

PRECIO: \$ 1.- ^{1/2}N.
EL EJEMPLAR: . . .

4525 COMPANIA IMPRESORA ARGENTINA Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar



SINTEISIS

DIRECTOR:
XAVIER BÓVEDA

SUMARIO:

Comentarios acerca del carácter original del barroco andaluz	MARTÍN S. NOEL
El arte en Pirandello	LUDOVICO CARCAVALLO
Poemas	XAVIER BÓVEDA
El viaje de París	JUAN P. RAMOS
-Indagación de la palabra	JORGE LUIS BORGES
Destino y forma	PABLO ROJAS PAZ
La revolución en el derecho	NYDIA LAMARQUE
La poesía de Antonio de Solís y Rivadeneyra	ULISES PETIT DE MURAT
El problema del arte judío	AARON SPIVAK
-Notas y Bibliografía	CRÍTICA



AÑO I AGOSTO DE 1927 N.º 3

1000

FUMEN



AVANTI
CALIDAD



Encuadrados hogares de buen gusto se han proveído en nuestra casa, única importadora de la notable cristalería "Colonial", de los exquisitos modelos en liso y graneado, cuyo facsímil ofrecemos en esta página.

Expresamente no nos prodigamos en la publicidad de este artículo; solamente deseamos hacerlo conocer y aspiramos a que lo posean las personas de refinado gusto.

Tenemos permanentemente piezas y repuestos para completar juegos de cualquier importancia.

A. CABEZAS
SARMIENTO ESQ. SAN MARTIN (B° AIRES)

EL BANCO ESPAÑOL DEL RIO DE LA PLATA

equiparado por decreto del Gobierno de España a la banca nacional española, y nombrado por el Gobierno de Italia Corresponsal en Buenos Aires, del Tesoro Italiano, está en inmejorables condiciones, tanto por el número de Sucursales que posee en Europa y América, como por la extensa red de Corresponsales con que cuenta en todos los países del mundo, para atender a usted en cuantas operaciones de banca desee realizar.

CASA MATRIZ:

RECONQUISTA 200-BUENOS AIRES-REPUBLICA ARGENTINA

CON 14 AGENCIAS EN LA CAPITAL FEDERAL

SUCURSALES EN EL INTERIOR DE LA REPUBLICA

Avellaneda
Azul
Bahía Blanca
Balcarce
Córdoba
Intendente Alvear
La Plata
Lincoln
Mar del Plata
Mendoza
Mercedes (B. A.)
Nueve de Julio

Pehuajó
Pergamino
Rafaela
Rosario
Salta
San Juan
San Nicolás
San Pedro
Santa Fe
Sgo. del Estero
Tres Arroyos
Tucumán

SUCURSALES EN EL EXTRANJERO

Barcelona
Bilbao
Coruña
Génova
Londres
Madrid
Madrid (Agencia 1)
Montevideo

París
Pontevedra
San Sebastián
Sgo. de Compostela
Sevilla
Valencia
Vigo



¡QUE RICO GUSTO!

dicen los chicos... y los mayores al tomar
una taza de

Chocolate Noel

Lo que deleita su paladar es la deliciosa combinación de cacao superior, azúcar sumamente refinado, y vainilla de la clase más pura y aromática, únicos componentes que figuran en la preparación de este producto tan sabroso, sano y nutritivo.

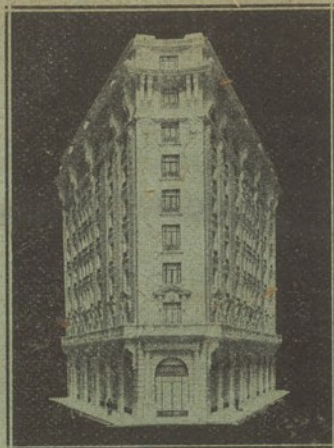


Pídselo Vd. a su proveedor y fíjese que la etiqueta lleve impresa esta palabra:

Noël



La marca que tiene
una fama de 80 años



Av. Pte. Roque Sáenz Peña y Rivadavia
Nuevo edificio en construcción para la
nueva casa matriz de la

"SUD AMERICA"

COMPAÑIA NACIONAL DE SEGUROS

Seguros en vigor.	\$ 144,000,000	o/l
Capital y reservas.	» 25,800,000	»
Ingresos anuales.	» 8,600,000	»

Las pólizas de seguros de la "Sud América" son las que más aceptación tienen entre el público, debido a las inmejorables garantías que ofrece y a los privilegios y ventajas extraordinarias incorporados a sus contratos de seguro.

Pída informes al representante local, o a la

"Sud América"

25 DE MAYO N.º 267

Buenos Aires

BANCO HIPOTECARIO NACIONAL

25 de Mayo 245 y 263

Paseo Leandro N. Alem 232, 246 y 260

BUENOS AIRES

Sucursales en toda la República

:: MUY IMPORTANTE PARA LOS GRANDES :: Y PEQUEÑOS CAPITALES

He aquí algunas de las múltiples razones porque conviene adquirir CEDULAS HIPOTECARIAS ARGENTINAS:

Porque aseguran un interés mínimo del 6 % ANUAL.

Porque están sólidamente garantizadas:

- 1º — Por las propiedades gravadas en primera hipoteca a favor del Banco.
- 2º — Por las reservas del Banco (155.274.629,42 pesos).
- 3º — Por la Nación (Art. 6º de la Ley Orgánica).

Porque el Banco se encarga de la compra venta de las cédulas, cobrando solamente la infima comisión de $\frac{1}{8}$ % que se abona al corredor y además las recibe en custodia responsabilizándose de todo riesgo, sin cargo alguno.

Porque el Banco se encarga de administrar la renta de las cédulas que tiene en custodia, de acuerdo a las instrucciones que recibe del interesado; ya sea adquiriendo nuevos títulos; girando el importe a cualquier punto de la República o del extranjero; depositándolo en algún Banco o entregándolo a la persona que se indique, sin cobrar ninguna comisión.

Porque en cualquier momento se puede hacer efectivo el valor de las cédulas, y con la rapidez que se cobra un cheque, recibir en el acto casi el valor íntegro de la venta, desde una cédula de \$ 25 hasta cualquier cantidad y la operación queda definitivamente terminada en pocas horas.

*Con agua o con
soda helada*

BUEN APERITIVO

HESPERIDINA

RICO LICOR

DESDE 1864

SINTE SIS

CAPES CHOCOLATES
ÁGUILA
 Y PRODUCTOS
 SAINT HERMANOS
 BUENOS AIRES MONTEVIDEO
 SOCIEDAD ANÓNIMA

CAFÉS TORRADOS "ÁGUILA"
 Café "ÁGUILA" Superior

CHOCOLATES "ÁGUILA"
 CHOCOLATINES
 "ÁGUILA"

BOMBONES "NEC PLUS ULTRA"

Bombones TOFI	Bombones OPHIR	Bombón COLIBRI
Fabricas en BUENOS AIRES		250
y MONTEVIDEO		SUCURSALES SUDAMERICANAS

FABRICA PRINCIPAL Y ADMINISTRACIÓN GENERAL:
 CALLE PÉRRERA 825, BUENOS AIRES

SINTE SIS

ARTES CIENCIAS Y LETRAS



AÑO I

Nº. 3

BUENOS AIRES, AGOSTO DE 1927

DIRECTOR:

XAVIER BOVEDA

SECRETARIO GENERAL:

HECTOR G. RAMOS MEJIA

CONSEJO DIRECTIVO:

Coriolano Alberini ** J. Rey Pastor **** Emilio Ravignani**

Carlos Ibarguren ** Martín S. Noel **** Arturo Capdevila**

Jorge Luis Borges

ORNAMENTADOR:

RODOLFO FRANCO

Redacción: Rodríguez Peña 95, 1º izq. — U. T. 38, Mayo 3188

Concesionarios exclusivos para la venta y suscripciones:

Agencia General de Librería y Publicaciones (S. A.)

MARTIN S. NOEL

COMENTARIOS ACERCA
DEL CARACTER ORIGINAL
DEL BARROCO ANDALUZ (*)



UERA mi propósito el consagrar en esta tan señalada ocasión, un trabajo digno de ser leído en vuestra tradicional Academia, cuyo símbolo espiritual trae a cuenta el nombre del genial Murillo y el de la inmortal escuela sevillana, trasuntando en los presentes tiempos el prestigio redivivo de aquella otra Academia que, por el año 1660, se fundara en la Casa Lonja, bajo la presidencia del gran maestro y de don Francisco Herrera, para practicar el noble arte de la pintura y del dibujo. 5 10

Soñaba, por otra parte, con la ambiciosa ilusión de que las pocas palabras que yo dijera, estuvieran encaminadas a vincular el concepto estético de la cultura española a las flamantes orientaciones artísticas americanas que, justo es confesar, buscan por una parte en el proceso orgánico de su origen gestático, y por la otra en el anhelo actualista de las modernas tendencias, la postura moral e ideológica capaz de conducir las al vergel propicio de sus venideras inspiraciones, ya que entendemos que toda floración artística merecedora de tal nombre ha de corresponder a una función histórica como efluvio cultural de 15 20

(*) Trabajo dedicado a la Academia de Bellas Artes de Sevilla y leído a ella el 25 de mayo de 1927. N. de la D.

un nuevo organismo, que busca su adaptación ante las perentorias exigencias del renovado escenario de la vida.

35 Acaso esta idea genérica no se halle muy distante de la teoría estética del modernísimo Spengler, si bien he de confesar que otorgo a la procedencia o raigambre sensible, cultural y ética de un pueblo, un valor por veces más imperativo, cuando no decisivo, en la formalidad absoluta de sus expresiones artístico-emocionales.

30 Mas, si bien he de mantener en pie este concepto inicial de mi moral artística; si bien mi convicción profunda sobre el valor original de la cultura hispana, y por ende su feliz ascendiente y voluntad normativa en la magnífica eclosión de su obra virreinal, ha de presentarse ante vos-
35 otros hondamente robustecida, debo en cambio comenzar por confesaros que el ideario concreto de tales valoraciones raciales, que deseaba presentaros como sincero testimonio de reconocimiento en un trabajo ordenado y sintético, háse visto desbaratado por culpa de vuestra propia
40 riqueza histórico-artística, la que día a día va cobrando ante mis ojos más inusitada influencia.

Depongo, pues, toda mi vanidad profesional ante tal desconcierto. El grupo de observaciones y estudios que venía coleccionando pacientísimamente y que iban cobrando ya cierta formalidad ante mi criterio, en virtud de una armónica visión de conjunto, han perdido en parte su unidad merced al ascendiente de sugerencias recogidas recientemente y que aun embargan la claridad de mi espíritu, inhibiéndome de toda tentativa de clasificación a
50 conciencia y, por ello, de toda concreción personal, frente al gigantesco panorama monumental de España.

Prevalece, no obstante, en el caos de mi mente, un tema persistente, a través del cual hincaré mis ideas para probaros la seriedad de mis convicciones.

Refiérome a mi ya antigua presunción sobre el valor original del barroco peninsular y muy particularmente del barroco andaluz, como entronque fundamental del hispanismo, como reacción decisiva de cuantos fermentos germinaron en el derivativo racial de su individualismo. 55

Así puedo declararos hoy, ya que viniendo de Francia acabo de cruzar el Pirineo y luego la imponente cordillera cantábrica; ya que partiendo de Fuenterrabía camino de Santillana del Mar, para luego por Oviedo, León, Zamora, Salamanca y la Extremadura de los conquistadores, nuevamente llegar a los venustos hortales de Andalucía. 60 65

Experimentase por el milagro de este viaje, el aspecto tutelar de la recia defensa de los caballeros de la Cruz, que al huir de la invasión sarracena salvan tras el imponente Valladar, en piadosos ermitorios y colegiadas, la fe y el dogma religiosos escudados en el concepto hidalgo del iberismo arcaico, y ello descúbrenos también la aparente antítesis cultural de los dos extremos peninsulares, que concluyen a la postre por unificarse en el dicho barroquismo, diferenciando a lo español de todo lo demás de Europa. 70 75

Asturias y Andalucía; aquélla albergando los remanentes latino-visigodos y salvando la estructura primaria al orientalismo invasor en el férreo baluarte de la montaña, donde las huestes cristianas encárganse de custodiar el numen autóctono. Arte prehistórico de la cueva de Altamira, cuyo husmo pareciera alentar los primeros pasos de lo cristiano-bizantino y lo romántico, estilos que mantendrán el ritmo selvático de la serranía y la aridez delirante y contemplativa de la altiplanicie leonesa y castellana, en esa noble austeridad que vió deambular por
80 85 varios siglos las nubes, sin otra vanidad que la de im-

primir a la vasta soledad de los glabros peñascales la propia fisonomía de su indómita belleza.

Y en cambio, esta vuestra Andalucía, obró el otro sortilegio, adaptando la corriente orientalista al patrimonio nacional. De tal suerte, que cinceló sus riquezas volviendo la cara al levante invasor y realizando, a su vez, el prodigio inesperado de una fusión augural, proceso quizá el más interesante de cuantos se registran en la historia del arte.

Aludo, y perdóneseme el capricho de esta forma de expresarme, a ese orientalismo occidental de España; orientalismo como barroquismo, como expansión libre de la emoción en el arte de la composición artística. Y debo aquí, por honradez, el aludir nuevamente al eminente arqueólogo granadino don Manuel Gómez Moreno, quien, en ocasión de iniciar su cátedra en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires, puntualizó este mismo concepto con palabras de un sintetismo definitivo, y que he sentido últimamente revivir en su hermoso trabajo, *Alonso Cano, escultor*, que acaba de ver la luz pública en el Archivo Español de Arte y Arqueología.

Son, pues, las reacciones del oriente bíblico y legendario las que transmigran a España, así como "el arca de las reliquias" de la cámara sagrada ovietaense, dando a luz poco después esa hermosa exaltación intuitiva de un arte eminentemente popular que cuajará más tarde en el mozarabismo y en el mudejarismo.

Vale decir que Andalucía desmiente al numen geográfico, trayendo al extremo del occidente europeo el acervo más precioso y original de las formas y de las modas orientales.

Mas excusadme esta intromisión en la historia crítica de vuestro glorioso pasado; me he atrevido a ello bajo

el inexorable dictado del instante español que vivimos y de la materia artística que tratamos.

Bien echáis de ver que, de retorno a la península, he deseado penetrar el secreto de las virtudes supremas que nutrieron el florecimiento de vuestros más bellos talentos, siempre vinculados, como gemas de la propia naturaleza, a las circunstancias políticas, religiosas o sociales de vuestro desarrollo nacional.

Por ello es que al sentir ahora confirmadas mis intuiciones primeras y al advertir el dilatado alcance de tan nuevos rumbos, capaces de fijar una orientación robusta y original a las civilizaciones americanas procedentes de vuestra cultura madre, experimento la valentía necesaria para exponer ante vuestro erudito juicio el enjambre multiforme de mis impresiones, que van en busca de ese generoso hontanar capaz de fecundarlas en el campo de las futuras afirmaciones de la cultura artística hispalense.

Autorízame ello, quizá, a emplear, si es que cabe tal libertad de lenguaje, un método expositivo basado precisamente en el aparente desorden de mis impresiones, encaminadas a fijar mi punto de vista y que, como tesoro propio de observaciones individuales, tratan de expandirse en busca del problema general.

De donde pretendo que el gran germen que peculiariza a las grandes manifestaciones artísticas españolas llega a entrañar, hoy día, el más acertado dinamismo universalista para los pueblos que proceden de la gran cultura latino-mediterránea.

Ensayaré de explicarme con algunos ejemplos salientes de vuestra historia del arte, concurrentes a definir el últi-

150 simo ascendiente del abarrocamiento genérico que intervino en la portentosa obra colonizadora de los virreinos.

Volviendo a tiempos algo remotos, en el trasgo del pasado, traeré a cuenta el valor plástico y sensorial de "El Panteón de los Reyes", de San Isidoro de León. Bajo 155 la luz maganta de sus bóvedas, que proviene de las rejas del claustro donde duermen en sus enterramientos los reyes y las reinas que se llamaron Alfonso, Ramiro, Sancho, Doña Urraca, Zaida . . . recíbese algo así como una impresión mística y romántica del afiebrado arcaísmo 160 español. Vuélvese a oliscar la misteriosa vaharada ancestral percibida en Santa María Naranço, así como esencia de iberismo en su más concentrada forma plástica.

Es asunto que conmueve por la preponderante persistencia de un pasado que parece vivir aún, reciamente, entre 165 las sombras semi-doradas de esas bóvedas misteriosas, achaparradas y extrañas en la estilización simbolista de sus pictografías, de un orientalismo rudo y arcaizante. ¡Qué lejos estamos de Ravena, de Salónica y de tantos otros bizantinismos del imperio greco-oriental! Estos 170 dibujos, esta manera de componer no corresponde a la rigurosa ortodoxia del levante clasicista; acá todo es libertad, ingenio intuitivo que mucho tiene de las formas perso-bizantinas de la corriente africana, que pareciera proclamar desde tan remotos tiempos la peculiaridad del 175 arte español. La evocación algo literaria y la fuerza constructiva corren parejas al acecho de este triunfo emocional y religioso.

Y como notas marginales, digamos cuántas iglesucas y colegiatas de Galicia, Asturias y León nos han sobrecogido 180 al paso, a uno y otro lado del camino, con el pertinaz interrogante de su mozarabismo o de sus románicas fábricas, de obscuro origen, pero harto diáfanos en la candorosa

expresión de su huraña pureza . . . ¡qué hermoso dilema para la historia de las formas!

Por el otro extremo, la arquitectura del califato cordobés, en la mauritana de Sevilla; en las construcciones de Niebla y San Isidoro del Campo, de San Marco, Omnium Sanctorum y Santa Paula . . . ; iglesias mezquitas que determinan el entronque definitivo del oriente y del occidente españolizado, semejan ser el caudaloso reguero de las 185 futuras floraciones gótico-mudejares y platerescas, habiendo experimentado por ellas otras tantas emociones encargadas de sensibilizar nuestro espíritu para hacerlo más apto y comprensivo al poder subyugante del andalucismo, de la gracia transformada en genio por la inspiración 190 de un pueblo. 195

Así surgen las catedrales enloquecidas de fervoroso arrebato cristiano sobre las plantas musulmicas, exhumando la exaltación de las dos medidas: la vastedad de la horizontal mahometana y el ensueño místico de la 200 vertical catolicista que irrumpe de la ojiva para volar hacia Dios.

De tal modimanagera que estos dos productos, procedentes de odres distintos pero conteniendo las mismas esencias, corren de un extremo a otro de la península avasallando, en lo más de los casos, a las constantes invasiones 205 extranjeristas, y así hasta las modas renacientes resultan ser rimadas por la verba vigorosa de las instituciones nativas de un arte que dimana de lo hondo de su entraña.

Y es así también cómo, a través de la obra transmigratoria, veo al Monasterio Guadalupense, a manera de acicate y fuente generosa de la conquista y colonización de 210 América.

Enclavado el gigantesco cenobio en los recios contra-

215 fuertes extremeños, semeja resumir simbólicamente la grandiosa epopeya en su doble y más amplio significado. Primero, como el santuario venerando donde los cosmógrafos y soldados visionarios venían a modo de romeros en procura de la protección milagrera de la Virgen, antes
 220 de acometer sus fantásticas hazañas, y luego, el otro milagro, no menos estupendo, cual era el de llevar en la divina influencia catequista el espíritu cultural de España, pues tras el férreo empuje de los conquistadores de los nuevos mundos, iba el otro ejército, el de los soldados
 225 de la Cruz que, como en esta Santa Casa, siguieron ejerciendo el predicamento de la ciencia, de las letras y de las bellas artes en las tierras colonizadas.

Pero creo que es ya tiempo de llegar al comentario del punto central de mi tema, si es que deseáis admitir que
 230 lo haya.

Para ello, abocetando mi impresión diré que el mudenarismo andaluz, resumiéndolo todo, crea un tipo de arte eminentemente nacional que llega a plasmarse en el estilo barroco.

235 No obstante, para descubrir la verdadera fuerza y originalidad estética de esta última forma del andalucismo, es menester, ante todo, llegar a precisar el carácter particular que este estilo tomó en la península para luego advertir que, aun dentro de esa forma original, en el sud
 240 de España, y en virtud de las razones apuntadas, el barroquismo es, además, una manera propia de expresión que—heredando a todos los estilos anteriores—se manifiesta tanto en la arquitectura religiosa como en la civil, y esta última en sus dos aspectos: el urbano y el rural, con una
 245 facundia y señera personalidad que hace que ella pueda ser considerada como fuera del barroco en general y estu-

diada, en cambio, como un fruto genuino del fértil pensil andaluz.

Digamos algunas palabras en cuanto a lo primero, es decir, a lo tocante al carácter diferencial del que podría-
 250 mos llamar segundo renacimiento español.

Otto Schubert, en la introducción de su importante obra *El barroco en España*, habla acertadamente sobre la evolución artística que generaría en la península la aparición de este estilo; sin embargo, en nuestra opinión, el eminente crítico alemán no llega a conclusiones suficientemente definidas en cuanto al valor esencial de aquellas influencias primordiales, como formas individuales de procedencia indígena. Sobrado elocuente es la obra precursora de los platerescos: Lorenzo Vázquez, Enrique de
 260 Egas, Siloe y Covarrubias; sobradamente interesante lo es también—aun dentro del clasicismo italicense—la obra de los cincocentistas Villalpando y Juan Bautista de Toledo, que crean el tipo peculiarísimo del alcázar castellano, mezcla fiera de casticismo ajustado a las “medidas del romano”, que proclama en los undosos berrocales madrileños la pujanza nacionalista de sus autores, y clara lo es por demás, la reacción libertadora de los discípulos del formalista Herrera, que hemos de presidir con los nombres insignes de Mora, Mijares y Valdelvira. Construcciones
 265 barroco-renacentistas ejecutadas, las más de las veces, sobre planos góticos y con frecuencia aprovechando las murallas medievales del cerramiento, subsistiendo en ocasiones las tracerías multiformes de las bóvedas.

Dice el propio Schubert, refiriéndose a las fábricas de algunas catedrales andaluzas: “Valdelvira acentuando el carácter de la catedral de Sevilla, en la que la planta de la primitiva mezquita (tal como la de Córdoba) produce un tipo nuevo de catedral gótica (tipo salón), en la que
 275

270 las naves laterales se elevan a la mayor altura posible, buscando igual nivel que la central, traslada esta solución a Jaén aprovechando estudios personales hechos en las obras de Miguel Angel. Luego realizará la notable fábrica del Salvador de Ubeda y en la misma ciudad la iglesia de los Dominicos y el hospital."

Pues bien: no hace mucho tiempo visité a la renaciente Ubeda, de vuelta de Granada; pude entonces constatar cuán distante hallábase el espíritu creador de Valdevira de la musa que inspiró al autor del "cortile" del palacio

270 Farnese.

Luego he estado en Roma, y al admirar las obras del artista gigante, nunca asomé a mi bien prevenida memoria la visión de la iglesia del Salvador, en cuanto a la expresión formal de su composición y espíritu decorativo.

