarrollada, los señores asociados podrán apreciarla en la enunciación escueta que de la misma se hace en los siguientes capítulos.

Actos culturales y conferencias.

Conferencia del hombre de letras uruguayo señor José Antuña.

Conferencia del escritor francés señor Benjamín Fondane.

Conferencia de don José L. Alberti.

El doctor Alejandro Korn prometió dar un curso libre sobre un tema de su especialidad, a realizarse a mediados del corriente año.

Conferencia del profesor doctor Christofredo Jakob, ilustrada musicalmente.

Acto musical a cargo de los eximios artistas señores Naum Kranz, Jorge Dobranich, Hugo Ettliger y Eduardo Newbery.

Acto de homenaje al profesor señor Coriolano Alberini.

Excursión estudiantil con motivo del Día del Estudiante.

Relaciones externas.

El Centro de Estudiantes ha mantenido cordiales vinculaciones con las entidades estudiantiles y culturales, debiendo destacar, entre estas últimas, a la Institución Cultural Germano Argentina, que remitió como obsequio 200 ejemplares de la *Literatura alemana* del profesor señor Alberto Haas, para ser distribuidos entre los alumnos de esta casa.

En la Federación Universitaria de Buenos Aires, correspondió al presi-

dente del Centro, como miembro de la Comisión de Interpretación y Reglamento, formular despacho en los proyectos de agremiación obligatoria y constitución de la Federación Universitaria Argentina sobre la base de la representación directa. Ambos fueron aprobados, pasando el primero a la consideración del Consejo Superior Universitario, donde aún no se ha expedido la comisión respectiva. Y por último, la delegación de Filosofía y Letras adhirióse a la huelga general decretada con motivo del conflicto de la Facultad de Derecho, porque entendía y entiende que la normalización de dicha casa de estudios sólo es posible mediante el alejamiento definitivo del grupo de profesores que con prescindencia de toda colaboración estudiantil y sin inspirarse siquiera en elevados propósitos de bien común, ha venido dirigiendo desde hace varios años la Facultad de Derecho.

Elección de consejeros estudiantiles.

El Centro de Estudiantes, frente al problema de la elección de consejeros estudiantiles y delegados titulares y suplentes ante el Consejo Superior, resolvió realizar un plebiscito, en el que pudieron intervenir todos los alumnos de la casa, con exclusión de los de primer año. El proyecto aprobado por la C. D. dió lugar a que un grupo de socios solicitara la convocatoria a una asamblea general extraordinaria, a la que asistió el consejero estudiantil, ingeniero Lorenzo Dagnino Pastore, tomando parte activa en las deliberaciones. Es de hacer notar que ello ocurría por primera vez en nuestro Centro. La asamblea ratificó lo dispuesto por la C. D. y el plebiscito se realizó sobre las bases establecidas.

Títulos de los egresados.

En dos ocasiones el Centro de Estudiantes debió intervenir en defensa de los títulos de nuestra Facultad: con motivo del decreto del Consejo Nacional de Educación, la primera, y luego a consecuencia de la designación de profesor de castellano en el Colegio Nacional de Buenos Aires, recaída en el abogado doctor Florentino Sanguinetti. Después de las gestiones realizadas, el Consejo Nacional tomó en cuenta las objeciones formuladas, disponiendo que en la provisión de los cargos directivos, el título de egresado de Filosofía y Letras sería considerado preferentemente. En cuanto a la designación de profesor de castellano, motivó el envío de una enérgica nota de protesta al Rector de la Universidad, habiéndose elevado copia de dicha nota al Consejo Directivo y propiciando al mismo tiempo la reforma de la ordenanza.

Actos varios.

La C. D. aprobó, entre otros, los siguientes proyectos: eliminación de las amnistías, estímulo a los alumnos de primer año, disponiendo que los mejores trabajos prácticos fueran publicados en la revista; impresión de

MEMORIA Y BALANCE

los textos de literatura griega (cuarto año) y los de griego (primer curso), que aparecerán en breve.

Con motivo de los sucesos acaecidos en la Facultad de Humanidades de La Plata, que dieron por resultado la renuncia del doctor Enrique Mouchet a su cátedra de psicología, la C. D. resolvió enviar a aquel profesor una nota de adhesión manifestándole el alto respeto que le merecía su persona.

En el Consejo Directivo, el presidente sostuvo la necesidad de reformar la ordenanza de los tres ceros, pudiendo anticipar que ella será un hecho en las primeras sesiones. Asimismo el Centro apoyó el proyecto, aprobado, aplicando sanciones a los profesores inasistentes.

Y finalmente, en cuanto a los esfuerzos realizados para incorporar a la institución a los nuevos alumnos, cabe destacar el hecho de que de los 75 estudiantes ingresados, 60 son socios.

Esta es, señores asociados, a grandes rasgos, la labor realizada. Al entregarla al juicio de los compañeros asociados, sólo nos resta declarar que hemos puesto en ella cariño, desinterés y entusiasmo.

INFORME DE LA BIBLIOTECA

Al señor Presidente del Centro de Estudiantes de Filosofía y Letras:

Tengo el honor de dirigirme a usted para darle cuenta de la labor realizada en la Biblioteca durante este año.