275 De mi cuaderno de apuntes he tomado las siguientes notas, consignadas a mi paso por Ubeda: "Algunas callejas y negruzcas casonas. Vemos la turgente silueta de San Salvador; una puerta ojival por la fachada del Evangelio, por la de la Epístola una renacimiento de finísimas proporciones, y en medio, por frente al paseo de la Cárcel, el triunfante frontispicio, obra del notable maestro Valdevira." Y añadido: "Acaso aquí surja una afirmación importante para la investigación histórica de la arquitectura española, y es que el discípulo de Herrera, en esta oportunidad, domeñando el austero formalismo escorialense y manteniendo no obstante la claridad y reciedumbre del maestro, da un paso nacionalista hacia las formas libres del barroquismo ibérico."

310 Hoy me atrevo a decir algo más. La tal originalidad de este estilo, el más popular de la arquitectura española, puede admirarse de un extremo a otro de la península,

desde Santiago de Compostela a Salamanca, desde Pamplona a Jaén, Granada o Sevilla.

Nótese, por otra parte, que las influencias Paladianas y Vitruvianas acuden posteriormente al momento de esta emancipación, entroncando primero con la arquitectura valenciana. El aspecto realmente italicense del Jesús de Roma ha de buscarse recién en España en la obra tardía de Ventura Rodríguez, o sea como un ensayo clasicista ante el desborde genial e imaginativo de Churriguera y 320 de Tomé.

Cabe aludir ahora, para mayor elocuencia de las ideas que exponemos, al aspecto decorativo interno de la arquitectura religiosa. Alusión por cierto harto esquemática, para recordar únicamente lo que importó, para este movimiento artístico, la obra de Becerra y de Berruguete, y a este último principalmente, que suma a su obra arquitectónica en la ejecución de retablos, su formidable talento de escultor, dibujándose como El Greco en la escultura española. 325

Y al citar estos dos nombres surge pletórica la pléyade de los artistas de la escuela andaluza, los que trabajaron en los Jerónimos de Granada, los de la escuela sevillana. Como en épocas anteriores, las iglesias continúan siendo el dogma de la artística inspiración; sus naves, el tabernáculo inmaculado del concepto decorativo más romántico de los que haya soñado la humanidad. 330

Todas las artes conspiran para servir exactamente al religioso culto en un recóndito recogimiento místico, y ahora, en vez del retablo gótico, mudéjar o plateresco, vislumbramos a través de las caladas y sobredoradas rejas, en el misterio de las capillas, los oros fulgentes de las elegantes y exaltadas composiciones de Berruguete, de Cano, de Montañés, de Roldán y de tantos otros que eter- 340

345 nizan en el tiempo los nombres de Santiago de Cáceres, de Santa Paula y de San Isidoro del Campo. . . Conjun-
ción magistral de forma y de color, en la que la escultura
y la pintura hermánanse para más de cerca servir a la
suprema arquitectura, aquella que arrastra el espíritu del
350 hombre hacia las más aladas emociones.

Llegamos con ello al segundo aspecto de nuestro asunto,
pues existiendo un valor artístico nacional de tal tras-
cendencia, ¿qué tiene de particular que Andalucía, que era
probablemente la fuente esencial de estas reacciones popu-
355 lares del arte peninsular, diera a luz una forma artística
que tanto convenía a su modalidad y carácter estético? Y
las líneas de los alarifes sevillanos sirvieron a la archi-
tectura, de igual modo que los sonidos de las canciones
populares a la música; lenguaje libre y espontáneo de un
360 alma eminentemente sensible a las superiores intuiciones
de la belleza.

Fácil es comprenderlo aquí, en este ámbito claustral de
la Academia, donde resuenan con eco triunfal los nombres
supremos; donde cuelgan en las murallas como pendones
365 de gloria las telas de: Pacheco, Roelas, Herrera, Murillo,
Zurbarán y Valdés Leal; y en cuyas salas están enhiestas
las magistrales y santas efigies del divino montañés; a
ellos saludo reverentemente desde esta tribuna, que tanto
me enaltece, dirigiéndoles el tributo de mi admiración
370 profunda.

Y este prestigio tutelar de la fecunda floración religiosa,
vase esparciendo fuera del templo para llevar la unciosa
gracia a la casona solariega andaluza, y el prodigio de la
forma el cortijo señorial. Pletórica emancipación de la pla-

nicie manchosa por el áspero cactus, por las trigüeñas 375
higueras nopales y por el alabeado acebuche; retoño mon-
taraz y bravío, que se hace agreste en la serranía virgi-
liana, tan mágicamente glosada por el insigne escritor
aracenes don José Nogales.

Estética familiar que es la traducción de una estética 380
particular. Ella me trae a la memoria un hermoso artículo
leído recientemente, emanado de la pluma sabia de un
gran humanista. Quiero aludir a un folletón de *El Sol*
intitulado: *Sobre un libro que no ha sido escrito*, firmado
por don J. Ortega y Gasset. 385

Por consiguiente, señalado el valor cualitativo del arte
andaluz, cabe añadir, para satisfacción nuestra, que las
influencias llevadas por España a América, primero en el
momento de la conquista y luego en la obra colonizadora
de los virreynatos, provenía esencialmente del sud de Es- 390
paña, caracterizada por esta peregrina forma del estilo
barroco.

Si los conquistadores extremeños—a quienes tanto
debemos y a quienes rendimos fervoroso culto—llevaron
a nuestro mundo “criollo” innumerables tradiciones prove- 395
nientes de Castilla y del norte español, su estilización res-
pondía casi siempre al concepto de la diáfana idealidad
andaluza.

Esto no sólo aconteció en las artes constructivas, sino
también en el campo de la escultura y de la pintura. Alum- 400
nos de Murillo son los que fundan la escuela quiteña y
de procedencia andaluza es también la cuzqueña.

En la imaginería, más de un artífice criollo del siglo
XVIII, y aun en los pertenecientes a las misiones jesu-
íticas de la Argentina, nos ha sorprendido, dentro de una 405
tosca originalidad montaraz, por el carácter sevillano o
granadino de sus gubias ingenuas.

Fuera de ocasión está el analizar esta faz del proceso histórico; por otra parte, a él me he referido en mi obra
 410 *Contribución a la historia de la arquitectura hispano-americana*, en una monografía titulada *El barroco andaluz y la arquitectura de la Colonia* y, además, en una de mis últimas publicaciones.

Insinuaba en aquel trabajo otra idea, por entonces
 415 novedosa, y era la del retorno de ciertas influencias "indígena-americanas" a las construcciones del sud de la península a fines del siglo XVII o comienzos del XVIII.

Traigo a colación esta observación crítica, no a título de pretenciosa ambición americanista; antes bien, mi propósito final es el de señalar el concepto amplio del gran
 420 estilo vuestro, por cuanto este mero y casual accidente, debido probablemente al empleo de artesanos de origen quechua o azteca en las fábricas españolas, determinó, así como en las ciudades virreinales, un arquetipo de fusión
 425 capaz, a nuestro juicio, de cobrar hoy día la más franca carta de ciudadanía modernista, como entronque fundamental de vuestro espíritu cultural con las arcaicas civilizaciones de América.

En la extremeña Mérida, en Almendralejo, en Jerez, en
 430 Osuna . . . , he hallado expresivos ejemplos de arquitectura civil y religiosa que en su interpretación escultórica y decorativa coinciden con ejemplos ya del arte indiano del norte argentino, o bien de la histórica Chuquisaca, cuando no con otros, no menos significativos, de la capital
 435 que fué del imperio Keswa. El Cuzco glorioso, que hoy todavía detiene en la emblemática altiplanicie andina la enérgica idealidad de vuestra maravillosa conquista aparejada a la cultura precolombina en los muros ciclópeos de Kori-Kancha y de Inti-Pampa; enmudecidos remanentes
 440 de aquel pueblo de guerreros sonámbulos y eglógicos pas-

tores, herederos a su vez de la gran civilización Tiahuanaquense.

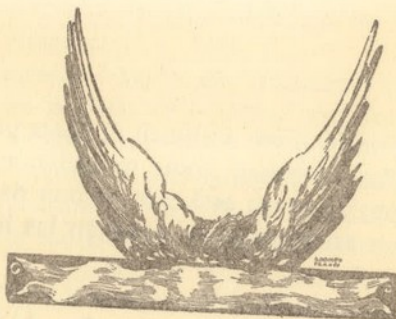
Pero ahora, y en virtud de esta evocación, pretendo traer una imagen final que transverbere más que ninguna otra la visión de esta conjunción tutelar.

Señores, esa imagen es esta noble casa. Estas naves dilectas, estos claustros y monásticas crujías, los encalados paredones que nos circundan, interrumpidos tan sólo por tal cual frontispicio de rancio abolengo, este juego policromo de los anaranjados tejados y de los ocres encendidos
 445 resaltando sobre la albura del jabelgue, constituyen la más aguda recordación de la colonia en tierras andaluzas. A tal extremo que este histórico convento de la Merced, hoy sede de la Academia y de los museos de Bellas Artes y Arqueología, se asemeja en una forma realmente singularísima al convento de la Merced de Lima, trayendo
 450 ante nosotros la clara visión de la unidad plástica, estilizada en el barroco andaluz como pristina fuente de la arquitectura virreinal.

He dado término a este resumen de ideas puestas al servicio de un ideal; excusad, como os pedía, su desorden y su atrevimiento; el tema está por encima de mis fuerzas y sólo mi fe y mi entusiasmo restañan las heridas de mi conciencia.

Mas aun me resta un deber, que será breve de palabras
 465 pero que hincra muy hondo en mi pecho. Al incorporarme a esta casa de estudios quiero rendir, con mi recuerdo, sincero homenaje a los maestros desaparecidos que me iniciaron en el culto de la arquitectura española; quiero

- 470 pronunciar con devoción los nombres de Amador, Demetrio y Giner de los Ríos, Madrazo, Gestoso, Velázquez y Vicente Lamperez y Romea, último éste que no puede asomar a mis labios sin comprometer mi más honda gratitud.
- 475 Deseo además expresar a vosotros todos, que representáis en los días que corren la expresión preclara de la tradicional escuela sevillana, cuyo elocuente testimonio lo es vuestro propio presidente, el eminente pintor don Gonzalo Bilbao, mi respeto y mi admiración, formulando el voto de que vuestro arte contribuya, hoy más que nunca, al éxito de la bella afirmación de nuestra común historia, orientando en lo futuro la idealidad espiritual de nuestra cultura americana.



LUDOVICO CARCAVALLO EL ARTE EN PIRANDELLO

I



OR qué, por más tentativas que se hayan hecho, la crítica no ha penetrado todavía la esencia de un acontecimiento artístico del alcance y del renombre de Pirandello? Pues a pesar de las presentaciones sin número que de él y de su obra han sido hechas; a pesar de que críticos de fama europea y, podríamos decir, mundial, han lanzado su gloria en la estela del carro de Pirandello, todavía no tenemos una satisfactoria indagación y penetración de su arte.

¿Qué es, pues, lo que se resiste a los aparatos críticos más certeros? ¿En dónde resbala el ataque? ¿Por qué caminos se desvía?

Hay en la obra de Pirandello una fundamental incomprendibilidad, que desafiando todas las críticas permanece tal. Y es en ella precisamente que está envuelto y encubierto un problema, a mi parecer esencial para las orientaciones de todo juicio sobre este arte, que si lo es, es el más nuevo, es el que con mayores probabilidades será un signo de estos comienzos de siglo.

En Pirandello, y más que en las otras en la comedia *Seis personajes en busca de autor*, está enunciado clara-

mente el problema de la legitimidad de la crítica, no sólo de la dramática, sino de la crítica de arte en general.

Y el mismo Pirandello, en un segundo tiempo posterior a la aparición de su comedia, sintió la necesidad de rechazar cualquier juicio que pudiera ser emitido sobre una forma de arte en pleno desarrollo en él, por temor quizá de que un juicio aceptado sellara su productividad en los límites estrechos de una clasificación amortiguadora. Más bien fué una invitación a suspender todo juicio que valiera por definitivo, por no haber dado su arte todos sus frutos.

Y él se atrinchera tras una barrera luciente de inteligencia y de ironía, tras una red infranqueable de precauciones polémicas, que hacen de su prefación a esta misma comedia una obra maestra por sí sola.

Sin embargo, allá mismo hay que penetrar para traspasar la posición ataráxica de su serenidad y acercarse al centro de la creatividad inexhausta de su personalidad. Creatividad cuya fuente se desvela en el complejo momento espiritual que su pensamiento contiene, momento espiritual no aislado, solo, excéntrico, sino viva y verdadera actualización del Espíritu en la forma del arte dramático que corresponde, integra, sustituye y justifica otras parecidas apariciones luminosas en los otros campos de la actividad humana.

El renovado pirronismo que permea su prefación, es desentrañable en toda la claridad de sus palabras: hay en ellas (revestidas de viviente actualidad) las exigencias pirronianas. Porque su comedia impone la "acatalepsia", la incomprendibilidad, eso es, la imposibilidad de conocer la realidad objetivamente, por no haber medio de fijar en ella la objetividad, puesto que no hay tal realidad, como un dogmatismo positivista sugeriría o concedería a

las artes que en él se inspirasen. En esta comedia hay creaciones artísticas (personajes, situaciones, desarrollos, escenas, etc.), poseyendo cada uno y cada una, una realidad propia, independiente del mismo autor que las creó. Hay en ella enredos, procesos psíquicos, situaciones que siguen sucediéndose y dando vuelta alrededor de una logicidad propia, desconocida por completo de nuestra vida de hombres, logicidad totalmente exenta de lógica humana, y que tan sólo surge, vive y se rige por la esencia misma de los personajes creados por el autor.

Se plantea aquí un problema metafísico de máxima importancia para quien entiende el alcance—en el despliegue del Espíritu—de aclarar la esencia y las relaciones que nacen de haber puesto y hecho vivir una realidad ideal.

Además, la acatalepsia de esa comedia surge más clara aun, cuando al autor mismo, padre de los personajes, se le ve, tras de darles vida, perder todo dominio sobre ellos y quedar casi esclavizado y seguirlos en sus acciones, estrictamente coherentes y lógicas, si personajes; ilógicas si evaluadas con nuestros criterios de hombres. Estalla aquí el núcleo de intimidad de la obra pirandelliana y ya recibimos en plenos ojos el conflicto entre la intuición vital que hierve en la base de toda obra de arte y la creación de ésta, su nacimiento, su encarnarse en formas y aspectos que la intuición condiciona y por los cuales es condicionada.

Para ver brotar la inhabilitación de la crítica, tal como hasta ahora ha sido vertida sobre este arte nuevo, evidenciaremos algunos rasgos esenciales de ese mismo arte.

Decíamos, pues, que en la prefación hay encaminamientos hacia el pensamiento pirandelliano; allá encontramos viva una posición pirronista no teorizada, sino actuada en la comedia y clara en la conciencia del autor,

que en esta misma prefación actúa el otro momento, decimos así, pirronista, en cuanto desechando toda clasificación para su arte pide y exige magistralmente la "epojé", esto es, suspensión de juicio, y con la más amplia libertad de movimientos y de juicio, dando vuelta por entre sus mismas criaturas, desprendiéndose de ellas y—entonces precisamente, al dejarlas solas—haciéndolas más suyas, realiza esta serena imperturbabilidad—ataraxia—que desconcierta toda tentativa de consideración crítica a su respecto, porque en cada rincón de su tremenda lógica aparece su sonrisa blanca a decir que ya los esperaba a los críticos en esta posición, tras la punta tremenda de su clarividencia.

Allá adonde él nos presenta su proyección múltiple de realidades distintas en una misma serie representativa, allá donde esta compenetración en apariencia caótica no destruye ninguno de sus elementos, sino los confirma bajo la presión de exigencias lógicas absolutamente impenetrables, aisladas y que, sin embargo, en la comedia viven en plena y vital pujanza; allá donde la observación pseudocrítica se pierde y se confunde, él se nos aparece creador, porque esa pluralidad dimensional converge en unidad en el autor, que—puro momento del espíritu en acto—resuelve la impenetrable multiplicidad de realidades en reciprocidad de momentos de su espiritualidad.

Esta reciprocidad de momentos destruye toda rigidez conceptual, puesto que en el acto creativo—en que todas esas realidades adquieren interfuncionalidad y equivalencia de valor—no hay esquemas espacio-temporales, hay desnuda vitalidad del Espíritu, genialidad, eso es, aquello que mantiene la intuición básica de una obra de arte siempre en reviviscencia perenne; hay en el acto creativo esta

convergencia esencial que es posibilidad de eterna reintegración del empuje vital que anima toda obra de arte.

Aquí, en esta vuelta a la vida, está el humorismo de que él nos habla y que otros interpretaron mal poniéndolo como término antitético de la así dicha cerebralidad. En este momento del Espíritu en que el arte *sub specie dramaticis* es el único pensamiento creador posible—eso es, la única actuabilidad de la vida como pensamiento—, vemos el pensamiento lógico (ya discursivo, ya dependiente de otra logicidad perteneciente a cualquier otra realidad), sumergirse en la intuición vital creadora; vemos entonces al empuje inicial de la creación pegarse a la concreción conceptual-representativa y como chispa en pólvora anular el factor tiempo y el factor espacio, quemando en su llama purificadora todo proceso, todo desarrollo ya fijado en formas y aspectos, en series y tipos: reconduce a forma de vitalidad pura germinal un organismo ya completamente definido y determinado. En esta actividad pura del momento creativo se desvanecen los moldes espacio-temporales (procesos, desarrollos, series, conceptos), todo lo demás queda vaciado de vida y valor, de significación, y por eso inútil como una cáscara vacía. He ahí dónde surgen todos los reproches de hechos de cerebralidad, he ahí mismo la fuente honda del humorismo en Pirandello.

Es *lo inútil* que (al coincidir el empuje originario con sí mismo, extractándose de la construcción conceptual en que se han acumulado todos los reflejos de los procesos histórico-científicos, conceptuales, en fin, que han ido tomando valor sola y únicamente al rededor del relámpago del empuje vital) cuando el empuje vital, volviendo a sí mismo se retrae a su primitiva elementalidad, es *lo inútil*, pues, que aparece ser cerebralidad, *no-valor*, lo que sólo puede ser la esencia del humorismo en cuanto es lo que se

derrumba de golpe al revocar a su pura vitalidad el acto que es su eje viviente. Pero por ser *esto inútil* el resultado de una laboriosa acumulación de esfuerzos y de energía convertida en trabajo, a su aparecer como *lo inútil* da un golpe de arresto doloroso a nuestro sentimiento, que sin embargo no llega a clarificarse en dolor, porque esta misma ruina de su mecanismo es reintegración de energía, que potencia nuestra humanidad, mejorándola. De ahí surge el humorismo, mezcla de trágico y de cómico, de fantástico y de realista, de que habla Pirandello.

Todo eso vale siempre que se vea al hombre en sus manifestaciones de vida como individuo particular, cuya particularidad es necesariamente base de una tendencia económico-utilitaria, ya en sus acciones (vida moral), ya en su vida psíquica.

No hay pues antítesis entre el humorismo y la cerebralidad de Pirandello, como alguien ha visto, sino necesaria subordinación recíproca de condiciones esenciales para un arte que quiera hacer materia de sí la raíz y el nacimiento del pensamiento vivo, base de las manifestaciones conscientes de la vida (conscientes porque conocidas: se conoce siempre lo particular: el pensamiento pensante actual es precisamente el empuje vital que origina el esfuerzo de pasar desde la pura aprehensión de lo particular, de lo único, a la universalidad).

En el esfuerzo que se concretiza con las construcciones ideológico-conceptuales que envuelven el acto vital residen las condiciones para el humorismo desde la cerebralidad, para el arte en que se afirma la unicidad de ese mismo acto, unicidad que perennemente resurge en la creatividad del arte.

Esta unicidad siempre resurgiente es la universalidad de la obra de arte en el desplegarse del Espíritu.

Esto también hay en el momento pirandelliano del pensamiento; en esta espasmódica íntima tensión a lo universal, al Espíritu, Pirandello concierta con otros momentos, como por ejemplo el einsteiniano, cuando él no teoriza sino actúa y actualiza, dramatizándola, la negación de la simultaneidad en una sola realidad de las lógicas de planos distintos o, mejor, de realidades distintas.

En su pensamiento *sub specie dramatis* está negado lo idéntico: el pensamiento es tal sólo en lo que es viviente, actual; el pensamiento pensado es mecanismo, aquel mecanismo en cuya ruina su grande hermano Bergson vió la raíz profunda de la risa, el contacto mediato con el fluir eterno de la vida. Triunfa en su lugar la así llamada lógica de lo irracional, eso es, la necesidad para la intuición creadora, caída en la conciencia, de expresarse. Vive lo irracional a costas de la conciencia racional, en cuanto ésta es espacio y tiempo, representación, intelecto que no es apto para recibir en sí el empuje intuitivo vital.

El arte sólo realiza lo irracional y tiene una lógica del mismo cuya esencia es el capricho, entendido como voluntad de la voluntad, eso es, sentimiento que se vierte sobre sí mismo en una unicidad concreta que es universalidad.

Por lo ahora dicho parece como si el uso llamado pirronismo renovado de Pirandello nos presentara otra forma de la "Moira"—Hado—griega, con validez absoluta. La presión ab extra de la Moira en la tragedia griega ahora está incorporada y casi comulgada a cada individuo o personaje de la comedia pirandelliana; cada uno de ellos lleva en sí mismo una partícula de la hostia sagrada que lo sella cerrándola en la indestructible necesidad de su ley interior.

Pirandello actualiza, encara, despliega, recrea la tragedia griega en su íntima esencia; es un purísimo griego

vuelto al vivir moderno que humaniza la modernidad imponiéndole una serie de reacciones emocionales que, por la serena ausencia de pasión y pasionalidad, adquieren el carácter de las emociones religiosas que los espectáculos trágicos dejaron en las muchedumbres helénicas.

La ausencia de pasión y pasionalidad, ya mencionada, en sus reacciones emocionales, lo caracteriza, distinguiéndolo, del teatro que él ha superado como pensamiento, en cuanto su pensamiento es superación de la especulación intelectualística y positivista que inspiraba y regía aquél.

Pensamiento entonces que más abiertamente actúa el Espíritu, que más reintegra la energía a su tarea de volver a sacar desde las acumulaciones y construcciones conceptuales (ciencia, positivismo, intelectualismo, etc.) el empuje vital de donde este mismo pensamiento nació. Y esta tarea la cumple no dialectizando, como alguien ha dicho, sino dramatizando el pensamiento, eso es, elevando el arte *sub specie dramatis* a categoría universal del pensamiento y haciendo de la dialéctica tan sólo un aspecto particular del mismo.

Pirandello pone el pensamiento como vida sin gradaciones y pasajes y pone la intercambiabilidad funcional (equivalencia de todas las realidades posibles en el acto creador) en la vida del Espíritu de todas las formas del pensamiento; destruye toda valoración cuantitativa de preeminencia y reduce todo valor a su fuente: el sentimiento que es, en él, el núcleo activo de todo empuje vital.

Entonces, no dialéctica ni concepto, sino autocreación; no oposición ni antítesis, sino compenetración subordinadora en momentos recíprocos. Pirandello completa a Einstein y Bergson en la carrera de los tiempos hacia aquel idealismo en que la cosa en sí es la actualidad del sujeto, universal; desplaza todas las apreciaciones de la así lla-

mada realidad poniendo como alma y núcleo en toda realidad un sentimiento que actúa como fuerza de empuje igual a la que apremia nuestra subjetividad. Presenta el sujeto fuera de nosotros, sujeto para el cual nosotros los hombres y toda nuestra humanidad somos objetividad, cosas, materia contra la que poder urgir, para extractar, una utilización que satisfaga sus (de este sujeto) exigencias de vida subjetiva frente a un mundo (decimos así) *naturaleza muerta—corpus vile—*. Es este sentirnos—*corpus vile—* en Pirandello lo que desconcierta nuestros juicios, acostumbrados *ab antiquo* a ocupar de una manera u otra los primeros puestos en la vida universal.





XAVIER BÓVEDA

P O E M A S

SENTIMIENTO CREADOR

¡Torturada creación del pensamiento!
(La "voluntad de ser", es sufrimiento).

¡Oh, voluntad del Verbo que me crea!
(El Verbo es Luz, y lo infinito Idea).

¡Oh, Idea que especula en lo inmutable!
(Un "devenir" obtiene en lo inefable).

¡Tragedia en lo Eterno alucinante!
(¡El "devenir" informa todo instante!)

¡Ay!, es todo pensar un tanteamiento!
(Rebasa lo Absoluto el Sentimiento).
¡En vano el sentimiento se construye!

(En lo infinito, ¡oh Dios!, un Ser intuye).
¿Lo que la mente no, lo otorga el Mito?
(¡El Mito agota el Ser en lo infinito!)



POEMAS

SÍNTESIS



HOMBRE - MITO

No, no está tu grandeza en que tu seas
un vertebrado vertical. ¡Entiende!
Está en el ser —tu yo— que te aprehende
y en el sumo anhelar de tus ideas.

La inefable verdad, con que recreas
cuanto tu vida, en su pasión, comprehende
El ideal inconsútil, que enciende...
El remoto aspirar, con que te creas...

Tu diaria creación... La fe segura
en tu astral devenir. (Tu esfuerzo augura
la unidad de tu ser con lo infinito).

¡Ilumina, ¡oh, creador!, tu ejecutoria!
¡En el vuelo inextenso de la Historia
te truecas, —Hombre - Prometeo— en Mito!



JUAN P. RAMOS

EL VIAJE
DE PARIS



VI AJAR es un arte, una vanidad o un necio andar indiferente por el mundo. Las cosas casi nunca revelan al hombre sino lo que ya tiene adentro. Los paisajes sólo contienen el alma que nuestra fantasía superpone a su escenario. En la visión de las ciudades no hallamos sino la nota que vibra armoniosamente con nuestro ser. Para el uno es la belleza, para el otro el conocimiento, para los más un bálsamo sensual que cura, a su manera, el tedio de la vida. De ahí que todo viaje no sea más que la expresión sensible de la propia alma que lo realiza.

Cuando uno viaja transforma siempre las cosas en lo que uno mismo es. Sólo el turista vulgar, que puede ser un príncipe o un cadete de tienda, pasa al lado de ellas sin impregnarlas de su espíritu, porque ni piensa ni siente cuando va tras el guía para que le muestre París, Roma o Atenas en un desfile incoherente de ilustraciones de catálogo. Los demás, cualquiera que sea la capacidad o la profundidad de su cultura humanista, van encontrando constantemente su propia alma en su itinerario. Por eso, viajar es desdoblar la vida del ensueño en imágenes de la realidad.

Hay quienes recorren el mundo para ver los hombres eminentes. Es una tarea vana. Nadie dice su pensar y su sentir al viajero que a él se allega de improviso. Se contes-

tan sus preguntas con frases hechas, se elude cuanto significa desnudarse espiritualmente ante su curiosidad. Sólo se confiesa lo que es protocolar y útil, lo que conviene decir. Se desvían las cuestiones espinosas, hablando con mayor o menor solemnidad, según los temperamentos, de las banalidades usuales que no comprometen. Unos pontifican, otros se muestran reservados; éstos amables, aquéllos pretensiosos o baldíos. ¿Para qué, entonces, ir sembrando de visitas inútiles el itinerario de los viajes?

Las cosas, en cambio, se dan a quien las lleva de antemano adentro, por lecturas y sueños. Son de todos los que saben amarlas intensamente. Jamás engañan. Somos nosotros quienes les hacemos decir, a veces, lo que no contienen. Viven impávidas esperando el alma que traduzca su secreto, diferente para cada uno. Solitarias, silenciosas, aparentemente ciegas, ven pasar los siglos llevándose las generaciones a la nada. Pero guardan sus recuerdos, en la fría impasibilidad de la materia, para decirlos alguna vez a un viandante que pasa en busca de sus dones. Siempre son claras, amables, confortantes. Basta que se las mire con amor para que sugieran en el acto el mundo fantástico de los días idos.

Si uno viaja para amarlas las halla tan hermosas, tan profundas, tan evocadoras como las soñara. Ninguna produce la más leve desilusión. Dan en forma de ensueño materializado en realidad todo lo que se les pudo pedir. Algunas ofrendan algo más todavía, como una limosna de belleza para el transeúnte que se siente feliz ante ellas. Unas muestran la gloria, la grandeza o la vanidad. Otras exhiben su poesía, su religiosidad, su hermosura. Son de uno porque han entrado en uno como páginas leídas en un instante de honda concentración. El alma de las cosas

sólo se deja penetrar por el alma clara y serena de un amante. Igual que en los seres humanos.

París es la ciudad donde más se ven los diferentes aspectos del viajero. Llena las calles, los museos, los lugares famosos, los sitios del placer. Por estar en todas partes se convierte, a su vez, en un espectáculo.

Frente a la Magdalena se detuvo una mañana un autobús descubierto, cargado de turistas de habla inglesa.

Me acerqué a mirarlos de cerca. El guía, de pie, con la voz gritona de un vendedor de feria, daba datos banales. Escuchaban ansiosos, como si se les estuviera explicando cosas esotéricas.

La mayoría escribía en una hoja de papel apoyada sobre la tapa roja del Baedeker que contenía los mismos datos que estaban oyendo. Desfilaban fechas y referencias a Napoleón y Luis Felipe. Sólo dos ojos de mujer se abrían con ganas verdaderas de abarcar las líneas del monumento. Los demás no miraban sino la rápida escritura. La iglesia era un detalle. Lo esencial consistía en escuchar y asentar las palabras del guía.

Cuando éste terminó, el coche se puso en movimiento, alejándose por el bulevar Malesherbes. Ninguna mano dejó de escribir apresuradamente. Ningún par de ojos se levantó del papel para mirar la gran columnata que desfilaba ante ellos. Todos estimaban más digno de un buen turista anotar las fechas, los acontecimientos que el templo presenció, la opinión del guía sobre su belleza y su significación, que mirar con las pupilas abiertas para saber cómo era el edificio famoso que fueron a visitar.

Dos minutos después llegó otro autocar, luego otro y otro. La escena era casi idéntica en todos. La única excepción fué uno ocupado por estudiantes alsacianos. Escuchaban la jerga alemana del guía, pero miraban, también, sin

escribir, la iglesia, con la atención de quien quiere fijar una imagen en la memoria. Una hermosa muchacha rubia, de brazos desnudos y atezados, de seno fuerte, decía a media voz: *wunderlich schoen*.

El turismo en pandilla afea en París todos los lugares que el Baedeker recomienda con sus asteriscos. No es posible ir a ninguna parte sin que en el acto aparezcan los autobuses repletos o el montón inerte de gente que camina como un rebaño tras el guía.

Visitar de mañana el Louvre es un suplicio. A las diez en punto se amontonan frente a las taquillas decenas de turistas. Sacan sus boletas y entran. El guía va adelante, explicando la importancia del museo. Los grupos se detienen infaliblemente ante las mismas obras. Jamás uno solo penetra, por ejemplo, en la sala donde están las admirables pinturas de los primitivos italianos. Van como un ejército, a grandes pasos resonantes, por la galería que bordea el Sena, sin pararse frente a las mil pequeñas maravillas que llenan las paredes. Casi siempre, antes de subir la gran escalera que lleva a la Victoria de Samotracia, el guía ordena que se bajen los ojos. Comienza, entonces, una ascensión grotesca. Los zapatones golpean las gradas. Las cabezas se inclinan. Apenas una que otra muchacha curiosa mira a hurtadillas hacia arriba. Cuando todos han llegado, el guía, que ha ido explicando que la estatua es de mármol, tiene dos mil años y presenta las peculiaridades que detalla un letrero impreso que cualquiera puede leer, manda mirar. Aquellos quince o veinte pares de ojos fríos y vacíos se llenan, durante un momento, con la estupenda imagen de la alada Niké. Pero sólo ven que es de mármol, que es vieja de dos mil años y que no tiene cabeza. Prosiguen la impávida marcha. Recorren en pocos minutos las inmensas galerías. Se golpan a la voz de orden del con-

ductor ante unos pocos cuadros, bien espaciados, de las más famosas escuelas. Toman abundantes notas de lo que oyen decir, mirando de soslayo la obra explicada. Se detienen a ver cómo pintan los copistas que apenas tocan sus telas con pinceles secos, a la espera del extranjero rico que se decida a comprarlas. Comparan con ojos de asombro la fidelidad de la reproducción, entreteniéndose en cortos diálogos de una comicidad hilarante. Adquieren postales, las escriben y las franquean allí mismo, para que el envío sea más auténtico. Dan la vuelta por las salas de arte francés. Descienden la escalera, pasando sin ver la copia en bronce del Laocoon. Recogen en el *vestiaire* sus paraguas y bastones y salen de nuevo al inmenso espacio vacío de los jardines del Louvre. No llevan en el alma una sola emoción de belleza despertada por las obras maravillosas en que los grandes artistas de la humanidad fijaron la angustia creadora de lo más puro y lo más íntimo de su ser.

Se van como entraron, insensibles y vacíos.

Cien, doscientos grupos semejantes recorren, al mismo tiempo, todas las mañanas, las salas del Louvre. No dejan ver nada a nadie. Uno consigue, a veces, hacer un esfuerzo de aislamiento espiritual y se detiene a contemplar un cuadro o un mármol. De golpe siente el tropel que viene. Pasa, y llega otro y otro. La atención acaba por convertirse en una tarea penosa. A cada momento hay que fijarla a fuerza de voluntad. Por suerte, las obras más interesantes no son las que busca el turismo arrebañado. De ahí que quien ama el arte deba andar por las salas que éste ignora.

No hay lugar donde no se les encuentre. Acaparan París entero. Calles, plazas, monumentos, iglesias, los cementerios, están siempre invadidos por la muchedumbre vocinglera y hostil. Llegan a la Sainte Chapelle como quien va a ver un animal en una jaula. No ponen su interés en la

joya gótica sino en la banal peroración del guía. La espléndida capilla pudiera ser fea o estar en ruinas o deslustrada por un restaurador barroco, que su impresión sería la misma. La mirarían con iguales ojos indiferentes y anotarían en sus hojas de apuntes idénticos disparates.

Una vez ví en el museo de Nápoles una escena cómica. Mientras el guía explicaba a una familia inglesa lo que ya decían en letras impresas los marbetes de los pedestales de las estatuas, el señor, hermosa figura de anciano lord, sin mirar una sola obra de arte, leía sus números indicadores y hacía una marca con lápiz en el Baedeker. El resto de la familia seguía a su jefe por los cuatro lados de la sala, escuchando apenas al guía y observando con atención las anotaciones del padre. Para eso habían gastado el dinero y emprendido el viaje desde tierra lejana. Yo los contemplaba apenado. Pensaba que afuera del museo el sol de oro de Nápoles ponía en la bahía abierta, en las casas policromas, en el verde oscuro de los pinos, en el Vesubio trágico, en la Capri de ensueño, en el glorioso mar de índigo, en la gente de las calles, una vibración de vida y un manto de hermosura más digno de ser gozado por ellos, con la plenitud de los ojos, que aquel muerto cementerio de mármol por donde andaban como autómatas aburridos. Si no existiera la vanidad del hombre, allí sólo deberían estar, purificándose en la emoción del arte, los seres capaces de sentirse humildes ante el poder sobrenatural de la belleza creada por el alma de Grecia.

La industria del turismo hace hoy vanos los viajes espirituales puros por Europa. Sthendal, Goethe, pudieron ir a buscar a Italia la lección de la antigüedad. Encontraron los tesoros de la tradición y del arte. Tuvieron el privilegio de ver y descubrir. Las ciudades eran inmensos museos al aire libre, donde el alma podía abrirse, en plena libertad,

a la admiración apasionada de lo que un día nació de las manos creadoras del hombre para embellecer la vida. En nuestro tiempo el espectáculo es otro. Las ciudades han organizado comercialmente el negocio del turismo. El turista anda por llanos y montes para cumplir un deber social. Todos somos turistas. Vamos a Europa, como a un teatro, a detenernos cómodamente frente a los restos de lo que fué. Los unos son más torpes, los otros más vocingleros, los menos más artistas; pero, la diferencia real es sólo un matiz del espíritu. Desde el autobús de la Magdalena hasta una admirable pareja de novios alsacianos que ví una tarde en el Louvre, con las manos unidas, extasiados como ante un altar frente a una cabecita del Partenón, la mayoría de los viajeros anda por las tierras donde hay cosas históricas nada más que porque el itinerario es fácil.

Visitar París, Florencia o Roma con el único auxilio de un tomo del Baedeker o de una Guide Bleu, por perfecto que sea en su enumeración de catálogo, es ir por ir. Se verá mucho, se aprenderá algo, se ampliará el criterio, se afinará el espíritu, pero lo esencial de la ciudad se pierde. Para comprenderla, para gozarla, hay que comenzar por llevarla adentro. Florencia, sin su estupenda historia, sin su floración de genios, es sólo una ciudad hermosa, con museos y palacios, un aire claro, un divino cielo azul. Florencia, en cambio, con un alma llena de recuerdos de su noble pasado, es una ciudad maravillosa que resume los más altos atributos de la idea de humanidad. Las caravanas que vuelcan en sus calles las agencias de Cook ven Santa María del Fiore y el Palazzo Vecchio y el Arno y la Loggia dei Lanzi y el Palazzo Pitti y los Uffizzi y todo lo material que cabe dentro del recinto sagrado, pero muy pocos sienten, en un minuto milagroso, resucitar en su

alma el alma de lo que Florencia fué en su realidad de gloria. Viajar es eso, es pensar, es sentir, es soñar. Mientras se va por los rincones del pasado, la vida muerta de las cosas nos envuelve en una caricia y evoca los actos humanos de la historia que tienen la profunda significación de un símbolo. Todo lo demás no merece el sacrificio de un viaje sino cuando se hace por vanidad o para matar el tedio de las tristes horas de una existencia inútil.

Saliendo de la plaza de la Bastilla se toma la calle Pas de la Mule y se da con la Place des Vosges. Es un sitio que encanta. Frente a sus hoteles uno se pone a reconstruir en la imaginación la época en que nacían en ellos las más ilustres personas de Francia. Tienen la solemnidad que transfundió al estilo de sus cartas Madame de Sevigné. Plaza magnífica de los duelos, de las intrigas, de los amores, de la vanidad, la Place Royale duerme hoy casi olvidada en el seno de la ciudad. Aunque se vaya veinte veces jamás se ve un autobús de turistas, por más que algunos han de ir porque es menester visitar el museo de Víctor Hugo. Siempre está llena de vecinos pobres y de niños que corren alrededor de la mala estatua ecuestre de Luis XIII.

Casas viejas, desteñidas, solitarias, duermen el sueño de la muerte en medio de la gran ciudad. Parecen haberse querido esconder en un rincón invisible a las miradas de los turistas que puedan pasar por sus aledaños, pues no se las divisa desde ninguna parte. Los viejos hoteles nobles están envueltos en un vaho de tristeza indecible. Tienen un estilo inconfundible con los edificios de las calles que están a veinte metros de allí. En la plaza son señoriales, altivos, pomposos como un mosquetero. En la rue de Birague, a pesar del magnífico palacio que la une con la plaza, por la abertura de una arcada, las casas son frías, burguesas, incoloras. Son dos épocas separadas por tres siglos. Sólo

por una casualidad inverosímil la vida de París ha podido conservar intacta la plaza real.

Por eso tiene el encanto sutil de una vitrina de museo. Cuando a pocas cuadras de allí uno visita el Carnavalet, en la casa en que murió Madame de Sevigné, y ve las cosas que quedan de la vida antigua de París, siente que el alma del pasado revive en los objetos dándoles durante un instante una existencia ilusoria e intensa. Parece que se animaran al contacto de la mirada amiga que en ellos se posa. La camisa de María Antonieta se infla de carne y su blancura se empapa de la sangre trágica de la reina infeliz. Los trajes de las marquesas voluptuosas están allí hablando al espectador del deseo que inflamaba a las parejas el día en que la corte libertina emprendía las etapas del viaje venusino de Watteau. Las enseñas de los viejos comercios salen de su inutilidad actual y se ponen a vocear, con sus formas fantásticas o triviales, las cosas que una vez anunciaron a los transeúntes. Por eso el cementerio de objetos que es el museo Carnevayet tiene para el espíritu más extraordinarios aspectos de vida que la vida misma. Cada siglo ha dado su aporte con los restos de la minúscula porción de cosas que no murió en la inexhausta voracidad del tiempo. Lo mismo es la Place des Vosges.

Los barrios vecinos se fueron. Apenas si en las calles del Marais, del Temple, quedan trozos descabalados de palacios y hoteles nobles. El de Lamoignon, el de Juana de Albret, ofrecen el aspecto de cofres que guardan una alhaja de pacotilla. No sugieren casi nada porque se los ve en medio de la vida moderna, entre casas de auténtica fealdad burguesa. La Place Royale, en cambio, por profanada que esté, duerme el sueño intacto del tiempo que la edificó. No hay más que abstraerse de las personas que toman el sol en los bancos, para sentirse en contacto con otra vida.

Las casas uniformes, en su fría belleza de museo, se rodean fácilmente de una pretérita realidad. Balcones a los que se asomaba la más alta nobleza de Francia. La inmensa arquería de los cuatro frentes de la plaza, por donde andaban “*la main de noir gantée, á la hanche campée, avec sa toque á plume, avec sa longue épée*”, como en los versos de Jean Moréas, guerreros, galanteadores y rufianes del siglo XVI. Carrozas y caballos enjaezados como para un torneo. Lacayos y dueñas y mendigos y pueblo. Otras ideas, otros sentimientos, otras necesidades, otras costumbres, otra vida. En el fondo, sin embargo, el idéntico hombre eterno de hoy y de siempre, con los mismos sueños enormes y la misma realidad precaria de la existencia. Marcos diversos para un cuadro invariable. Nada más.

Por eso la plaza es bella. Aun desnuda de toda fantasía tiene el brillo y el encanto de una reliquia. Es el único lugar de París donde se puede ir a estar dos horas a una distancia infinita del presente. Los buenos vecinos que se asolean no estorban. Los niños tienen la belleza que la edad pone sobre las cabecitas que todavía no piensan. El sol dora las cosas sin la profanación de una fábrica o una tienda. Los palacios duermen. Uno sueña.

No lejos de la Place des Vosges hay otros espectáculos interesantes, que tampoco ve el turista. Es un mundo de cosas que sólo en París coexisten. Callejas inverosímiles y sucias como la rue de Venise; meandros tortuosos como la rue du Maure, que sale de un zaguán de la rue Saint-Martin, se abre a la manera de un patio de conventillo, da vuelta y vuelve a salir a la misma calle inicial pocos metros más allá; iglesias magníficas y decaídas como Saint-Mérrí y Saint-Nicolas-des-Champs; diagonales de tres varas de ancho que se entrecruzan en el laberinto; ruinas y panes de muro que va dejando en macizos de casas centenarias la

perforación de las nuevas vías de tráfico; edificios de la Edad Media restaurados primorosamente, como el del filántropo Nicolás Flamel y su esposa Pernelle; torres del año mil, como la de Saint-Martin-des-Champs; tenduchos de aldea; exhibiciones de comestibles y hortalizas en las pequeñas aceras de calles estrechísimas; barrios enteros de población judía, donde el aspecto de la gente, las palabras que se dicen, los letreros en caracteres hebreos, dan la sensación de no estar en París sino en un villorrio de Polonia o en un *ghetto* ominoso; mujeres del pueblo, obreros en traje de trabajo, vendedores ambulantes, damiselas empingorotadas y coquetas que parecen recién salidas de casa de un modisto de la rue de la Paix, soldados de tez de niña y bigotito de cuatro pelos; carros de grandes caballos y ruedas de cuarenta centímetros, bicicletas, automóviles, ómnibus ruidosos que van como una tromba rozando los muros; todo eso, más el color, el estrépito, la confusión, la falta de espacio, la aglomeración de las casas, la suciedad, el mal olor, es el viejo barrio del Marais donde un día vivió orgullosamente la más fiera nobleza francesa.

Del lado Sur de la rue Saint-Antoine hay otro barrio típico de lo que un día fué París. Está vedado también a los turistas, porque los guías no tienen interés de andar por él. Lo cubre el Hotel de Ville, límite extremo de la incesante excursión de los autobuses. Es más sucio y mal oliente que el Marais. Casi pegado al Sena, frente a la isla Saint-Louis, conserva cuadras enteras de casas, nombres de calles, enseñas como la de un *gagne-petit* que está en una esquina de la rue des Nonnains-d'Hyères, palacios como el de Sens de una incomparable belleza de fortaleza civil, senderos *coupe-gorge* como uno que sale de la iglesia Saint-Gervais, tiendas, zaguanes, residencias abandonadas de grandes familias, cien cosas más, que le dan el aspecto

de un mundo inmensamente lejano de París. En él falta cuanto en los bulevares sobra. Un viajero venido a ciegas creería estar en la napolitana Torre Annunziata.

Parece imposible que pueda haber barrios tan dispares en una misma ciudad y que la ciudad sea París. Por una parte está lo que puede ofrecer más atractivos al extranjero gastador y rico, por otra la miseria sórdida de habitaciones y calzadas en que la gente vive de una manera indecible al lado de recuerdos de un pasado de siglos. De ahí que una haya creado el turismo estrafalario que hace sonreír a los franceses y la otra sólo conozca el pasar silencioso del viajero que ve en París una de las más admirables expresiones de la actividad espiritual humana.