El préstamo de libros se ha cumplido en la misma forma que en los años anteriores. Se ha puesto especial empeño en aumentar el número de ellos, con el fin de hacerla más útil a los socios.

Al respecto debo señalar la cooperación del señor presidente del Centro, quien consiguió varias donaciones de importancia, entre las cuales merecen destacarse la de los señores profesores doctores Enrique Francois y Mariano Barrenechea; además, debo consignar la donación de \$ 300 del doctor José Arce y, por su importancia, la compra del *Dictionnaire des antiquités grecques et romanes* de Daremberg et Saglio.

Acompaño a la presente Memoria la lista de los libros adquiridos que se ha impreso en mimeógrafo y repartido a los socios del Centro; faltan en ésta 20 libros donados por el doctor Coriolano Alberini y algunos más entregados a último momento. Con estas últimas obras llegan a 530 los volúmenes entrados este año en la Biblioteca.

FRANCISCO NÓVOA.

INFORME DE "VERBUM"

Buenos Aires, mayo 8 de 1930.

Señor Presidente del Centro de Estudiantes de Filosofía y Letras, don Juan Angel Fraboschi.

Estimado compañero: Al término de la gestión como director de la revista VERBUM, tengo el agrado de dirigirme al señor Presidente para consignar en forma sumaria algunos aspectos de la labor cumplida.

Ella, por lo demás, se manifiesta en los cuatro números publicados.

Antes, es grato destacar el decidido apoyo de las autoridades de la Facultad y de la Comisión Directiva del Centro de Estudiantes y la valiosa colaboración de los señores profesores. Merece señalarse, además, la participación de los estudiantes en la revista, que se traduce en un mayor aporte juvenil a sus páginas.

Se ha tratado de mantener a VERBUM en el adecuado plano cultural que cumple a un órgano de difusión universitaria. Los artículos fueron, en su mayor parte, escritos especialmente, atendiendo a su ya definido carácter humanista y a las exigencias de las tres secciones en que se distribuyen los estudios de la Facultad. En este último sentido se solicitó también, a los señores profesores, la publicación de las notas de algunas de sus lecciones, que facilitarían a los alumnos la preparación de las diversas asignaturas.

Con el propósito de enriquecer el contenido de la revista mediante el aporte de firmas extranjeras, se realizaron gestiones por las cuales se obtuvo la contribución de Arduino Colasanti, Gerardo Diego y José Muñoz Rojas.

Los ensayos literarios, los trabajos de seminario y las traducciones realizados por los estudiantes, hallaron constante acogida en VERBUM, ya en carácter de colaboraciones espontáneas, ya recomendados por los profesores.

En lo que respecta a la difusión, se obtuvo el canje con otras publicaciones similares de grandes centros de cultura americanos y europeos, con lo cual se ha establecido, además, nuevos y provechosos vínculos espirituales.

La falta de textos para la enseñanza de las lenguas clásicas en la Facultad, motivó la impresión de nuevos suplementos de VERBUM. En 1929 se entregaron los correspondientes a los programas de griego I y latín II. Está en prensa el griego I del presente curso.

Sólo resta dejar constancia de la eficaz cooperación de los señores Vicente G. Domblide, secretario de redacción, Brulio Anesa, administrador, y de las compañeras señoritas Esther Augé, Lucía Paraliou, Agueda Chirieleison y Adda Rascoban.

Reitero al señor Presidente, y por su intermedio a la Comisión Directiva, mi agradecimiento por la honrosa designación de que fui objeto, y le saludo con mi mayor consideración.

MEMORIA Y BALANCE

BALANCE GENERAL, MAYO DE 1930

HABER

A gastos de secretaría y otros	81.—	
A Federación Universitaria, Guggiari	50.—	
A sueldo ordenanzas, mes de abril	40.—	
A trimestre teléfono, ejerc. anterior	48.15	
A saldo líquido ejercicio anterior	692.45	
		911.60
A socios activos, período 1929-1930	1.630.—	
.. .. protectores, ejercicio 1929-1930	803.—	
A donaciones, doctores Peradotto y Arce	320.—	
A subvención VERBVM	2.300.—	
A ventas de apuntes	771.50	
A un ejemplar de literatura alemana	5.—	
Subsidio Universidad publicaciones	330.—	637.10

DEBE

Por sueldo ordenanzas	520.—	
Por teléfono: cuatro trimestres	192.60	
Por VERBVM, Nos. 72, 73, 74 y 75	2.712.96	
Por gastos imprenta	181.—	
Por aguinaldo ordenanzas, fin de año	50.—	
Por gastos secretaría	117.25	
Por gasto Guggiari, Feder. Universitaria	50.—	
Por gastos festivos	137.30	
Por compra de libros	516.40	
Por envío de la revista	17.45	
Por pago publicaciones imprenta Univers.	330.—	
Por textos de griego	194.—	5.018.96
Por saldos:		
En el Banco de la Nación	949.50	
En efectivo	402.64	1.352.14

Pasa al ejercicio siguiente.

Efectuado el control encomendado, firmamos de conformidad.

Juan A. Fraboschi — Néstor S. Colli —
S. Martín — Juan J. Drovandi.