Es lógico ir a París para divertirse y gozar. Son aspectos de la vida que tienen valor en sí mismos, porque son naturales en el hombre. Teatros, calles, centros de diversión, de lujo y de vicio, por ser los más refinados del mundo, son medios donde se encuentra la satisfacción de un deseo o de una vanidad que forman parte de la vida, porque ésta no tiene su símbolo en una Tebaida de ascetas. Por eso se concibe que París sea, para el placer, la feria de la humanidad. Lo que es absurdo es tener el ansia de ir a París como a un museo de historia y de arte, para recorrerlo en diez días o en un año con un Baedeker en la mano y un espíritu indiferente y opaco a la verdadera esencia del alma admirable de la ciudad.

No es el vicio lo que prostituye a París, sino ese turismo vulgar o snob a cuentagotas. El vicio es grande porque es grande, también, el ansia del extranjero que lo busca y lo paga. A su lado, sin tocarlo, vive su existencia de trabajo, de virtud, de pensamiento, de arte, la ciudad inmensa que es uno de los orgullos de la humanidad.

Lo doloroso es la incomprensión de París de parte de

los turistas que lo visitan con la ilusión de que sólo consiste en lo que sus ojos ven y sus oídos oyen. No saben que todo lo grande es esquivo y hostil.

El hombre que va a satisfacer sus deseos no necesita sino tener medios. Poseyéndolos, el placer es suyo. El cerebro y la sensibilidad espiritual están de más. Limita París a lo que son los límites morales de su vida. Eso basta. Nadie tiene el derecho de reprocharle nada.

Deslustra, en cambio, la belleza incomparable de París el que viene a conocerla sin tenerla antes en la mente o en el corazón. Por desgracia son una multitud incesantemente renovada. Llevan a todos los lugares su espíritu impermeable, su Baedeker y su libro de notas. Recorren a zancazos los museos y ponen cara triste ante la tumba de Musset. Uno siente una inexpresable piedad melancólica por la especie humana cuando los ve hablando de modas en el hall del hotel o rodeando al guía, parlanchín e ignorante, en presencia de un cuadro del Louvre o de la columnata de la Madeleine. Si eso es el hombre que, por lo menos, hace el sacrificio de viajar para admirar lo que es superior a él, aunque no lo comprenda ni sepa buscarlo por sí mismo, ¿qué serán los demás, los que van a París sin haber sentido jamás en sus almas el anhelo de elevarse un solo punto sobre el nivel de la vida puramente animal?

El autobús expresa, así, una definición expresa del turismo. Nació con la invasión de los que llegaban a Francia a gastar su moneda valorizada por la guerra. Va a todas partes y da la ilusión piadosa de hacer creer que se conoce una ciudad porque se anduvo por sus calles y se pasó al lado de sus monumentos. Basta ver las facciones de sus ocupantes para adivinar la capacidad receptiva de su ser. Porque son como son, pasan como pasan por las ciudades de Europa. París es de ellos porque jamás se

allegan humildemente a su hermosura y a su grandeza para pedirles un instante de emoción purificadora del espíritu. Por eso los autobuses son simbólicos. Representan la cultura de oropel de una generación con dinero que reemplaza, a la distancia de siglos, las generaciones que levantaron los monumentos del arte.

París, para el mundo entero, es la ciudad de los bulevares, de los teatros, de la mujer, del Louvre, del pensamiento, de cien cosas más. Cuando se piensa de lejos en ella casi toda la humanidad la ve fulgir en la fantasía como una lámpara de oro en un harem fabuloso. Se la va a buscar en una barca de ensueño. Para la visión lejana está llena de belleza, de misterio, de amor.

Se llega. Unos encuentran el placer que vinieron a hallar. Otros satisfacen la vanidad de pisar sus calles. Muchos se van desilusionados, porque no supieron verla ni entenderla. Ninguno de ellos la conoce. Siguen ignorándola como antes de venir. Se acercaron desde largas distancias nada más que para satisfacer un capricho. Fuera de ciertos barrios ruidosos, lo demás les fué indiferente. Estar en París para sentir malos olores y tener contactos desagradables es absurdo, me han dicho algunos. Desde su punto de vista tienen razón.

Es más cómodo, en verdad, andar por la Rue de la Paix viendo mujeres hermosas y vitrinas de joyerías que caminar por los cien rincones del otro París de calles estrechas, pintorescas y sucias. No se hace un viaje caro para meterse en pleno caserío plebeyo. Es razonable. Se comprende que lo pintoresco interese a pocos cuando es pobre y mal oliente.

Sin embargo, para el artista, para el que busca el alma de las cosas, la actividad social del hombre, la significación de un pueblo, son más interesantes esos barrios que el bule-

var donde sólo hay extranjeros, mujeres alegres, comercios y ruido. En ellos se busca y se halla un París francés, un París que no necesita disfrazarse de *cocotte* y de tienda para trabajar, pensar y sentir.

Una ciudad no es únicamente un museo de arte y de historia. Si en Florencia, con ser pequeña, con ser una creación de una época admirable, no se puede vivir sólo en la Piazza della Signoria, sino que la vida moderna, lo íntimo de las costumbres externas, los aspectos actuales de las cosas, atraen también la atención del espectador, en París, resumen del universo entero, la ciudad ofrece centenares de aspectos que se enlazan con otras tantas aspiraciones humanas.

Viviendo en el extranjero no debieran interesar a un espíritu inteligente y fino, sino al pasar, las cosas que igualmente pueden encontrarse en su patria. Un cabaret es atractivo por sí mismo, pero no es más que la réplica exacta de otro cabaret nuestro, con diferentes muebles, lujo, mujeres y parroquianos. Además está hecho para el extranjero y resulta una curiosidad ingenua, por no decir tonta, la de hacer un viaje de veinte días para pasarse largas noches en un sitio creado especialmente para quien viene a él de lejos, no para los franceses mismos. Lo menos francés que hay en París es el cabaret. Vivir en ellos por el placer de gustar a fondo una *institución* parisina, es igual que juzgar del duelo de los deudos, ante un cadáver, por el llanto de las plañideras pagadas para llorar. El cabaret es agradable, alegre, lleno de ruido y de color, de mujeres bien vestidas y mejor pintadas, que beben mucho y realizan concienzudamente la misión de divertir a los demás y ganar dinero para la casa y para sí mismas. Se pasan en él, a veces, horas muy entretenidas. Pero no es nada más que eso.

Si de repente se alejaron de París los extranjeros, los cabarets cerrarían sus puertas en el acto. No quedaría uno solo. Son, como las *Boites*, un lugar creado exclusivamente para hacer creer que se divierte a la francesa o a lo artista quien va a París en persecución del placer. También se cerrarían centenares de casas de baños, de masajes, de hoteles, de teatros, de tiendas, de las mil cosas hechas para el extranjero y que se encuentran en todas partes del mundo, con mayor o menos perfección en el arte de aderezar la mercadería y de extraer el dinero. Los bulevares presentarían un aspecto más triste, las noches serían más silenciosas, andarían menos muchachas de labios rojos. Pero lo que es París, lo que sólo está en él y no en Buenos Aires o en Londres, seguiría existiendo a pesar de la ausencia de quienes creen que París es de ellos porque les ofrece, por haber venido a buscarlos, salones, espectáculos y lupanares para la satisfacción vulgar de sus vicios y de sus vanidades.

En los barrios lejanos del centro, en el Marais, en el Quartier Latin, en Montmartre mismo, aunque no en el bulevar de Clichy y en la Place Pigalle, hay un París que tiene cosas inexistentes en Buenos Aires. Por eso interesa más que el otro París, que es sólo una creación internacional para turistas. Comer en lo de Prunier o Foyot ciertos platos es una delicia para el paladar, pero eso no es cocina francesa sino internacional. Con trasladar los cocineros a Buenos Aires tendríamos los mismos condimentos. Pero el silencio de la ciudad en las callejuelas vecinas al Sacré-Cœur, mientras a doscientos metros, en la Place du Tertre, se oyen las bocinas de los autobuses, llenos de extranjeros, en busca de los "misterios de Montmartre", es un espectáculo que pone en el espíritu la sugestión extraña de vivir en otra ciudad distante de la capital

de Francia. Son estos contrastes, precisamente, los que hacen que París sea una admirable lección de humanidad.

A pocos pasos de la Rue Rivoli y del Hotel de Ville, expresiones de la vida moderna y de la fiebre civil del comercio, escondido entre callejas muertas, está el Hotel de Sens. La fábrica de piedra del palacio está tenida de una manera vergonzosa. Ventanas y puertas tapiadas, tragaluces que vomitan a la calle ropas sucias, muros horadados, vigas decaídas, envuelven de harapos de ruina la hermosa casa alzada en 1500 por los arzobispos de París. Negra, ceñuda y fina, tiene líneas admirables. Evoca cuadros de costumbres y escenas de historia que encienden la fantasía. Basta mirar la entrada para ver salir en procesión soberbia los grandes dignatarios. Ahora no es más que un montón de piedra abandonada que parece estarse deshaciendo en polvo.

Por todas partes uno halla estos contrastes, menos en el bulevar. Se sabe que las calles por donde se va no contienen, en puridad de verdad, sino restos decaídos de una vida que ya no es más. Que habita en ellas un pueblo al que no le importan ni la belleza, ni la historia, ni el ensueño. Que anda por allí la misma muchacha bonita que pisa por la noche el asfalto de la plaza de la Opera y baila en dancings y cabarets, el obrero que trabaja para las joyerías de la Place Vendome, la modista de las damas elegantes, el jornalero de veinte oficios, el carrero, el rufián, la modelo y el artista que la inmortaliza; los cien tipos de la confusión enorme de actividades que es París. Que las calles son sucias, las casas feas, los olores molestos. Pero se tiene también la sensación extraña de ir por un mundo donde el turista es sólo un transeúnte que pasa para no volver quizá jamás. El barrio atrae porque es un

rincón de un París francés y no de un París iluminado y vestido y cantaridizado para el extranjero.

Las grandes arterias centrales de París son mías, son de todo el mundo, si tenemos dinero con que pagar los seres o los objetos que exhiben. Su vida entera está en la vereda, en la calzada, en las vitrinas. En los demás barrios uno siente ser en todos los momentos un extraño. Lo mismo sucede en Passy, con sus calles limpias, amplias, sus hoteles silenciosos e impenetrables a la mirada que viene de afuera. De ahí que uno no busque lo que está oculto en el viejo Marais o atrás del Hotel de Ville o en las pintorescas callejuelas de Montmartre o en los meandros del Barrio Latino porque sea sólo pintoresco, histórico o sucio, sino porque es más francés, porque expresa mejor la fuerte entraña racial de la sana alma de Francia. En ellos, no en la plaza de la Opera, es donde yo soy un extranjero.

Yo sé que los rostros que encuentro en el bulevar podrán un día volver a cruzarse conmigo en mi patria o en cualquier otro lugar de la tierra. Andan, como yo, a la busca de una emoción que se ha soñado o se ha deseado. En los otros barrios vive gente que no veré jamás, cuando me vaya. Las casas del bulevar dentro de unos años serán las mismas, limpias, banales, uniformes. Las de los barrios de los obreros, de los artistas, del otro París que el turista nunca ve o ve al pasar de un automóvil, van muriendo mes a mes y nadie sabe si volverá a hallarlas cuando haga el próximo viaje. Eso pone en las personas y en las cosas el encanto sutil de una ingenua melancolía afectiva.

El animal humano, visto como masa, es el mismo en todos los rincones de la tierra. Las únicas diferencias, de nación a nación, son matices del obrar y del sentir. Fuera de sus figuras esenciales, nuestra especie no es interesante.

Pero el hombre, en la inextricable trabazón de la vida social, ama, odia, goza, sufre, crea, muere, en medio de cosas que se impregnan de sus hechos. Detrás de los muros de las casas centenarias muchas generaciones han vivido las más trágicas peripecias de la vida. Sobre ese vidrio se apoyó una frente atormentada por el dolor o la fiebre de la creación espiritual. Por esa puerta pasaron comedias o epopeyas. En esas habitaciones se han desarrollado episodios de existencia más extraordinarios que la entera fantasía literaria de los mayores genios creadores. La inexhausta riqueza del alma del hombre tuvo allí sus cumbres más altas y sus abismos más hondos. La vida es así.

Todo eso, que es el arte, que es la historia, que es la literatura, que es la eterna vida humana de grandezas y de miserias, obsede el espíritu del viajero que anda por las viejas calles de una ciudad. El fenómeno es más intenso en París, porque a fuerza de lecturas uno conoce más su historia. De ahí que una casa, una calle, una cara evoquen un hecho, una figura que una vez se halló en las páginas de un libro. Dialogando con esas sombras, pensando en sus sueños, en sus fantasías, en sus preferencias, en lo que es y encuentra en el mundo, el viajero que no tiene alma de turista de autobús, va por medio de las cosas que tienen un carácter local, nacido de la vida misma, y no de un acicalamiento industrial de feria cosmopolita. Goethe dice en una carta de Noviembre 1° de 1786 que cuando llegó a Roma revivió de golpe todos los sueños de su juventud, porque cuanto sabía de la gran ciudad apareció ante él vivo, vinculado a las cosas, de una manera que equivalía a un renacimiento de los valores espirituales que constituían su cultura. Si eso sucedió en el alma de uno de los mayores genios de la humanidad, es porque un viaje no es sólo una sucesión de cuadros y figuras que los ojos ven,

sino para el viajero indiferente y frío. Viajar es descubrirse a sí mismo en presencia de un mundo nuevo. Es recibir, en plenitud de amor y de goce, la admirable lección purificadora de las cosas humanas. Se sabe que cuanto se busca y se halla está en uno mismo. ¿Qué importa? Se tiene la ilusión de vivir unas horas en el seno de una existencia que es totalmente extraña y que uno hace entrañablemente suya. Eso basta.

El encanto sutil que emana de las cosas, como si fuera un alma, será un día, quizá, el mayor encanto inefable del recuerdo. Es la virtud que tiene todo ensueño intensamente vivido.



JORGE LUIS BORGES

INDAGACION
DE LA PALABRA

II



A definición que daré de la palabra es—como las otras—verbal, es decir también de palabras, es sotodecir palabrería. Quedamos en que lo determinante de la palabra es su función de unidad representativa y en lo tornado y contingente de esa función. Así, el término *inmanencia* es una palabra para los ejercitados en metafísica, pero es una genuina oración para el que sin saberla la escucha y debe desarmarla en *in* y en *manere*: *dentro quedarse*. (*Innebleibendes Werk*, *dentroquedada acción*, tradujo con prolijidad hermosa el maestro Eckhart.) Inversamente, casi todas las oraciones no complicadas son oraciones para el solo análisis gramatical, y verdaderas palabras—es decir, unidades representativas—para el que muchas veces las oye. Decir *En un lugar de la Mancha* es casi decir *pueblito, aldehuela* (la connotación hispánica de ésta la hace mejor); decir

*La codicia en las manos de la suerte
se arroja al mar*

es invitar una sola representación; distinta, claro está, según los oyentes, pero una sola al fin.

Hay oraciones que son a manera de radicales y de las que siempre pueden educirse otras con o sin voluntad de innovar, pero de un carácter derivativo tan sin embozo que no serán engaño de nadie. Séase la habitualísima frase *luna de plata*. Inútil forcejearle novedad cambiando el sufijo; inútil escribir luna de oro, de ámbar, de piedra, de marfil, de tierra, de arena, de agua, de azufre, de desierto, de caña, de tabaco, de herrumbre. El lector—que ya es un literato, también—siempre sospechará que jugamos a las variantes y sentirá ¡a lo sumo! una antítesis entre la desengañada sufijación de *luna de tierra* o la posiblemente mágica *de agua*, y la consabida. Escribiré otro caso. Es una sentencia de Joubert, citada favorablemente por Matías Arnold (*Critical Essays*, VII). Trata de Bossuet y es así: *Más que un hombre es una naturaleza humana, con la moderación de un santo, la justicia de un obispo, la prudencia de un doctor y el poderío de un gran espíritu*. Aquí Joubert jugó a las variantes no sin descaro; escribió (y acaso pensó) *la moderación de un santo* y acto continuo esa fatalidad que hay en el lenguaje se adueñó de él y eslabonó tres cláusulas más, todas de aire simétrico y todas rellenas con negligencia. Es como si afirmara . . . *con la moderación de un santo, el esto de un otro, el qué sé yo de un quién sabe qué y el cualquier cosa de un gran espíritu*. El original no es menos borroso que esta armazón; las entonadas cláusulas de ambos equivalen—no ya a palabras—sino a simulaciones enfáticas de palabras. Si la prosa, con su mínima presencia de ritmo, trae estas servidumbres, ¿cuáles no traerá el verso, que simplona y temerariamente añade otras más a las no maliciadas por él y siempre en acecho?

En lo atañadero a definiciones de la palabra, tan imprecisa es ella que el concepto heterodoxo aquí defendido

(palabra=representación) puede caber en la fórmula sancionada: *Llámase palabra la sílaba o conjunto de sílabas que tiene existencia independiente para expresar una idea*. Eso, claro está, siempre que lo determinativo de esos conjuntos no sean los espacios en blanco que hay entre una pseudo palabra escrita y las otras. De esa alucinación ortográfica se sigue que, aunque *manchego* es una sola palabra, *de la Mancha* es tres.

Hablé de la fatalidad del lenguaje. El hombre, en declive confidencial de recuerdos, cuenta de la novia que tuvo y la exalta así: *Era tan linda que . . .* y esa conjunción, esa insignificativa partícula, ya lo está forzando a hiperbolizar, a mentir, a inventar un caso. El escritor dice de unos ojos de niña: *Ojos como . . .* y juzga necesario alegar un término especial de comparación. Olvida que la poesía está realizada por ese *como*, olvida que el solo acto de comparar (es decir, de suponer difíciles virtudes que sólo por mediación se dejan pensar) ya es lo poético. Escribe, resignado, *ojos como soles*. La lingüística desordena esa frase en dos categorías: semantemas, palabras de representación (ojos, soles) y morfemas, meros engranajes de la sintaxis. Como le parece un morfema, aunque el entero clima emocional de la frase esté determinado por él. *Ojos como soles* le parece una operación del entendimiento, un juicio problemático que relaciona el concepto de ojos con el de sol. Cualquiera sabe intuitivamente que eso está mal. Sabe que no ha de imaginárselo al sol y que la intención es denotar *ojos que ojalá me miraran siempre*, o sino *ojos con cuya dueña quiero estar bien*. Es frase que se va del análisis.

Es cosa servicial un resumen. Dos proposiciones, negativas la una de la otra, han sido postuladas por mí. Una es la no existencia de las categorías gramaticales o partes de la oración y el reemplazarlas por unidades representativas, que pueden ser de una *palabra* usual o de muchas. (La representación no tiene sintaxis. Que alguien me enseñe a no confundir el vuelo de un pájaro con un pájaro que vuela.) Otra es el poderío de la continuidad sintáctica sobre el discurso. Ese poderío es de avergonzar, ya que sabemos que la sintaxis no es nada. La antinomia es honda. El no atinar—el no poder atinar—con la solución, es tragedia general de todo escribir. Yo acepto esa tragedia, esa desviación traicionera de lo que se habla, ese no pensar del todo en cosa ninguna.

Dos intentonas—ambas condenadas a muerte—fueron hechas para salvarnos. Una fué la desesperada de Lulio, que buscó refugio paradójico en el mismo corazón de la contingencia; otra, la de Spinoza. Lulio—dicen que a instigación de Jesús—inventó la sedicente máquina de pensar, que era una suerte de bolillero glorificado, aunque de mecanismo distinto; Spinoza no postuló arriba de ocho definiciones y siete axiomas para allanarnos, *ordine geometrico*, el universo. Como se ve, ni éste con su metafísica geometrizada, ni aquél con su alfabeto traducible en palabras y éstas en oraciones, consiguió eludir el lenguaje. Ambos alimentaron de él sus sistemas. Sólo pueden soslayarlo los ángeles, que conversan por especies inteligibles: es decir, por representaciones directas y sin ministerio alguno verbal.

¿Y nosotros, los nunca ángeles, los verbales, los que

en este bajo, relativo suelo

escribimos, los que sotopensamos que ascender a letras

de molde es la máxima realidad de las experiencias? Que la resignación—virtud a que debemos resignarnos—sea con nosotros. Ella será nuestro destino: hacernos a la sintaxis, a su concatenación traicionera, a la imprecisión, a los talveces, a los demasiados énfasis, a los peros, al hemisferio de mentira y de sombra en nuestro decir. Y confesar (no sin algún irónico desengaño) que la menos imposible clasificación de nuestro lenguaje es la mecánica de *oraciones de activa, de pasiva, de gerundio, impersonales* y las que restan.

La diferencia entre los estilos es la de su costumbre sintáctica. Es evidente que sobre la armazón de una frase pueden hacerse muchas. Ya registré cómo de *luna de plata* salió *luna de arena*; ésta—por la colaboración posible del uso—podría ascender de mera variante a representación autonómica. No de intuiciones originales—hay pocas—, sino de variaciones y casualidades y travesuras, suele alimentarse la lengua. La lengua: es decir humilladoramente el pensar.

No hay que pensar en la ordenación por ideas afines. Son demasiadas las ordenaciones posibles para que alguna de ellas sea única. Todas las ideas son afines o pueden serlo. Los contrarios lógicos pueden ser palabras sinónimas para el arte: su clima, su temperatura emocional suele ser común. De esta no posibilidad de una clasificación psicológica no diré más: es desengaño que la organización (desorganización) alfabética de los diccionarios pone de manifiesto. Fritz Mauthner (*Woerterbuch der Philosophie*, volumen primero, páginas 379-401) lo prueba con lindísima sorna.

PABLO ROJAS PAZ

DESTINO
Y FORMA



AS actividades del espíritu son descubridoras o creadoras. Las primeras están regidas por el afán de purificación, las segundas por las decisiones de organizar que todo espíritu posee. El arte es una creación o, mejor dicho, una recreación. La ciencia es un descubrimiento.

Tanto en el mundo material como en el sentimental es imposible que exista algo en estado de pureza. La inteligencia necesita purificar para comprender. Ese afán de purificación puede llevarnos, seguramente, después de avances y retrocesos, a la concepción de la esencia única creadora y generadora de todo cuanto existe. La ley, el análisis, la definición son resultados o etapas de este proceso de purificación.

En cuanto nos referimos al mundo material, las cosas son definidas por la forma y su destino. Ahora bien, este mundo de la forma está constituido por dos agrupaciones de cosas u objetos. Una de ellas abarca por todo cuanto la naturaleza ha originado. La otra se constituye por lo que el hombre inventa, construye o crea. En toda obra del hombre se advierte una idea dominante, es decir, el destino para que una cosa ha sido construida.

Mezclamos con frecuencia el concepto de destino con el

concepto de origen. El atemperado grito de Virgilio: "Feliz quien pueda conocer las causas de las cosas" repercute aún con hondo reclamo. El hombre, en cuanto conoce el destino de las cosas, puede definir justamente. Esto adquiere condición de certeza cuando nos referimos al mundo inventado por la voluntad. A la sensibilidad moderna le importa más el destino que las causas. El hombre, al poblar de una nueva realidad el espacio que le rodea, necesita para ello de un equivalente intelectual dado por las palabras que denominen esta nueva realidad. En una cultura, las costumbres, los usos y los descubrimientos mantienen en continua evolución la realidad inventada por el hombre. El lenguaje, al ser índice de realidad, está sujeto a todas las variaciones que esa misma realidad le impone. En ninguna parte he encontrado mayor número de palabras sin sentido que en la heráldica. El idioma es un árbol en que las palabras, como las hojas, envejecen y son reemplazadas por otras. Todo eso, que formaba parte de la actividad humana de una época, está hoy quieto en los museos. Y las palabras anticuadas correspondientes a esa realidad, aunque faltas de savia vital, siguen adheridas al idioma presente como hojas que tardan en desprenderse del árbol.

Se concibe en esta forma que el lenguaje sea la primera manifestación de vida intelectual. Es una especie de epopeya de la voluntad con su historia y su arqueología. Historia en el sentido del estudio de los acontecimientos y evoluciones en que interviene, arqueología en lo que es capaz de reconstruir épocas pasadas. Una cultura resulta de la conjunción de varias entidades vitales: la ciencia, el arte, la política, el comercio, etc. El idioma vive de prestado merced a la energía que le comunican las diversas entidades culturales. Pues en el enriquecimiento y trans-

formación del idioma intervienen la ciencia, la arquitectura y la política.

La realidad sufre un proceso de purificación al transformarse en lenguaje. Se definen las cosas por su forma y su destino. El concepto de silla, con pequeñas variaciones, es idéntico para todos los hombres. Pero la idea amor, la idea libertad soportará transformaciones casi esenciales al pasar de una inteligencia a otra. Las nociones son puras solamente en estado abstracto. Pero hasta los metales necesitan alearse para resistir la realidad. La ciencia trata de reducir la realidad material a sus principios esenciales para gobernarla, creando así la maravillosa ilusión de creer que dirige la naturaleza. El filósofo se adentra más aun en un proceso purificativo, hasta llegar a los principios fundamentales del conocimiento. No podríamos comprender estas funciones sin aceptar para cada una de ellas una gran libertad. Ahora se entiende aquello del mundo libre de las ideas. El peor enemigo de las ideas es la forma con que tratamos de expresarlas. ¿Cómo se entiende esto? En general, de todo nuestro capital de conocimiento somos dueños solamente de aquella parte a que damos forma, que expresamos a los demás. Pero el límite entre lo expresable e inexpressable es como el horizonte que se aleja en cuanto tratamos de ir hacia allá. ¿Hay un límite preciso? No, por cierto. Los fundidores, cuando una campana o una estatua ha salido defectuosa, la tiran de nuevo al horno para refundirla. Podemos retroceder en nuestro avance hacia la claridad. Y cuando efectuamos este acto de caer en la cuenta de que expresamos erróneamente una idea, es como si libertáramos algo puro de una prisión detestable.

Boileau, que razonaba en verso con el mismo empaque con que Luis XIV veía los fuegos de artificio, confundía

lamentablemente los diversos destinos que la palabra tiene como forma expresiva. Si un poeta como Heine conversa con un filósofo como Kant, tendrá, indudablemente, que discutir el valor y la acepción de la más insignificante de las palabras. Sucedió que una vez pidieron a un poeta, y de los mejores, que expusiese en breve disertación sus ideas acerca de la poesía y que después dijera algunos poemas suyos. En cuanto el poeta quiso hablar de arte y de belleza se hizo tal confusión que maldito lo que se le entendió. Cuando el poeta dijo sus composiciones se operó en él una completa transformación. Era imposible aceptar que quien había disparatado sobre arte y poesía era capaz de componer poemas llenos de lirismo. Este episodio persuade como el que más de la complejidad del problema de la forma y del destino de la palabra.

Comparemos, por ejemplo, las diversas calidades expresivas que hay en una ley, en una definición y en una metáfora. Una ley científica no acepta comprensiones aproximadas; más acá o más allá se está muy lejos de ella. "Dos cuerpos iguales a un tercero son iguales entre ellos." No puede aceptarse que esto se entienda más o menos. La ciencia parte de este principio: "igualdad absoluta de todos los hombres ante la comprensión de una ley. Más claramente aún. El hombre, en el terreno científico, acepta solamente por verdadero aquello que ha podido entender totalmente. Pero, en las definiciones, ya el conocimiento comienza a hacer concesiones a la comprensión y expresión. Podemos definir más o menos exactamente; y por eso no caemos en un error fundamental. Es decir, en otros términos, la definición acepta las aproximaciones; más aun, no podemos decir que exista para una cosa una definición absolutamente perfecta. La metáfora crea, en el momento de originarse, el objeto que define. Es la extrema

libertad. La ley rige los fenómenos, las definiciones indican las cosas y las metáforas engendran una nueva realidad. Ante estos tres destinos bien distintos de la palabra no podemos dejar de comprender que su forma habrá de adquirir en cada uno de ellos una calidad así también distinta. ¿Pero en qué casos la palabra puede desligarse de lo que expresa? ¿Es la palabra simplemente como un vaso que no modifica el sabor de lo que contiene, o idea y expresión están íntimamente ligadas, como los metales a sus propiedades?

En lo viviente, la forma es un proceso interno. Es aquí donde los fisiólogos hablan de función y forma. La palabra función ha adquirido un valor preponderante, desplazando con frecuencia a la palabra destino. Si Einstein nos habla de que el tiempo es función del movimiento, elevado el concepto a un plano metafísico, habría que considerar el tiempo como una sugestión parecida a la que producen los cuadros con lejanías. Y si algo abstracto nace en el preciso instante de ser nombrado, en la materia todo afinamiento lento de contornos no significa otra cosa que un deseo de expresión. Este ensayo podría sintetizarse en esta definición: *la forma es el destino de las cosas*. Cuando entramos a una parte silenciosa, el aire mismo da la impresión de estar pensando su propio destino. El problema fundamental de la vida en este punto se concreta a la forma y su destino. Sin temor de ser refutados, podemos suponer la existencia de un plano superior donde la energía creadora de todo cuanto existe reposa esperando forma. En el mismo caso están los sentimientos. Lo puro está desprovisto de destino. No puede ir en pro ni en contra de nada. Entonces necesita adquirir forma, contaminarse con la realidad para tener un destino. A esta ansia de destino los biólogos la llaman función y los intelectuales expresión.

Jesús, versado en conocimientos trascendentales mediante su contacto con los esenios, comprendía como nadie el sentido de la materialización cuando concibió que Dios para salvar el mundo debía transformarse en hombre. No lo hubiera podido hacer de otro modo, porque nadie lo habría seguido ni comprendido. Llegada mi disquisición a este punto, puede comprenderse la importancia que tiene el problema de la forma y el destino. A sus decisiones ha tenido que subyugarse el más poderoso de los dioses, el dios cristiano. El misterio de la encarnación es una muestra de impotencia divina ante la cual no repararon los teólogos.

La inteligencia ansía purificar gradualmente lo que trata de comprender. Es decir, la inteligencia trata de crear un mundo aparte donde toda realidad haya sido reducida a sus principios esenciales. Todo está allí renovándose continuamente. ¿Cómo una idea llega a la expresión? Podemos suponer la existencia de un aire intelectual donde las ideas puras estuvieran esperando el espíritu capaz de darle forma e imponerle un destino. Las ideas de esta manera pertenecen a todo el mundo, como el aire o la luz. De aquí resultaría que nadie puede tener ideas propias, por ser esto una ardiente contradicción con las normas del pensamiento. Asimismo, se deduce de aquí que una idea pura es igual a ella misma a pesar de las diversas transformaciones que haya soportado en su viaje por la comprensión humana. Aceptemos la existencia de una idea esencial sin forma ni destino. Esta idea es el eje sobre el cual gira un pequeño universo ideológico constituido por los numerosos aspectos que esa idea esencial ha tomado a través de la realidad. Ante esta manera de considerar los sistemas de ideas, concebimos que la inteligencia, para conocer, necesita aquietar el profundo dinamismo de la vida representado por la forma y el destino.

Nunca una cosa es igual a sí misma. Lo es solamente fuera del espacio y el tiempo. En cuanto hablamos de forma viviente no nos referimos a algo inalterable y definitivo. Podríamos relacionarla a un pensamiento en constante evolución. En el mundo material, en el expresivo y en el sensible, la forma está afectada de una continua evolución que tiene su más alto dinamismo en el mundo de los seres vivos. En el mundo lógico la forma se refiere a algo estable y definitivo. Este esquema mental de forma gobierna nuestro conocimiento. Entonces, repetiremos que comprender es reducir todo a grandes líneas purificándolo de las variaciones y transformaciones. Pero ¿se tiene con ello la intuición del mundo? Ni mucho menos. De antiguo se sabe que es imposible decir justamente lo que es amor y vida. A veces sucede también que hay ideas que no pueden ser purificadas, puesto que son puras. Parece baladí efectuar la advertencia anterior; pero, ante lo que es puro de por sí la definición pierde su razón de ser, porque ella está en este proceso de purificación más que en sus conclusiones intelectuales de división y clasificación.

A esta altura del razonamiento podemos conceder que la inteligencia es la capacidad de dar forma e imponer destino. El problema está en que la forma justa parece ser ella misma su propio destino. En otra parte dije yo (*El arte de conversar*) que vida es todo lo que impulsado por una fuerza superior tiende a cumplir con un destino. En la materia hay un lento aprendizaje hacia una afinación de forma, como si un oculto pensamiento la gobernara. En este sentido diremos, asimismo, que las ideas gozan de una extrema vitalidad, evolucionan, crecen, se desarrollan y cambian constantemente de forma.

Considerado desde un punto de vista general, el arte es un intento de transformación. El arte es un afán de dar

forma. Hemos dicho ya que el espíritu humano tiene un sentido religioso que le permite concebir y predicar su perfección. De tal manera que todo lo que el hombre construye es la imagen real de su mundo intelectual, sentimental o imaginativo.

Hasta ahora habíamos considerado para la realidad el triple aspecto de materia, espíritu e inteligencia. Cada uno de estos mundos posee una vida independiente. Y si a veces advertimos intercambios entre ellos, son los que resultan de la necesidad de expresar lo que sentimos o pensamos. Podría aceptarse, por ejemplo, que el mundo intelectual fuera una imagen esquemática del mundo material; pero esto es solamente aceptable en cuanto se refiere al concepto de las cosas. Si fuera posible analizar íntimamente los sentimientos, tendríamos derecho a considerar en ciertas circunstancias al mundo intelectual como un reflejo de ellos. Esto sería cierto si una gran capacidad de comprensión estuviera acompañada siempre por una gran capacidad de sufrimiento. Pero no es así. En un gran espíritu muy pocas veces se advierte un equilibrio constante entre sentimientos e ideas. Es decir, que hay un afán de vitalidad tan grande en los elementos espirituales que cada uno de ellos evoluciona libremente. Y cuando una cualidad o elemento existe en gran intensidad avasalla a los demás y esclaviza todo el espíritu a sus decisiones.

Otra realidad es la artística. Ella trata de ser la exacta exteriorización del espíritu que la originó; es por esto que no podemos hablar sino de aproximaciones. Hemos considerado la verdad intelectual como un esquema de la realidad. El arte posee un elemento impuro, y es su contacto con la realidad. Las creaciones artísticas están dotadas de una vida más o menos larga, según el acierto con que el artista haya elegido esta relación con la realidad. Y

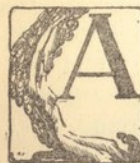
así como en el mundo sentimental las pasiones tienen diversa calidad según el espíritu, así también las obras de arte están dotadas de un gran dinamismo vital, impresionando diversamente, según la sensibilidad. En el mundo material las cosas son idénticas para todos los hombres. Se necesita tener un defecto de visión para ver de otra manera que los demás. Pero no hay dos espíritus que sientan la misma emoción ante una obra de arte. ¿Qué distinto destino tiene la forma en estos dos casos? La obra de arte está hecha para ser contemplada; es la forma por la forma misma, con todas las consecuencias que de ello se derive. El arte puro está desprovisto de ideas y sentimientos; es un puro juego expresivo. Es la forma sin destino.

Una ley física debe ser entendida en toda su extensión. En tanto que un poema musical no deja de ser gustado, aunque no se tenga genio musical. Los dos únicos mundos susceptibles de un gran dinamismo son el sentimental y el artístico. El primero está en continua evolución y sufre acciones y reacciones constantes. El mundo artístico está realizado de una vez y para siempre por sus autores. La vida sentimental es intrínseca y la vida artística es extrínseca. El arte y el sentimiento han tratado siempre de hermanarse. Este es el problema espiritual del arte. Llegada a cierto estado la evolución artística, el hombre quiere que el arte sea trasmisor de sus sentimientos. Trata de imponer al arte un destino extraartístico. Crea el sentimentalismo, al que más tarde se incorporará el intelectualismo. En las obras de arte advertimos algo que con frecuencia va mezclado a la belleza formal. Ello es la solidaridad con todo lo humano. Se considera al arte como el portavoz de nuestros deseos y sentimientos, y con esto trátase de imponerle un destino preciso. No podemos aceptar esto plenamente.

El escondido canto de armonía y equilibrio que hay en toda obra de arte es una insinuación para vivir un instante su vida formal. Ese es su destino y no otro. La vida del sentimiento nos llegará por otro camino. El arte es el juego libre de la forma frente al mundo.



NYDIA LAMARQUE

LA REVOLUCION
EN EL DERECHO

PENAS es posible encontrar en toda la historia del derecho, ninguna otra época en la que los síntomas de desorganización, de tránsito y de renovación se encuentren tan claramente definidos como en la época actual. En las crisis anteriores había desde luego cambios bruscos, transformaciones notables, pero en su mayor parte ellos eran meramente formales, pasando las estructuras jurídicas de una civilización a otra civilización, de una clase social a otra clase social, con sus bases fundamentales casi totalmente intactas. Más aun; en el caso de que algunas instituciones sufrieran realmente alteraciones profundas, no había nunca una unanimidad en esta alteración que hiciera experimentar sus efectos tanto al derecho público como al derecho privado. Aun el mismo cristianismo, que traía a la humanidad una palabra nueva, no modificó casi nada los cimientos jurídicos de las sociedades y en sus líneas directrices, el mundo feudal se parece sospechosamente al mundo romano. Y es que la revolución del cristianismo fué moral, pero no jurídica. La esclavitud era repudiada por las nuevas normas, pero ella subsistía, sin embargo, perpetuada en los siervos de la gleba; la propiedad, atacada como contraria a los designios de Dios por los primeros padres de la Iglesia, subsistía en la organi-

zación social cristiana, tan fuerte como antes en sus numerosas diversificaciones de feudal, alodial, beneficiaria, etc. Igualmente vemos que en la familia medieval, el padre goza de una autoridad igualmente poderosa y tiene prerrogativas idénticas a las del paterfamilias del antiguo derecho; otro tanto ocurre con la mujer, que si bien se ve realizada por la nueva religión, continúa herida por la misma incapacidad en razón del sexo y reducida jurídicamente al papel de una eterna menor. La semejanza, por no decir la identidad, es perfecta. Y nótese que estamos analizando la organización jurídica de la sociedad ya en plena Edad Media, sin tener en cuenta que a partir de Constantino, el Imperio Romano es ya un imperio cristiano, porque podría considerarse que entonces, dado lo reciente de su aceptación, los espíritus no habían podido aún asimilarse la verdadera esencia de las nuevas ideas. De cualquier modo que sea, bastaría para probar nuestro aserto el hecho por todos conocido de que las leyes romanas continuaron rigiendo el mundo bárbaro en virtud del sistema de la personalidad del derecho; y aun los mismos estatutos bárbaros experimentaron bien pronto la influencia de aquellas concepciones jurídicas más perfectas por su técnica y por su contenido. Desde el momento que las nuevas organizaciones aceptaban y obedecían las viejas reglas, es fácil comprender que muy poco o nada se había modificado.

Estas mismas observaciones cabe hacer para todas las sucesivas variantes que ha experimentado luego el derecho. En todos los códigos del mundo civilizado, del mundo occidental, vigentes hasta nuestros días, se encuentra, como base o como sedimento pero siempre en forma preponderante, el antiguo código de Justiniano, con todas sus excepciones—no pretendemos negárselas—pero también con todos sus múltiples y enormes defectos.

Se había operado una suerte de cristalización en los conceptos fundamentales; en aquellas instituciones que tienen más marcado carácter social, que hacía que los adelantos fueran lentísimos, lo que daba pie a la creencia tan generalizada en la imaginación popular, y desgraciadamente en la mayor parte de los casos con toda justicia, que presentaba al jurista, al estudioso del derecho, como un objeto de museo engolfado siempre en el pasado, enemigo de la vida, del movimiento, de la renovación; aferrado a máximas pretéritas y enemigo nato de toda tendencia evolutiva.

Actualmente las cosas han cambiado o por lo menos tienden a cambiar radicalmente. El fenómeno de descontento por las soluciones tradicionales en todos los órdenes de la vida, que es una de las características más salientes de las generaciones que se hallaban en la infancia o en la juventud durante el lapso de tiempo transcurrido desde el estallido de la guerra europea hasta el armisticio del año 18, se manifiesta también con una violencia muy notable en el campo del derecho. Y lo que es más notable aun, hasta los mismos hombres de ante-guerra—se entiende aquellos que son dueños de una real amplitud de criterio y capaces de estudiar con serenidad los fenómenos sociales—contribuyen con entusiasmo a la obra de rectificación de valores y admiten que la evolución del derecho se ha acelerado tomando un sesgo francamente revolucionario, a raíz de los numerosos problemas sociales intensificados o dejados como consecuencia por la última guerra. Es preciso, por cierto, que la conciencia colectiva haya adelantado mucho para que un jurista como Lambert pueda decir, hablando del código soviético, en su introducción a la traducción del mismo para la Biblioteca del Instituto de Derecho Comparado de Lyon: "Es el espejo mágico—el

cristal de José Bálsamo—donde la mirada avizora del historiador del derecho ve dibujarse ya las líneas directrices del nuevo régimen jurídico, hacia el cual todos los pueblos de la actual comunidad internacional se ven impulsados, más o menos rápidamente, por la presión irresistible de las mismas fuerzas de transformación social.” Nos sería imposible expresar con palabras más claras y más definitivas un hecho tan cierto como el enunciado en el párrafo transcrito por el eminente profesor francés. Las concepciones seculares, las instituciones tradicionales, sufren el empuje de las nuevas ideologías, vacilan y se modifican. El mismo código alemán de 1900, tan perfecto en su técnica, que en el momento de su sanción contemplaba por cierto los últimos adelantos de la ciencia jurídica, es susceptible de aparecer ya envejecido, de considerarse ya instrumento deficiente para las necesidades individuales y colectivas. Esto sin hablar de lo que ocurre con el derecho político. El Estado está en crisis, se dice. ¿Pero es que solamente la sufre a esta crisis la noción de Estado? El verdadero enunciado sería este: todo el Derecho está en crisis; y puntualizando más aun: el derecho vigente en la actualidad es algo que exige una rápida superación. Esta superación se realizará, se está realizando ahora mismo en casi todas las naciones dentro de lo que es posible modificar en el régimen capitalista; porque al decir que la superación se realizará, no queremos hablar de movimientos revolucionarios al estilo ruso, ni tampoco de la transformación máxima del derecho, sino únicamente de la transformación mínima indispensable, lógicamente necesaria, lograda antes de serlo en los códigos por la doctrina y la jurisprudencia, impuesta irresistiblemente por esas “fuerzas de transformación social” de que habla Lambert.

Naturalmente que al afirmar tal idea nos referimos al derecho privado, muy especialmente al derecho civil y al derecho comercial.

El derecho político, por su misma magnitud, escapa a una transformación de esa naturaleza, es decir, operada por la obra lenta y paulatina de los distintos factores sociales, aunque en él sea quizá aun más visible la profunda perturbación a que nos venimos refiriendo. Por lo demás, ya hemos dicho que parte de la originalidad de la actual crisis jurídica consiste precisamente en la uniformidad con que se hallan discutidos y negados los conceptos en todas las ramas del derecho. Decir que el parlamentarismo ha fracasado, que la democracia está en bancarrota, es actualmente hacerse eco de lugares comunes; y las dictaduras de tendencia revolucionaria y de tendencia reaccionaria que han surgido en Europa, demuestran claramente que la crisis existe (*). Pero eso no es todo. En el terreno de la doctrina, todas las nociones de derecho político han sufrido o, mejor dicho, están sufriendo una revisión total. La Revolución Rusa ha puesto de manifiesto una nueva formación política, ensayada por primera vez en un vasto territorio, poblado por millones de hombres, organización política que reclama el estudio objetivo y sereno de los hombres de ciencia; la idea de soberanía es hoy completamente contraria a lo que hasta ayer constituía el eje mismo de su doctrina; algo semejante ocurre con los conceptos de gobierno, sufragio y tantos otros, que forman un verdadero índice revelador. Ni hay para qué referirse, por sabida, a la profunda perturbación por que atraviesa la idea del Estado y a las vivas controversias que las diver-

(*) No hablamos de las dictaduras americanas, porque éstas no demuestran nada; son, desgraciadamente, una verdadera *enfermedad* típica, de la cual es difícil predecir cuándo se curará nuestra América.

gencias sobre su significado, sobre su fin, sobre sus elementos, sobre su futuro, están ocasionando desde hace ya mucho tiempo. En una palabra: ninguno de los elementos se ha salvado y el derecho político es actualmente un verdadero caos—fecundo como todos los caos de las épocas fuertemente convulsionadas—en el que no hay concepto, por arraigado y definitivo que se hubiera creído, que no se encuentre en marcha.

En el terreno del derecho privado, la crisis, si no tan visible, por lo menos en algunos aspectos, no deja por eso de ser menos cierta. Si analizamos la situación de una de las instituciones fundamentales del derecho civil por su preponderante significado social, la familia, encontramos dos hechos que resaltan por sobre todos los demás y que caracterizan el moderno movimiento de ideas: el divorcio y la emancipación jurídica de la mujer. Ambos han sido ya aceptados por un gran número de legislaciones, por cierto con mayor o menor amplitud, según el carácter de las mismas. Así en el código soviético de la familia, el divorcio es admitido no sólo por mutuo consentimiento de los cónyuges, sino también por el simple pedido de disolución de uno de ellos, siendo esto más significativo aun desde que no hay causas especificadas para esa misma disolución. En cuanto al segundo aspecto, o sea la concesión de derechos civiles a la mujer, entre nosotros mismos una ley reciente ha venido a corregir tan vieja injusticia, poniendo nuestra legislación a tono, en ese punto, con la moderna tendencia legislativa. No queremos aquí analizar la concesión de derechos políticos a la mujer, un hecho también en muchos Estados, porque esta otra faz de la cuestión nos es tan desagradable como grata la primera. Debido sin duda a un prejuicio latino que no hemos

podido desterrar de nuestro espíritu, no nos es posible concebir a la mujer entregada a las actividades políticas, salvo contadas y justificadas excepciones, ya que entendemos hablar en un sentido general. La mujer ministro, la mujer diputado, la mujer gobernador de estado, deprimida y afeada voluntariamente por los trabajos políticos cotidianos, no nos parece un porvenir deseable para el sexo. Desde luego, esta no es más que una opinión personal completamente alejada de la cuestión.

Pero aun dejando de lado estos aspectos más sobresalientes, todavía hay en el derecho de familia muchas instituciones socavadas o, por mejor decir, transformadas en el derecho nuevo. Así una tendencia característica sostenida moderadamente por la doctrina y acogida en su grado máximo recientemente por la nueva legislación rusa, es la de equiparar la familia natural a la familia legítima con respecto a los derechos de los hijos, tendencia auspiciada ya por las disposiciones legislativas francesas del año 1793, que produjeron como consecuencia la reacción del código napoleónico.

La patria potestad, tan vieja por lo menos como los primeros códigos arios, casi idéntica por no decir totalmente idéntica en el derecho indio, en el griego, en el romano y luego en todos los derechos posteriores, se modifica a partir del código alemán, perdiendo su secular carácter de autoridad, de poder irresistible e inapelable, de derecho sobre la persona del hijo, para transformarse en el reverso de la medalla, el deber de protección al hijo. Quedaba todavía, pese a estos adelantos, la supervivencia romanista del usufructo legal de los bienes de los hijos por el padre en ejercicio de la patria potestad; pero aun este sedimento desaparece en el código ruso, que no sólo

establece sobre la autoridad paterna el contralor de los tribunales—conquista realizada ya anteriormente—sino que declara que el usufructo legal queda totalmente abolido, con la sola excepción de la obligación alimentaria. Hasta en instituciones de una importancia algo menor, como por ejemplo la tutela, se nota la diferencia de criterio entre el pensamiento de comienzos del siglo XX y el actual. En materia de tutela el código francés era francamente individualista; el código alemán se rebelaba ya contra ese individualismo pernicioso y exagerado, por medio de los derechos atribuidos a la comuna, a los tribunales, por el consejo de huérfanos; y finalmente el código ruso se coloca con su nueva concepción de la tutela a una distancia del alemán mucho mayor de la que este último se halla del código de Napoleón.

Sería tarea enorme analizar, aunque fuera tan rápidamente y por encima como lo venimos haciendo, todas las diferencias existentes y adquiriría este trabajos proporciones que no está en nuestro ánimo darle; pero de cualquier modo, el fenómeno es tan palpable y evidente que puede decirse que no necesita demostración. Es algo que está en el ambiente, algo que puede sentirse aún sin estar en contacto con la rigidez científica de los libros; nadie, por aferrado que esté a la reacción, puede negar hoy que el derecho de propiedad, de acuerdo a la mente liberal, individualista, absoluta, romanista, es algo que no tiene cabida ya dentro de las modernas concepciones jurídicas. Y lo mismo ocurre, como ya hemos dicho, con la mayor parte de las instituciones tradicionales.

El panorama actual del derecho no puede ser mejor para los ojos que saben analizarlo y comprenderlo. Todo está por hacer, por estudiar, por resolver definitivamente.

En nuestro país hay, para empezar, una serie de reformas que es absurdo dilatar por más tiempo, desde que ellas constituyen una necesidad por cierto bien sentida, un verdadero imperativo categórico, para decirlo con la socorrida frase kantiana: reforma de la Constitución, reforma del Código Civil, reforma del Código de Comercio. Es ciertamente una obra que no puede diferirse y que tendrá que cumplirse a despecho de cuantos intereses se opongan a ella, el rejuvenecer, remozar nuestro derecho, demasiado crudamente individualista para esta época más familiarizada y más inclinada al concepto colectivista y sindicalista, como lo atestigua el desenvolvimiento de la doctrina y aun el de la misma legislación. Queda todavía la rama importantísima—más importante cada día—del derecho obrero, todavía en formación entre nosotros, pero cuya codificación sabia y adecuada a las exigencias del medio sería quizás una manera de llenar algunas de las grandes lagunas que presenta. La labor a realizar no sólo aquí sino también en todo el mundo, es inmensa. El estudio tiene ahora en el derecho campo vasto y abierto para ejercitar sus facultades y también para aportar su contingente, en la medida que le sea posible, a las formaciones jurídicas futuras.

El derecho, universalmente considerado, se manifiesta en la actualidad henchido de un dinamismo de ritmo acelerado; como un organismo vivo, en pleno desarrollo, que ha sacudido el polvo de los viejos infolios y dispone sus energías realmente hacia la vida tanto tiempo ausente de sus fórmulas frías y rígidas. Todas las posibilidades parecen hallarse tendidas y vibrantes para la absorción de las necesidades del presente. Podría compararse el vigor de su brusco renovamiento al de ese rápido desarrollo que

adquieren los cuerpos juveniles en la adolescencia, cuando todas las fuerzas del ser, victoriosas y potentes, tienden a asimilarse, con el aire y el sol, la vida circundante.



ULISES PETIT DE MURAT

LA POESIA
DE ANTONIO
DE SOLÍS
Y RIVADENEYRA



El panorama de la vida de Solís corresponde poco a su obra literaria más difundida, que es la dramática e histórica. Su inclusión en el *Catálogo de autoridades de la lengua* se debe quizá a su obra sobre la conquista de Méjico escrita por obligación de oficio, cuando era cronista de las Indias, y que alcanzó una cierta difusión, debido a la gran cantidad de ediciones que de ella se hicieron. Fitzmaurice-Kelly lo incluye, muy brevemente por cierto, en su capítulo sobre el reinado de Felipe IV y Carlos el Hechizado, e insiste sobre sus calidades de prosista, como lo han hecho con diferentes matices de intensidad casi todos sus comentadores. Y sin embargo esa filosofía, que así calificaron sus contemporáneos, su modo de ser meditativo y lento, su habitualidad en la dulzura, su poderosa vida interior, sintomatiza en él un poeta, en el género en que es más posible, si no únicamente posible serlo: lírico. Nació a las letras, que es el único nacimiento que puede interesarnos, cuando España estaba aún llena de los ecos de aquel enorme intelectual que se llamó don Luis de Góngora y Argote; cuando directamente o por disimulados caminos se le imitaba, se le parafraseaba y se aparecía aún

en las acerbas críticas de aquellos que le saqueaban, aun impensadamente, sus adjetivos. La antítesis de la nerviosa cerebración de ese genio fué Solís, de una cultura en nada agresiva, más bien encaminada a la gustadora disquisición íntima. Sus búsquedas, menos afanosas, inquietudes limitadas a las estrictas exigencias de un buen gusto innegable, hicieron de él un dramaturgo mediano, un oscuro historiador abolido de casi todos los manuales de literatura castellana y apenas nombrado en los textos especializados.

Colaborador a veces de Calderón, en eso de hacer representaciones y entremeses, se dejó llevar del gusto de la época en cuanto ésta veía especialmente como favorecidos de las musas a aquellos que las utilizaban para regalar oídos cortesanos en ocasión de alguna festividad de palacio. Sabido es que alguna de esas cortesanas fué escrita por Solís ante los insistentes pedidos de un poderoso señor a quien él debía extensos favores. Su natural, una nada agrio y violento, lo llevó a depender del sabor de los que lo rodeaban. Estrecha amistad con Jacinto Polo lo llevó a imitarlo en alguna ocasión, tal como en el caso citado por Castro, allá por la página 75 del tomo 42 de la colección Rivadeneira, donde afirma este crítico que la fábula de Solís *Hermafrodito y Salmacis* es imitada de la obra del nombrado Polo, *Apolo y Dafne*. La de don Antonio es muy superior a la de su amigo, pero quede castigado el pecado del plagio espiritual, pues tan detestable es el género de esas fábulas donde aparece Apolo u otro cualquier dios de la antigüedad diciendo chistes y chocarrerías, que verdaderamente, no concibiéndose su ejecución, se comprende aun menos su imitación.

Hizo también sonetos. En las cartas que reunió Gregorio Mayans existen dos, y otros más, festivos y serios, conocemos, tal como *A un enano estevado*, *Habiéndose*

hecho a la desgracia de Milán más de doscientos sonetos en Madrid, *Contra la soledad*, todos ellos capaces de introducirnos en el deseo de estudiar las otras actividades de Solís, pues hay en su captación, superior posiblemente al valor real de estas producciones, un índice de capacidad, que rara vez engaña en la pista de un talento.

Pero sigamos destrenzando esa parte esencial de la vida del poeta, que es su recogimiento, su modestia; no la modestia oficial de la violeta, sino esa que en los espíritus cultivados hace de equilibradora entre el objetivo perseguido y su realización, discrepante en razón directa de inquietud y de cultura.

Examinamos un proceso humano conmovedor, lejos de la frialdad del biógrafo, sin fechas precisas que lo ubiquen mentirosamente en conceptos que nos da de encargo la historia, para calificar dentro del tiempo a los hombres, como si en realidad no fueran éstos, sus calificadores, en cuanto al genio, con su poderoso auxiliar, la intuición, lo adelanta, y el talento lo supervive en recuerdos y antelaciones.

Tal el caso de Solís, derogado por la nombradía popular, oscurecido voluntariamente por críticos que no podían dejar de conocerlo, puesto que exaltaban a sus inferiores. Y sin embargo este hombre gozó de una relativa estimación de sus contemporáneos, que agradeciéndole su silenciosa manera, lo relegaron sistemáticamente a segundo término. Su no protestar de esta práctica lo hizo universalmente respetado y cuando todos sus amigos hubieron muerto y una casual longevidad lo llevó hasta el reinado de Carlos II, como no había nada tradicional superviviente, este decano de literatos, que se había conformado con meros "dulce ingenio", "vivaz talento" y otras va-

guedades, fué tratado desconsideradamente de ilustre, y clérigo ya (había profesado a los cincuenta y siete años), se le hizo inventar nuevas comedias.

Marchena y Ticknor lo han alabado, según nos avisa el Diccionario Enciclopédico, con alguna exageración. Según ellos, no tuvo a bien cometer en sus dramas y sainetes los desatinos tan comunes en Calderón y fué el último hombre de mérito en el teatro español. En esto, como en todo, se sigue un criterio parcial y se le comenta en su aspecto más copioso.

Y vamos a ocuparnos del más grave error de Solís, que en verdad debía ser su mayor mérito. Este hombre de exquisito buen gusto nos ha dejado poquísimos versos "y no juntos y retocados", según advirtió su editor en la primera publicación completa, que se hizo seis años después de su muerte.

Vamos a reducir estas poesías a sus endechas. Y de estas dos que tenemos a la vista, *Sentimientos de un amante que se hallaba empeñado en perder a su dama* y *A la conversión de San Francisco de Borja, a vista del cadáver de la Señora Emperatriz*, afirmando que la segunda es más hermosa, diremos que son dos joyas, palabra que aunque seriamente desmonetizada por los prologuistas de antologías anacrónicas, desempeña una utilidad, aun apreciable, en la individualización de composiciones, dando un concepto inmediato de valor, asequible a cualquier temperamento.

Y tal es la función de esas dos poesías en la poesía de Antonio de Solís. Su tono, peculiarmente grato a los que aman las abstracciones, aun auditivamente, se revela severo y amplio como un órgano. Asonantadas en vocales de movimientos lentos, las que dicen de la conversión de San Francisco de Borja son de una intensa elevación espiritual.

El modo, sin giros complicados, pero sí reveladores de una gran organización poética, está ausente de influencias culteranas chocantes.

Esta primera estrofa,

"Parece que se escuchan
de aquel cadáver yerto
avisos, que revelan,
Divina providencia, tus secretos",

no parece, realmente, inventada por un temperamento tan alejado, en el tiempo, de toda poesía puramente abstracta. Basta contemplar las detestables de Fernando de Valenzuela y las chocarrerías de doña Silvia de Monteses, para apercibirse de la intuición que manifiesta Solís en la elección, no ya de sus conceptos, sino de las mismas palabras. Así cuando dice:

"O nacieron los ojos
capaces de preceptos,
o tienen voz las sombras
o se entienden las almas y el silencio",

no es sólo la gravedad del tono, sino la enumeración de una serie de cosas de indudable prestigio poético, como "alma", "silencio", "sombras", "ojos", que es muy difícil encontrar reunidas en tan pocas líneas, lo que provoca en nosotros una emoción artística de orden superior, pues en grado máximo es causada por un objeto definidamente abstracto.

Y digo de orden superior, porque si afirmara la existencia de esta clase como única, desvirtuaría todas las posibilidades que se refieren a las que son motivadas por objetos de orden meramente concreto: pintura, escultura y

poesía de cierta clase, lo cual, si contribuiría a exaltar la poesía de Solís, me introduciría en un laberinto de discusiones estéticas.

Siguen, pues, las endechas que venimos escuchando:

“Miraste, oh gran Francisco,
y en lo interior del pecho
lo dócil de tus ojos
aumentó la elocuencia del objeto”.

Hay aquí una hermosa subordinación de efectos naturales a movimientos espirituales, igual que en esta otra:

“triunfo es de la Parca
y triunfo el más severo,
pues al morir, parece
que muere más quien pierde más aliento”.

como también cuando dice en su endecha *Sentimientos de un amante que se hallaba empeñado en perder a su dama*:

“y en la quietud del mundo
se perfecciona mi desasosiego”.

Agradable es comprobar esto las más veces posibles, puesto que dice de la calidad espiritual de un poeta esta continua persistencia en la exaltación del mundo interior. No hay nada en Solís que sea una entera desviación hacia otros asuntos. Aun su historia de la conquista de Méjico fué acusada de excesivamente literaria, lo cual es un serio elogio hacia este temperamento esencialmente lírico.

La calificación de un literato obedece a un criterio cuantitativo de su producción, para muchos críticos que para analizar la consistencia de un hombre de letras, para

dejarlo como concepto, necesitan un pedestal copioso de obras. Solís tiene tantas teatrales que hasta Moreto, al parecer, anda por esos mundos firmando una que escribió él y que no aparece por ningún lado. Tenía, pues, que ser considerado principalmente como dramaturgo. Sus poesías se publican por la razón de que es menester recopilar las poesías de France, o de Gorki, aunque ellas no hayan sido la actividad principal de estos hombres o, aun más, aunque hayan sido su vergüenza. Aquí sucede, desde luego, lo contrario. Para calificar de poeta a un literato basta que éste haya dejado unas líneas buenas. Y dentro de la obra de cualquier poeta es fácil operar una selección extrema que diera como definitivas una o dos poesías. Por lo general, llega hasta el vulgo la obra y éste elige una que prefiere, que declama, que va unida a la imagen, al recuerdo o al concepto de un autor. La prueba nos la da aquello de la descansada vida que escribió Fray Luis de León, y que mucha gente cree es lo único realizado por este poeta.

Basta para nuestra calificación que existan esas admirables endechas a la conversión de San Francisco de Borja. Siguiendo su comentación, llegaré a un punto en que su intelectualidad se hace plenaria en una delicadeza cuya perfección o banalidad depende de una brizna:

“Esa edad floreciente
cuyo verdor primero,
distancias del estío
y olvidos afectaba del invierno”.

Una ausencia de adjetivos brillantes, una descarnación de imágenes complicadas u originales, permite la contemplación de una belleza obtenida de una manera tan pura que quizá sólo dependa del verbo único en la estrofa.

Tal es la reposada reflexión:

“Contigo hablan, Francisco,
esos triunfos del tiempo,
tirano cauteloso,
enemigo que huye y vence huyendo”.

Y estas tres estrofas maestras:

“... ya es sólo una pavesa
caduco lucimiento
de exhalación que nace
para desvanecer, resplandeciendo.
.....

Y tú las entendiste
tan pronto a su concepto,
que el mismo desengaño
adquirió luces en tu entendimiento.
.....

De un reino que se acaba
sacas sed de otro reino;
¿tener y aspirar sabes?
¡Generosa ambición, hija del miedo!”.

Donde no sólo se mantiene la altura del poema ajustada a una abstracción creciente, tan es así que busca referirse a la esencia íntima de la conversión, como cuando dice:

“... un horror reverente
formado en los desmayos del respeto”,

y también:

“... de mortales ruinas
se formó el horizonte de lo eterno”,

sino que la cerebración se hace potente, la creación del ambiente poético fácil en extremo, puesto que deriva hasta de la tonalidad usada y de los vocablos, válidos de por sí para evocaciones de una gran nobleza.

El espíritu de Solís, fresco para nosotros, hombres del siglo veinte, aun logra conmover, que es la más elevada función poética.

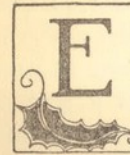
He insistido sobre su calidad de lírico, superior a todas sus otras cualidades. No he argumentado, labor de críticos y eruditos. Limitándome a elogiarlo, he dicho del gusto que recibí de sus páginas.

Sea este como un inútil beneplácito a ese hombre manso y reposado que se llamó Antonio de Solís y Rivadeneyra, que al saber de mi crónica hubiera afirmado, estoy seguro: Vuesa Merced es muy amable, pero debió referirse a mis amigos Lope, Calderón y Polo. Tan acostumbrado estaba a los segundos puestos en vida y tan lo estará en muerte, que quizás el olvido en que ha caído sea en ella, su última y más perfecta forma de felicidad.



AARON SPIVAK

EL PROBLEMA
DEL ARTE JUDIO



EN el *Mercur de France* se ha desenvuelto hace pocos meses una interesante polémica sobre la pintura judía. No se trataba, felizmente, de una de las tantas series de artículos aguados que acerca de los judíos y el judaísmo suelen aparecer en los periódicos de buen tono de París. Pues ha de saberse—si es que todavía no se sabe—que los judíos están ahora de moda en la ciudad de la moda, por lo menos tanto como lo estaban un tiempo los buenos versos. Pasaron ¡ay! los años cuando nadie se consideraba con derecho a publicar una novela o a escribir un artículo, si no había editado antes un libro de poesías o compuesto un poema, que podía muy bien ser un soneto. ¡Hasta Zola—de Anatole France ya no se hable—tuvo que pasar por las horcas caudinas de la rima!

Hoy, en cambio, todo escritor francés que se respeta un poco, todo literato que quiera consagrarse y obtener patente de profesional, de *homme de lettres*, debe escribir, ya que no un libro, por lo menos un artículo de revista en que recuerde a Jesús y a Enrique Heine, a I. L. Peretz y a Carlos Marx, y en que haga una ensalada rusa con las palabras: misticismo, extremismo, internacionalismo, capital y revolución, justicia, sed de Dios, eterno soñador y vagabundo, ghetto y talmud, finalizando con algunas

banales declaraciones filosemitas y una cita de Renán: "los judíos son el fermento, la levadura del progreso".

Si las cosas siguen en este tren, vendrá un día en que los judíos de Francia revienten de orgullo—¡esa suerte se la deseamos a sus enemigos!—, si es que no se ahogan antes en el mar, que ni siquiera es de tinta, de los aguados elogios convencionales. En este sentido son una excepción los artículos arriba citados, no tanto por lo que dicen como por lo que quisieran decir, esto es: no tanto por lo que dicen como por la novedad y singularidad del tema.

Los críticos de arte no caben en sí de asombro ante la extraordinaria cantidad de pintores, escultores y grabadores judíos, que han inundado materialmente, en los últimos años, los mercados de Europa. ¿De qué ignorados y escondidos viveros proceden, si se considera que los judíos no poseen tradición de arte, ni han demostrado nunca capacidad sobresaliente de creación plástica? Es imposible que hayan caído llovidos del cielo. La judaización del arte contemporáneo debe tener alguna explicación lógica. Hasta ahora no han podido hallarla los críticos cristianos. Esa explicación trataremos de darla en el presente ensayo, siempre que se nos perdone la inmodestia de la tentativa, en la que no nos asisten la erudición ni el talento de los togados críticos del arte, sino nuestro amor filial a las cosas hebraicas y el conocimiento que de ellas podamos tener por propia experiencia.

Hace unos cincuenta o sesenta años aparecieron los primeros grandes plásticos judíos: Israels, Antokolsky, Liebermann y Picasso. Se les consideraba las inevitables excepciones que confirman la regla. Sus obras eran expresiones esporádicas de extraordinarias capacidades personales, ajenas en absoluta al genio de la raza.

Pero desde el comienzo de este siglo, como obedeciendo

al conjuro de una varita mágica, se ha multiplicado en forma tan alarmante el número de pintores judíos, que éstos inundan con sus cuadros las exposiciones, dando cuerpo a la amenaza de que, dentro de pocos años, será la pintura una profesión preferentemente judía, como lo ha llegado a ser la medicina en los países de la Europa Central.

El comercio de obras de arte ya está de todos modos en manos hebreas. Los judíos se han distinguido siempre como negociantes de toda clase de objetos raros y curiosos: antigüedades, muebles viejos, cuadros, joyas, entalles, etc. Los cambalacheros bonaerenses de las calles Talcahuano y Libertad ocupan el último puesto en la escala de este tipo de comerciantes israelitas, en cuyo pináculo se encuentran los dueños de las grandes galerías artísticas de París y Berlín.

Los judíos poseen virtudes especiales para este género de negocios, sobre todo un fino sentido crítico, que en un hombre culto se transforma fácilmente en criterio de evaluación estética. Son expertos fisonomistas. A la primera mirada conocen la idiosincrasia de su cliente y lo clasifican desde el punto de vista de la psicología comercial. Es extraordinaria la importancia que tiene este don de intuición cuando se quiere vender un cuadro o fijarle el precio. Nadie es tan capaz como el judío de hacer pasar gato por liebre, y de vender a cada cual lo que cree que necesita por la suma máxima que se halla dispuesto a pagar.

Los dueños de las galerías ejercen un rol importantísimo en el desarrollo del arte y en la difusión de las escuelas. La mayoría de los compradores no posee gusto estético definido, y se abandona por completo al criterio del comerciante, que puede popularizar o no a un artista, a un grupo o a una tendencia, según su interés o su volun-

tad. Y son precisamente los negociantes judíos de objetos de arte los que apoyan y fomentan las más atrevidas concepciones de la plástica moderna.

Si se toma en cuenta, pues, que además del monopolio de la venta amenazan adueñarse los judíos del monopolio de la producción artística, son fáciles de comprender los justificados temores de los plásticos cristianos, y sobre todo antisemitas, para quienes los judíos se van convirtiendo en temibles y aventajados competidores. A las internacionales hebreas capitalista y comunista, se agrega ahora la nueva internacional plástica judía.

Si se ojea algún número de cualquier revista de arte, supongamos *L'art vivant*, es imposible no asombrarse de la extraordinaria cantidad de nombres israelitas que han adquirido en el arte moderno un más que legítimo prestigio. En una sola crónica hemos encontrado once pintores de apellido Levy: Maxime Levy, Iréne Levy, Flore Levy, Simon Levy, Géó Levy-Say, Alcan-Levy, etc. Si recordáramos, además, a todos los Levy que usan seudónimo, y a los Kohn, o Kahn, o Kogan (con *c* o con *k*), a los Weill, los Zadock, los Bloch, los *sky* u *off* de origen eslavo, y los *berg* o *mann* de oriundez germánica, ocuparíamos cinco páginas y no habríamos dado cima a la tarea de enumerar los pintores judíos contemporáneos.

De las más apartadas aldeas de la Europa Oriental llegan cada día a París, a Berlín y a Dresde jóvenes judíos de largas melenas, ojos soñadores protegidos por un par de lentes de carey o de oro, y una acentuada corcova en la espalda que es la única herencia material y visible de sus abuelos. En sus maletas escuálidas traen por lo general un par de cuellos blandos, un pincel, una caja de colores y un ingrátido tesoro de ensueños. No son ilusiones—¡gracias a Dios!—lo que les falta a los jóvenes judíos, ni es de

carencia de voluntad de lo que adolecen. Vienen de los oscuros ghettos miserables a conquistar el mundo del color y de las formas, y lo conquistan, porque no hay reducto que resista a su empuje avasallador. Como César pueden decir: *Vini, vidi, vixi*. La causa de su éxito aun sigue siendo un enigma. ¡Que un pueblo que carece del sentido del color y de la luz ocupe de golpe el primer puesto entre los creadores de nuevos valores plásticos! Es increíble, pero es un hecho. Y los críticos cristianos, hoy como ayer, se devanan inútilmente los sesos para explicar la paradoja viviente del alma judía.

Un colaborador del *Mercure de France*, Vanderpyl, en el número 650 de esa revista, sostiene que son sobre todo motivos de orden económico los que han orientado a los judíos por el camino de la plástica. Los judíos se habrían dado cuenta de que el arte puede ser una no despreciable fuente de ganancias, de que pintar un paisaje o plasmar una estatua es hoy en día algo más que un modo interesante de perder el tiempo, de que es una profesión honorable y lucrativa, que, en esta época de aguda competencia en todo orden de profesiones liberales, no debe dejarse de tomar en consideración cuando se piensa en el porvenir de la progenie. De ahí que los padres israelitas hayan empezado a enviar a sus hijos a las academias de bellas artes para que estudien pintura, en vez de mandarles a las universidades a que se doctoren de médicos.

No puede negarse que las actuales condiciones de vida económica ejercen una considerable influencia en el desarrollo cuantitativo de la pintura, escultura y anexos. El auge del capitalismo europeo, sobre todo en los años de la postguerra, ha dado origen al nacimiento de una numerosa y poderosa aristocracia monetaria, carente de tradiciones intelectuales y sociales. Los salchicheros, zapateros

y mecánicos súbitamente enriquecidos, que no saben qué hacer con su fortuna, y que tratan de imitar en todo lo posible a la arruinada y degenerada aristocracia de la sangre, crean a su alrededor un ambiente artificial de lujo, de elegancia y de estetismo, y apartan un ala de su recién terminado palacio—combinación, como en una ensalada rusa de la arquitectura, de todos los estilos habidos y por haber—para instalar en ella una galería de arte, en que amontonan, sin orden ni concierto, cuadros y esculturas comprados por docenas, cuando no por gruesas.

La demanda cada vez creciente de objetos de arte o que lo parezcan, ha traído como inevitable consecuencia el aumento de la producción y el auge de los precios. Un pintor se consideraba hace medio siglo un hombre dichoso cuando le pagaban quinientos francos por un cuadro. Hoy, en cambio, se abona sin regatear medio millón por una obra de un pintor de fama, de un Renoir, por ejemplo. La producción se ha intensificado en forma tan extraordinaria, que solamente en París se abren cada día, por término medio, dos exposiciones de pintura. A muchos millones ascienden las sumas que en la misma ciudad se gastan anualmente en la compra de antigüedades y de obras de arte moderno.

A mediados del siglo pasado se consideraba en la alta sociedad a un artista plástico como a una especie de aventurero o de vagabundo. Le estaba prohibido el acceso a los salones aristocráticos—que no deben confundirse con los salones literarios—y constituía el escándalo social de la temporada el más inocente de los *flirts*—ya no hablamos del matrimonio—entre un artista del cincel o de la paleta y una joven de familia respetable. Hoy, en cambio, cuando un buen pintor gana más que un profesional o

que un comerciante, ha subido de punto el prestigio social del oficio.

Los motivos enunciados pueden explicarnos, pues, por qué ha aumentado el número de artistas plásticos entre los pueblos europeos que poseen ya desde hace siglos una rica tradición de arte, pero no nos dan ni la más remota idea de las causas que pudieron haber impulsado a los judíos al cultivo de las artes figurativas; porque por mayor que sea entre ellos el ansia de riquezas y de honores, por más que busquen labrarse una sólida posición social y financiera, es imposible que con su sola ambición o voluntad hubiesen podido transformar su naturaleza e improvisar el sentido de visión plástica que les faltaba. Las poderosas razones económicas que han determinado el desarrollo cuantitativo del arte moderno, dejan inviolado el secreto de la creación artística judía.

¿No será tal vez una de las tantas falsas creencias, una de las tantas mentiras convencionales de curso corriente, la tesis de la insensibilidad israelita a los colores y a las formas, y de su incapacidad de identificarse con el alma del paisaje? ¿No sería posible que la prohibición religiosa de representar plásticamente a la divinidad hubiese velado los ojos de los judíos de una densa niebla, les hubiese entorpecido la mano, quitándole seguridad y firmeza, y hubiera ahuyentado a las más escondidas cuevas del espíritu su ansia de color, de luz y de forma, del mismo modo que las prohibiciones y prescripciones bíblicas moderaron su innato sensualismo oriental? No faltan quienes adopten esta hipótesis, muy cómoda y muy grata al patriotismo de muchos judíos que no quieren ver exento a su pueblo de ninguna de las cualidades de que se vanaglorian los demás. El relajamiento de los lazos religiosos, que se inició a principios del siglo anterior como consecuencia

inevitable de su liberación social y política, quitó todo freno—argumentan—al ingenio plástico de los hebreos, que, con la furia de un sediento que ve agua, se arrojaron sobre el yeso y la tela, deseosos de recuperar en pocos años lo que perdieron en varios milenios de forzosa inactividad plástica. La irrupción de los judíos en el campo del arte se explicaría por la misma ley física por la que salta y se levanta una silla de resorte cuando queda libre del peso que la sujeta. Quitado el freno de la prohibición religiosa, saltó el resorte de la facultad de comprensión y creación plástica de los israelitas.

Partiendo del supuesto de que el pensar y el sentir, la ciencia, la filosofía y el arte son funciones naturales del hombre, cualquiera que sea el color de su cabello o la proporción de sus medidas antropométricas, se podría explicar el arte judío contemporáneo, de acuerdo con Freud, como un caso de neurosis o de histeria colectiva, cuyo origen debe buscarse en la inhibición, en el freno impuesto por la Biblia a los sentimientos y a la voluntad plásticos de los judíos.

Todo esto sería muy hermoso, una bella teoría, si por desgracia no se tratara de una imposibilidad psicológica. Fuera de que es aventurado extender el freudismo más allá del campo sexual, y de que no es de ningún modo obvio que el arte, en especial la pintura y la escultura, sea una función normal y congénita del hombre, es evidente, por el contrario, que una ley sólo es acatada y cumplida cuando está de acuerdo con la idiosincrasia y con las necesidades sociales, estéticas y religiosas del pueblo que debe observarla. Así como nadie usaría un traje que le viniese demasiado amplio o demasiado estrecho, no aceptaría ningún conglomerado humano un dogma religioso que no estuviese de acuerdo con las modalidades de su espíritu y las

tendencias e inclinaciones de su carácter. Cuando se presenta el caso de que por error o por la fuerza se imponga a un pueblo una creencia que repugna a su modo de sentir, la cambia en breve plazo por otra, o altera su dogma hasta suprimir todo lo que encuentra en él de repugnante.

Esto es precisamente lo que ha hecho el mundo greco-latino con el cristianismo, al que libró de su contenido excesivamente abstracto, *judaico* y humanitario, confiéndole intenciones y modalidades paganas. El cristianismo primitivo, el de los pescadores de Galilea, era una doctrina de igualitarismo social que suprimía todos los privilegios que no estuviesen basados en la virtud, en la bondad y limpieza de alma, en el candor y simpleza del corazón; era una tentativa de reivindicar los derechos del oprimido, del débil, del miserable, del huérfano y de la viuda, del enfermo y desvalido, y en manos de los pueblos de ascendencia greco-latina se transformó en un poderoso medio de organización y de jerarquización social, en un sostén del orden, en un brazo defensor de la injusticia económica, en un aliado de la fuerza. Los dioses del Olimpo salieron de Roma, por una puerta—a la entrada de la cruz—y regresaron inmediatamente por las otras seis, llamados por los implorantes brazos del Cristo, que necesitaba de su apoyo. En vez de dioses, héroes y centauros, se denominaron mártires y vírgenes, santos y beatos. El cristianismo se volvió en manos de los latinos o arios un cómodo disfraz de la idolatría. Los griegos, los italianos o los españoles ¿se habrían abstenido de pintar y esculpir si se lo hubiera prohibido su religión? Podemos contestar rotundamente que no. Sabemos que su religión les prohíbe en teoría muchas cosas que en la práctica nunca dejaron de hacer, y que de los preceptos de la Biblia sólo

incorporaron a su moral los que no contradicen las modalidades de su carácter. No fué la prohibición, pues, lo que quitó a los judíos el sentido del color y de la forma, sino la carencia de estos últimos es lo que hizo posible la prohibición mosaica.

Un detallado análisis del Viejo y aun del Nuevo Testamento nos demostraría que al pueblo judío le falta la capacidad de ver lo plástico, lo pictórico y formal, esté o no en contacto directo con la naturaleza. Lo estuvo en Palestina, sin que su comunión con el mundo del color se reflejase en la cultura que creara en ese país. El análisis de que hablamos más arriba lo realizó admirablemente el filósofo judío-alemán Martín Buber. Comparando los calificativos empleados por Homero en sus poemas y los de la Biblia, mostró que los primeros son casi todos de forma y color, espaciales y estáticos, los segundos de sonido y movimiento, temporales y dinámicos. Según Buber, el judaísmo es un proceso espiritual que busca actuar tres ideas fundamentales, las de unidad, movimiento y futuro. El judío por lo general no ve las cosas, aunque las mire. El judío las piensa. No las separa la una de la otra con la vista como el griego antiguo, sino que las identifica con el pensamiento, mediante comparaciones y metáforas—la metáfora es, como puede demostrarlo la Biblia, una típica enfermedad judía—. El hebreo, en vez de diferenciar y dividir la realidad, en vez de aislar las cosas, inmovilizándolas y arrancándolas al flujo de lo real, las unifica y sintetiza, por su tendencia a buscar siempre lo uno en lo múltiple. Los judíos son, además, un pueblo dinámico, eternamente en movimiento, eternamente inquieto. Tienen más desarrollados los centros motores, los centros que ponen a la persona en movimiento, que los centros de la percepción sensible, los que aprehenden el sonido, el color,

la línea. Al mayor desarrollo de los centros motores, corresponde un predominio indudable del sentido del tiempo sobre el sentido del espacio, sin el cual no cabe visión plástica.

La mayor prueba de que a los judíos les falta la visión plástica, la capacidad de *ver* las formas dadas en el espacio, es no sólo la inexistencia, durante milenios, de una pintura y una escultura israelitas, sino la carencia en la literatura judía de descripciones de paisajes, de animales, de plantas o de hombres que nos hagan *ver* el paisaje, el hombre, el animal o la planta. Consideremos, por ejemplo, la descripción que Salomón hace de la Sulamita en el *Cantar de los Cantares*, cap. IV, v. 1-5:

“... Tus ojos, de paloma entre tus copetes; tu cabello, como manadas de cabras que se muestran desde el monte de Galaad.

“Tus dientes, como manadas de ovejas trasquiladas, que suben del lavadero: que todas ellas paren mellizos, y estéril no hay entre ellas.

“Tus labios, como un hilo de grana, y tu habla hermosa: tus sienes como pedazos de granada, dentro de tus copetes.

“Tu cuello, como la torre de David edificada para ensañamientos: mil escudos están colgados de ella, todos escudos de valientes.

“Tus dos pechos, como cabritos mellizos de gama, que son apacentados entre los lirios.”

Más lejos agrega, cap. VII, v. 1-2, 4-5:

“... Los cercos de tus muslos son como ajorcas, obra de mano de excelente maestro.

“Tu ombligo, como una taza redonda, que no le falta bebida. Tu vientre, montón de trigo cercado de lirios.

“Tu cuello, como torre de marfil: tus ojos como las

pesqueras de Esebón junto a la puerta de Bath-Raben: Tu nariz, como la torre del Líbano, que mira hacia Damasco.

"Tu cabeza, encima de ti, como la grana; y el cabello de tu cabeza como la púrpura del rey ligada en los corredores."

Por más que leamos y releamos el *Cantar de los Cantares* no lograremos formarnos nunca una imagen de la Sulamita, nunca conseguiremos *verla*, porque allí donde un Cervantes, por ejemplo, describe lo que ve, recurre el autor del *Cantar* a metáforas y comparaciones. De ahí que a un dibujante le sea tan fácil ilustrar los poemas de Homero o las novelas cervantinas. Le basta trasladar al lienzo o al cartón la imagen que el poeta ha trazado con pluma sobre el papel. Y de ahí que sea tan difícil ilustrar la Biblia, porque si el pintor se propone dibujar a la Sulamita, deberá crearla *ab initio* con su fantasía, ya que el *Cantar* no le da indicaciones precisas sobre su físico. Si se atuviera estrictamente al poema de Salomón, debería dibujar el cuello de su amante como una torre, su nariz como otra torre pareja, y a toda su cabeza le habría de dar el aspecto del monte Carmelo... ¡Imagínense los lectores lo hermosa que resultaría la querida del rey sapientísimo si los ilustradores del Viejo Testamento siguiesen palabra por palabra el texto del *Cantar*! ¡Tendríamos un cuadro perfectamente cubista!...

Si Salomón describió a la Sulamita como lo han leído los lectores es... —discúlpenos la perogrullada— porque no pudo hacerlo de otro modo, por el congénito *comunismo* judío, porque la tendencia tan judía a la unidad no le permitía *ver* a la pastora, le obligaba a buscar para cada parte de su cuerpo, para cada rasgo de su cara algún paralelo que le quitase su *originalidad*, que la unificara y

fundiera con el medio circundante de cosas, de animales y de hombres. Los cabellos de la hermosa no eran ni largos ni cortos, ni negros ni rubios, ni crespos ni lacios, ni peinados para atrás ni partidos por el medio, sino "como manadas de cabras que se muestran desde el monte de Galaad"; sus dientes, "manadas de ovejas trasquiladas y mellizas" ("mellizas" es el único dato positivo que poseemos acerca de sus dientes); la sien, "pedazo de granada", etc. Salomón al escribir el poema no tenía en su mente una imagen plástica de la Sulamita, sino una imagen abstracta, pensada; en pocas palabras, la Sulamita que veía en su imaginación era una Sulamita abstracta, metafórica, cubista...

El pueblo judío es metafórico y cubista por naturaleza, lo que no quiere decir que otros pueblos no puedan serlo en determinados momentos de su evolución espiritual, en determinadas épocas de su historia, para dejarlo de ser cuando esas épocas agoten su contenido específico de valores, cuando esos momentos sean ultrapasados, dejados atrás. Los judíos son naturalmente cubistas, como los franceses son naturalmente sociables y urbanos. Esto no significa que los franceses posean el monopolio de la sociabilidad. Los demás pueblos pueden también "urbanizarse", sobre todo sus clases aristocráticas, en las que la cultura y la riqueza crean un estado de espíritu en ciertos puntos semejante al espíritu clásico francés. Rusia no es un país "sociable"; sin embargo, reinaba la sociabilidad en los salones de su nobleza. Del mismo modo es el español un pueblo caballeresco por definición, mientras los demás lo son por accidente.

Antes de seguir adelante debemos observar que lo que les falta a los judíos no es sensibilidad *para* lo plástico, sino "ojo" plástico. Se puede tener lo primero sin poseer

lo segundo, así como se puede sentir muy hondamente la música sin poseer oído musical. La falta de "ojo" plástico no significa incapacidad de crear valores plásticos, sino precisamente lo contrario, como lo veremos más adelante. Si "capacidad de creación o expresión" y "capacidad de visión" plásticas fuesen expresiones sinónimas, sería completamente inexplicable el moderno arte judío. Los israelitas no ven las formas espaciales por más que las miren. ¿De dónde procede, entonces, la pléyade de pintores judíos contemporáneos? La razón es bien sencilla. Los judíos sobresalen actualmente como pintores, porque la pintura de hoy no es pintura en el sentido clásico del término, y porque para ser pintor ha dejado de ser la visión plástica una condición ineludible. En pocas palabras, las artes plásticas se han judaizado temporalmente. Si el Renacimiento señaló un retorno a Grecia, marca el siglo veinte una vuelta a Judea en todos los órdenes de las actividades humanas. El comunismo ruso es de ello una prueba.

Para determinar el punto de confluencia y de disidencia del arte judío y cristiano contemporáneos, tratemos de establecer ante todo en qué consiste el hebraizamiento o la circunscripción del arte novecentista.

Para un hombre común, de cultura media, no cabe desilusión más grande que visitar una exposición de arte moderno. Encuentra allí paisajes (así por lo menos los llama el catálogo) con árboles que parecen víboras, animales que semejan plantas y un cielo de colores que nunca se ven en la realidad. Encuentra retratos y desnudos de una anatomía rara, caprichosa y antinatural. Su asombro sube de punto y llega al colmo cuando topa con cuadros sin perspectiva ni curvas. No entiende tales dibujos y sobre todo no los siente. Ninguno de ellos despierta en su alma dormidos sentimientos. Ninguno de ellos refleja las

peripecias sentimentales y mentales de su vida, sus alegrías y sus penas, sus angustias y esperanzas.

¿Qué busca un hombre del pueblo en una exposición? ¿Qué exige en general del arte un hombre de la masa, llámese el arte: poesía, música o pintura? Busca un descanso de su trabajo y un alimento para su fantasía en ese juego que se llama arte, y que consiste en reproducir, seleccionados e idealizados, los hechos más salientes, más "emotivos" de su vida diaria. Los días del hombre de la masa son muchas veces duros, pesados y amargos. Incabables y sombrías sus noches. Muchos son sus deseos, pero el tiempo, que es representado simbólicamente con una hoz en la mano, los mata uno a uno, los degüella lentamente, impasible y calmoso. Contra la crueldad del tiempo y lo gris de su vida tiene el hombre una única arma: la imaginación, la fantasía creadora. En sus sueños, que son su único consuelo en horas tristes, se forja un universo y vive una vida mejor y más hermosa que la de todos los días.

El arte le ahorra el muchas veces penoso proceso de creación, en que sólo en especiales casos morbosos (alucinaciones, obsesiones, etc.) puede librarse y olvidarse por completo de su yo cotidiano, único objetivo que persigue con las lucubraciones de su fantasía y con la degustación de la obra de arte. El arte da al hombre (no debe olvidarse que hablamos del hombre común, del hombre de cultura media) las ilusiones que necesita para olvidar las miserias de su vida y para tener fe y esperanza en un futuro mejor. El arte realiza inmediatamente sus aspiraciones de un mundo más alto, más bello y más justo.

Consideremos al arte un simple y a veces instructivo pasatiempo (teoría del juego), o una repartidora de ilusiones, ha de mantenerse siempre en estrecho contacto con

la vida. No se pretende que sea naturalista, ni que se reduzca a copiar servilmente. En el arte caben creaciones fantásticas, siempre que sean probables y verosímiles. "La literatura—dijo Anatole France—es el opio de Occidente." Es un opio que hace olvidar, por breves momentos, la dolorosa realidad cotidiana, y que realiza también por momentos los sueños más lejanos e imposibles. El arte adormece el cuerpo y arroja leña al hogar de la fantasía, aun cuando sus creaciones se inspiren en vidas tan grises, tan pesadas y dolientes como las del vulgo municipal e inculto. En el último caso, el hombre de la plebe se ve a sí mismo transformado en héroe. Ya no es uno de tantos, uno del montón. Es un "único", un héroe, un prototipo.

La tarea del artista es, pues, odiar y amar, gozar y sufrir en nombre y representación de millares de personas que no tienen tiempo ni posibilidad de hacerlo.

Este es, aun hoy en día, el concepto del arte que impera entre las masas. Este ha sido el concepto del arte que predominaba entre las clases intelectuales y dirigentes del siglo pasado.

Pero ninguna concepción del arte es eternamente válida, así como ningún género o escuela artística puede mantener su esplendor *ad sæcula sæculorum*. El concepto dominante del arte debe de estar de acuerdo con el espíritu del tiempo. Cambia el espíritu, cambian las escuelas y géneros, se alteran o desaparecen. Las concepciones del arte nacen y mueren como los seres vivos; mueren forzosamente, porque es finito el número de posibles combinaciones estéticas de los trozos de realidad que enfocan las diversas perspectivas. Las posibilidades estéticas de una escuela, de un género o de un concepto del arte son limitadas (ejemplo: la ópera, la novela, etc.) Forzosamente debió llegar, pues, el día en que el realismo de los siglos dieciocho y diecinueve

muriese de consunción. El principio de su fin coincide con los albores del corriente siglo.

Razones políticas, económicas y puramente psicológicas motivaron un cambio radical en el concepto dominante del arte. El afianzamiento de los regímenes democráticos y la difusión de sus prácticas e ideales, que transforman al ciudadano en miembro activo del gobierno de su país, en consejero y juez de los mandatarios, en un pequeño soberano que puede alterar con su voto el aspecto de su nación y hasta del mundo, ha dado al hombre una mayor confianza y seguridad de sí mismo, le ha mostrado que no es más o que puede no ser en adelante—si así lo quiere—la víctima de una ley jurídica que lo esclaviza, ciego instrumento en manos de una clase directora que detenta la propiedad de los medios de producción y de consumo, sino un ciudadano libre que ha convertido a la ley en un auxiliar de su bienestar social y económico. El desarrollo de la técnica y su aplicación cada vez creciente a todos los campos del trabajo le permite dominar la naturaleza, en vez de ser dominado por ella, y emanciparse hasta donde sea posible de la caprichosa tiranía del destino. La técnica ha alargado el tiempo y acortado el espacio. Gracias al ferrocarril y al vapor, al aeroplano y al telégrafo sin hilos, se acortó la distancia de un país al otro, de una ciudad a la otra. El creciente poder político de las masas y la invención de mecanismos que substituyen al hombre en su trabajo, han permitido abreviar la labor diaria de los jornaleros, de modo que éstos dispongan de más tiempo para el ocio y los placeres de la vida. Ha crecido el *confort*, y las posibilidades económicas se han hecho mayores para el burgués y el proletario, porque el último cobra más altos jornales, y las ganancias del primero se han multiplicado

con el aumento de la producción y con las necesidades de lujo continuamente creciente de las masas.

El hombre empezó a sentirse, poco a poco, triunfador y soberano. La naturaleza es ahora, en sus manos, una materia plástica a la que puede hacer tomar la forma que más le agrada o le convenga. El hombre ya no es relativamente un esclavo de la naturaleza, sino, por el contrario, de él depende esclavizarla y usarla a su capricho. La vida era su tirana cuando trabajaba dieciséis horas al día y ganaba apenas para pan y cebollas. Hoy, en cambio, después de pasar ocho horas en el taller o en la fábrica, le queda, cuando regresa al hogar, una enorme dosis de energía que la fábrica no ha tenido tiempo de quitarle, y que gasta en actividades de lujo, esto es, en actividades que no son indispensables para la vida, como el teatro, el paseo, el amor y el deporte.

Los expuestos motivos económicos, espirituales y políticos dan a la vida y al mundo un nuevo aspecto, y en consonancia con el nuevo aspecto del mundo y la nueva interpretación de la vida ha nacido un nuevo arte.

En la precedente época realista era la vida más interior y más íntima. El hombre estaba todavía esclavizado por la naturaleza y por la organización aristocrática de la sociedad. Le quedaba entonces el único consuelo, el único refugio, la única vía de escape de encerrarse por horas en alguna recóndita cueva de su alma. Ahí podía tener la ilusión de ser libre. El mundo se comportaba con él cruelmente, como con un intruso o un extraño; por eso le huía. El arte debía ser, pues, subjetivo, empapado de emoción: un reflejo de las peripecias del alma individual. El camino del hombre iba entonces de la calle a la casa, del mundo a su propia alma, de las cosas de afuera, de los objetos

exteriores al propio yo, al yo desnudo de convencionalismos y libre de la presión del ambiente.

Hoy, el hombre ya no teme al mundo ni a sus congéneres. Por eso abandona impávido su cueva, deja su casa y corre a la calle, deja el yo con sus torturados y enfermizos análisis, con su pesimismo congénito, y sale bajo el ancho cielo a gozar de la maravilla y de la belleza del mundo, de la maravilla, de la belleza y de la alegría del paisaje cósmico, que su propio cuerpo, su propio yo físico integra como un elemento esencial. El hombre del siglo veinte ha vuelto a descubrir el cosmos y el cuerpo humano. El arte, en consecuencia, de subjetivo se ha vuelto objetivo; de sentimental, racional. Se ha librado o vaciado de todo contenido emotivo, porque no es su yo interno lo que interesa al hombre de hoy, sino la vida que se desenvuelve ante sus ojos atónitos, encandilados del deslumbramiento del cosmos. El arte se ha deshumanizado, como dice Ortega y Gasset; ha abandonado el camino fácil del sentimiento y la emoción para lanzarse por el torcido y angosto sendero del pensamiento abstracto. El arte es ahora más razón que sentimiento.

Pero la razón se caracteriza, precisamente, por su voluntad de síntesis, de unidad; por la tendencia a buscar entre las cosas un denominador común. La razón huye de las contradicciones y oposiciones. Allí donde hay una multiplicidad, y por lo tanto una posibilidad de oposiciones y contradicciones, trata de introducir, a toda costa, un principio sintetizador que unifique lo múltiple y simplifique lo compuesto. La voluntad de unidad la encontramos hoy en la política: creación de la Liga de las Naciones, robustecimiento de las diversas internacionales, mayor interés de cada país por la vida política de los demás; en la economía: el estado de ruina económica en que se encon-

traba Alemania hace pocos años, y la cuarentena económica en que se hallaba Rusia se reflejaban en el comercio y el bienestar de las demás naciones, provocaban paroforzoso, etc.; en una palabra, eran problemas no nacionales sino continentales. En la literatura y en las artes plásticas se expresa la tendencia a la unidad (que, como lo ha demostrado Martín Buber, es uno de los rasgos fundamentales del espíritu judío), en la lucha no contra determinada forma o estilo en favor de uno nuevo, sino contra toda forma o estilo existentes, contra todos los cánones que desmenuzan y oponen trabas al libre y caprichoso desenvolvimiento de la actividad creadora, obligándola a seguir por angostos canales trazados de antemano, en vez de desbordar e inundar las pampas al impulso de la voluntad de expresión que la mueve. La voluntad de unidad se acusa sobre todo en el lugar prominente que ha vuelto a ocupar la metáfora, la más típica de las enfermedades judías. La metáfora es el más eficaz instrumento de síntesis que poseemos. Cuando metaforizamos; cuando comparamos, por ejemplo, dos cosas por su color rosado o su semejanza con una torre, las "unificamos", las identificamos en los conceptos abstractos de color o forma geométrica.

Un arte abstracto y racional, al que más que las cosas, al que más que el reflejo de las cosas en el espejo, según los casos plano, convexo o cóncavo, del yo interior, interesan las relaciones objetivas (rationales) entre las mismas, debe ser dominado, forzosamente, por la metáfora; y un arte metafórico, que rehuye las diferenciaciones subjetivas y mudables establecidas por nuestros sentidos, debe ser por su parte racional y abstracto.

El pensamiento judío, como lo hemos visto, es abstracto y metafórico. ¿Qué puede haber entonces de extraño

en que los judíos sean hoy grandes plásticos, cuando la plástica, como la cubista, futurista, etc., se ha convertido en un simple juego manual o mental? Cuanto más detalladamente precisemos los aspectos característicos del arte contemporáneo, tanto más clara será para nosotros su concordancia casual con el alma judía, con el genio creador de la raza israelita.

El hombre del siglo veinte no toma la vida en serio. Alejado de la religión, no cree que la vida tenga un sentido trascendente. Reemplazado en su trabajo por las máquinas, dispone de más tiempo para consagrarse al puro goce, a la chanza y al juego, y tiene mayores posibilidades económicas de procurarse diversiones y placeres. Sabe que nada le espera después de la muerte; por eso quiere beberse el vaso hasta el fondo y gozar con todas sus fuerzas del día que pasa. De ahí que los poetas y los plásticos de la nueva sensibilidad no traten de crear obras duraderas. Sus poemas y cuadros no deben durar más de lo que dura la estela de espuma que deja el barco en las aguas. ¿Qué valor tiene, pues, para ellos el arte, si no les importa que sus obras sean borradas de la memoria de los hombres como borra la marea montante los nombres escritos en la arena de la playa? Una respuesta a esta pregunta nos la da, en parte, el poeta judío-alemán Stephen Zweig, en las notas autobiográficas escritas para una versión francesa de sus obras: "Sentí claramente, siendo muy joven, que la literatura no es la vida, sino una forma de expresión de la vida. Ahora bien, mi pasión ha sido siempre la vida total; nunca sacrifiqué nada a la literatura; ella no era para mí—no tengo vergüenza de confesarlo—más que un medio de *exaltación* (la *itálica* es nuestra. A. S.) de la existencia, un medio de hacer para mí más claro e inteligible el drama de la existencia. Mi apasionada ambición

ha sido siempre dar a mi vida la amplitud, la plenitud, la fuerza y el conocimiento, así como ligarla a lo esencial y profundo de las cosas. . . Esa necesidad íntima de conocerlo todo que me hacía comulgar tan profundamente con las formas de arte más nuevas y diversas respondía a una curiosidad monstruosa, inquieta y casi dolorosa que tenía de gozar de la vida, y que—en otros aspectos—hasta me llevó a la aventura.”

Así que el arte para el hombre moderno, aun para el que lo crea, no es sino una cosa accesoria y circunstancial; para unos, como Stephen Zweig, un medio de *exaltación de la existencia*; para otros—la mayoría—un simple juego, un juego de palabras, de colores y de líneas. Hay en el hombre moderno un exceso de energía que no sabe en qué emplearla. Se libra de ella—debe librarse, porque la facultad creadora o progenitora y la energía vital se caracterizan por una indomable “voluntad de expresión”—recurriendo al arte y al *sport*.

El nuevo arte, pues, no sólo es abstracto y metafórico, sino también humorístico y deportivo. Pero los judíos se distinguen no únicamente por lo metafórico y abstracto de su pensamiento, sino por lo burlón y chistoso de su carácter, y por su felicidad para toda clase de juegos abstractos, empezando con la matemática y terminando con el ajedrez.

En la época del realismo se exigían dos cosas para ser un buen pintor: técnica—cualquiera la puede adquirir—y visión de lo plástico en la naturaleza y el hombre (del talento no hablamos porque no es un “accidente” de la creación artística). Los judíos no podían ser pintores en aquel entonces, porque les faltaba el sentido de (no la sensibilidad para) lo plástico, y un sentido no se improvisa. Hoy, en cambio, se requiere, además del talento,

técnica, humor, facultad de abstraer y energía vital. La técnica, los judíos la han aprendido; humor y pensamiento abstracto poseen de sobra; les faltaba únicamente energía vital. Esa energía la sacaron de su vida de hombres que no saben adónde ir, de hombres que se encuentran en el cruce de innumerables caminos y no pueden decidirse por ninguno. Se emanciparon, con la desaparición del *ghetto*, de la tradición religiosa y social judía; rompieron una cadena de oro que se venía forjando desde hacía siglos, derrumbaron la muralla china que les apartaba de la civilización europea y quedaron suspensos e inmóviles, después de su arrojado acto de liberación, sin saber qué camino tomar ni adónde dirigirse. Como se dejan arrastrar por la corriente sin oponer esfuerzos; como no empezaron todavía a forjar una nueva cadena, a elaborar un nuevo tipo de judío, una nueva forma de vida judía, les queda intacta una considerable suma de energía creadora. A esta energía que ha de volverse activa forzosamente—es un gas que cuando no sale por el camino natural, del recipiente que lo contiene, se escapa por los poros—debemos agregar el sentimiento de libertad espiritual (los jóvenes judíos han arrojado definitivamente de sus espaldas el fardo de anquilosadas tradiciones y de herrumbrados hábitos), y la alegría, la incontenible alegría de poder vivir sin trabas la vida del corazón y de la mente, de poder vivir como lo quiere el alma o como lo manda la voluntad.

El concepto moderno del arte no será eterno. Las posibilidades estéticas del romanticismo, del clasicismo, etc., se han agotado en su debido tiempo, por ley natural; vendrá también un día en que la actual concepción de la vida y el mundo será arrumbada por caduca e inútil en el desván de los trastos viejos, dejando que ocupe su lugar otro idealismo y otra sensibilidad. ¿Qué pasará entonces

con el arte judío? Creemos que sólo entonces podrá ser apreciado en su justo valor. Hoy se pierde todo lo que tiene de estrictamente judío, porque sus rasgos hebraicos son también, en parte o quizá en apariencia, los rasgos definitorios del pensamiento creador de la Europa contemporánea. Cuando el arte occidental tome un camino distinto del que sigue ahora, subjetivándose de nuevo, deberá apartarse de él el arte judío, por no poderle seguir en su evolución, y proseguirá solo por el camino que su constitución psicológica le marcara hace miles de años.

El judío es incapaz de *ver* lo plástico, pero no de crear formas plásticas nuevas. El que ve con demasiada precisión y exactitud no puede apartarse de lo que ha visto cuando quiere crear valores plásticos propios. La imagen que tiene grabada en la retina se sobrepone a su fantasía creadora; la canaliza, la obliga a seguir por un cauce trazado de antemano; le sirve, en una palabra, de lecho de Procusto, que la acorta o alarga, la estrecha o ensancha para ajustarla a los moldes preexistentes en la naturaleza. Por eso entre los pueblos de poderosa visión plástica domina en el arte el elemento representativo o figurativo sobre el ornamental. En cambio, entre los pueblos de visión débil, como los semitas, domina el ornamento sobre la representación. Su fantasía, libre de modelos que la esclavicen, puede explayarse a sus anchas por el campo de lo "posible"; puede crear más e imitar menos. En resumen, es dable formular la siguiente ley general: *La capacidad de crear valores plásticos está en razón inversa de la capacidad de verlos, y viceversa.*

Los rasgos fundamentales del arte judío en todos sus aspectos: poesía, pintura y música, fueron siempre la tendencia a huir de lo concreto, de lo definido (predominio de la abstracción y la metáfora); el humor, la fuerza (re-

cuérdese la literatura social de los judíos, la literatura de los profetas y diversos capítulos del Evangelio, que es, después de todo, obra de israelitas), y en la plástica el amor a lo ornamental. En amor a lo ornamental es característico de todos los pueblos semitas: asirios, judíos y árabes. Estos últimos tuvieron mayores oportunidades que los segundos de crear motivos decorativos originales. El ornamento es lo único original que se puede encontrar en la arquitectura arábiga. Las pocas obras de arte plástico creadas antiguamente en la Palestina judía, como las que se encuentran en los cementerios y sinagogas del Medio Evo, tienen un valor exclusivamente decorativo.

Pero no necesitamos recurrir a los museos para poner en evidencia la tendencia a lo ornamental propia de los israelitas. Podemos comprobarla a diario en las vestimentas y las alhajas de las mujeres, en el adorno de sus hogares, en las tapicerías y bordados de uso corriente en las casas y sinagogas, y en el clásico orientalismo de los objetos del culto. La ornamentación de los hogares y la vestimenta de las mujeres son pruebas clarísimas de que aun persiste en el alma de los judíos de hoy el asiático amor al lujo, al lujo pesado, fastuoso e inelegante que tanto choca a los occidentales cultos y que satirizan—desde Anatole France en su *Histoire contemporaine* hasta V. Marguerite en *La Garçonne*—los novelistas y dramaturgos europeos que eligen a judíos de protagonistas. A los judíos les falta el sentido de la elegancia, de la gracia, de lo que podríamos llamar el equilibrio estético. Gracia y elegancia son exclusivo patrimonio de los pueblos greco-latinos.

Porque el arte contemporáneo tiene tendencias decorativas—sin ser completamente decorativo, pues decoración implica simetría, orden, estilización, sujeción a formas

geométricas regulares y combinación de estas formas, mientras que al arte viviente es más caprichoso que ornamental—porque el arte contemporáneo es un puro juego plástico, por eso sobresalen los judíos como pintores y tienen un éxito tan clamoroso, sin que los críticos y aficionados noten las diferencias fundamentales que interceden entre la plástica judía y la plástica cristiana. En las obras de los expresionistas israelitas dominan el ornamento, la estilización, el humor doloroso y amargo, y la tendencia, o ideología, o tesis sobre el capricho. En las obras de los expresionistas cristianos predominan el capricho, la arbitrariedad, el humorismo infantil (¿por qué no senil?) y la falta de toda idea, de toda tendencia, de todo propósito didáctico. Compárense para comprobarlo los cuadros de un Mare Chagall con los de un Vlaminck o Matisse.

El día en que los judíos se vean obligados a seguir solos su camino, no reflejarán en sus obras, como en otros tantos espejos multiformes, un mundo que no tiene ojos para ver, sino que lo ornamentarán según su capricho y fantasía, lo embellecerán con nuevas formas plásticas, producto de su genio creador, en que se expresará el amor de los judíos al lujo pesado y fastuoso, lo burlón e irónico de su carácter y la riquísima imaginación abstracta, forjadora de metáforas, de un pueblo que ha afilado durante milenios su pensamiento—hasta volverlo cortante como una navaja—en la piedra de amolar de la casuística, y lo ha dotado de acrobática agilidad con la diaria gimnasia del Talmud.

Al final, una observación. La publicación del presente ensayo en idisch, provocó hace unos dos años una polémica e injustos ataques contra el autor por parte de algunos "patriotas" judíos, que no podían admitir la posibi-

lidad de que a los israelitas les falte algo que a los demás pueblos les sobra. Para evitar malentendidos insistimos en que el propósito del presente ensayo no es caracterizar todo el arte judío contemporáneo, sino determinar los puntos de coincidencia y disidencia, en lo que a la visión y el ingenio plástico se refiere, de las plásticas cristiana y judía. El arte judío no sólo es decorativo; hay un arte israelita de hondo contenido social (ideológico), caracterizado por el amor a los humildes, la protesta contra la opresión, la reivindicación de los derechos de los desheredados, etc. En ambos casos, sea decorativo o ideológico, está bien alejado de la pura visión plástica. Al arte social judío lo hemos ignorado en este ensayo para no alargarlo, y porque su caracterización no entraba en nuestros propósitos. Hemos querido únicamente subrayar la tendencia de los judíos al cubismo y la ornamentación, a la descomposición y deformación de la realidad sensible en busca de un principio unificador, de un principio sintético que suprima las diferenciaciones concretas establecidas por los sentidos, y hermane las cosas y los hombres, convirtiéndolos en formas efímeras y pasajeras de la divinidad, que es, a la vez, razón razonante y razón amante.

N O T A S

A PROPÓSITO DE UN ESTUDIO DE SCHWOLSON SOBRE LAS TEORÍAS DE LA LUZ

En uno de los últimos números de *Scientia*, la gran revista internacional de síntesis científica, publica el conocido físico Schwolson un estudio sobre la curiosa situación en que se encuentra actualmente el problema de la luz o de la energía radiante. El ilustre profesor de Leningrado, que, como se sabe, es autor de un gran tratado de física traducido a varios idiomas (también al nuestro), titula su trabajo *Una extraña lucha entre dos teorías de la luz*, y no procura tanto exponer en qué consiste la lucha aludida como destacar lo extraño y nuevo de los términos en que se plantea el conflicto de las dos explicaciones. Un problema de física general es un palpitante problema de ideas con aplicación a veces inmediata a la concepción del mundo, y no está fuera de lugar en una publicación de programa tan amplio como SÍNTESIS. Pero ni aun esta justificación es necesaria en el caso presente, porque lo interesante para nosotros es el aspecto lógico o metodológico de la cuestión, la rareza del caso en un dominio muy frecuentado hoy por la investigación del filósofo: el estudio del mecanismo, estructura y función de la teoría científica, de la *explicación* científica.

Una teoría científica está destinada a explicar un conjunto de fenómenos afines. Las teorías no son eternas. Cuando son propuestas parecen dar razón cumplida de los hechos a que se refieren. Si así no sucediera nadie las aceptaría. Poco a poco van apareciendo fenómenos que deberían ser explicados por la teoría o suceder de acuerdo con ella o con las consecuencias deducidas necesariamente

(deductivamente) de ella, y que, sin embargo, aparecen en desacuerdo. Ante este desacuerdo, la teoría, naturalmente, es la que debe ceder. Entonces se corrige parcialmente, se le echa un remiendo, se modifica para que el hecho nuevo sea explicado también. Así, hasta que aparece una nueva explicación, una teoría que explica el conjunto de los hechos de manera más simple, más elegante, más lógica y coherente. La lucha entre una y otra suele ser larga y reñida. Pensemos en la teoría newtoniana de la gravitación frente a la doctrina de Einstein. La teoría caduca o insuficiente termina por dejar el campo a la más reciente y perfecta. Que en esta lucha intervienen muchos factores extracientíficos, no es necesario decirlo. Una nueva teoría es siempre un *escándalo*, mayor mientras es más vasto el alcance de sus conclusiones.

Ahora, en el episodio científico de que hace crónica Schwolson, hay también escándalo, pero puramente teórico y circunscripto a la conciencia del especialista. Dicho en pocas palabras, se trata de la coexistencia de dos teorías explicativas de los fenómenos luminosos, la *teoría ondulatoria*, única vigente hasta hace poco, y la muy reciente de los *quanta*, en verdad incompatibles, porque la una explica aquellos fenómenos como vibraciones del éter y la segunda como emisiones de cantidades discretas de energía. Y aquí viene lo singular. En los fenómenos luminosos hay dos grupos de hechos: 1) los que ocurren a la salida y a la llegada, en la emisión y en la absorción; 2) los que ocurren en el trayecto, después de la emisión y antes de la absorción. La teoría ondulatoria da razón de los hechos que suceden en el camino, mientras la luz viaja; explica, por ejemplo, la interferencia y la polarización. Pero fracasa al querer explicar los hechos del otro grupo, los que suceden en la partida y en la llegada de la luz, los fenómenos de emisión y de absorción. Los cuales, a su vez, son explicados por la teoría de los *quanta*, teoría que es incapaz de explicar la polarización y la interferencia.

Dos teorías, incompatibles en el fondo, pero de ninguna de las cuales se puede prescindir, porque cada una sólo explica una parte del fenómeno total: he aquí la extraña situación que nos refiere Schwolson. Para la extrema izquierda del nominalismo científico,

tal como la representaba Le Roy hace algunos años, el caso hubiera carecido de importancia; también para un discípulo de Vaihinger, para cualquier pragmatista. La actitud del físico es diferente. No puede admitir que sus teorías sean mera cuestión de comodidad, de ficción, de economía de pensamiento, construcciones de valor exclusivamente instrumental o heurístico. Todo lo contrario. La teoría representa para él una realidad más verdadera, más profunda que la fenoménica. En este sentido, se repite que la ciencia es ontológica por naturaleza.

Sin embargo, el físico acepta la situación, aun reconociendo que es anómala. Para él, las dos teorías son científicas. Es muy cómodo contentarse con decir que algún día llegaremos a resultados satisfactorios, a una teoría única y exenta de contradicciones, a una ciencia perfecta. Porque tal ciencia perfecta, espejo fiel de la realidad profunda, es un ideal; la ciencia verdadera es esta otra actual, uno de cuyos momentos más sugestivos se nos aparece en el caso analizado por Schwolson. La ciencia se propone cierto orden de problemas, pero ella misma es problema, problema del que a veces puede prescindir una atención poco exigente, y que en otras ocasiones, como la presente, se impone hasta a los espíritus menos críticos.

En resumen, la contradicción entre las dos teorías es una buena oportunidad para recordar los derechos de la filosofía. Quienes pretenden eliminar la reflexión filosófica y atenerse a la ciencia, olvidan o ignoran que la ciencia es un problema — o muchos problemas — para la filosofía. — *Francisco Romero*.

LA HISTORIOGRAFÍA Y LOS PREMIOS A LAS BELLAS LETRAS

Después de considerable retardo se ha expedido, por fin, el Jurado Nacional en Letras. La producción literaria de 1925 ya ha sido calificada en sus exponentes más elevados; así hay que suponerlo.

Fueron otorgados los premios en la forma siguiente: el primero a Gustavo Martínez Zuviría por *El desierto de piedra*, el segundo a Roberto Payró por el *Capitán Vergara* y el tercero al señor don

Rómulo D. Carbia por el primer volumen de su *Historiografía argentina*.

Si el jurado pudo haber tenido alguna vacilación acerca de los primeros dos premios (no faltan quienes sostengan que la fecundidad se impuso al talento), no ha de haber tenido la mayoría de sus miembros ninguna duda sobre el candidato al tercero. El hecho de que se haya otorgado esta distinción a la primera parte de una obra todavía inconclusa, probaría que sus méritos son de una evidencia incontestable. Acaso si ella estuviera ya completa se le habría conferido el título de primera entre las publicadas en el año aludido.

Cuando Ricardo Rojas publicada los cuatro tomos de su *Literatura argentina*, se presentó al concurso nacional de letras recién cuando la obra íntegra estuvo editada. El señor Carbia no esperó con la suya hasta la terminación. Convencido de que su valor es indiscutible, renunció generosamente a un posible primer premio que esa convicción le permitía esperar. En todo caso, los volúmenes siguientes le ofrecerán otras tantas posibilidades, no por lo que signifiquen económicamente, sino en cuanto a la consagración que el premio nacional importa.

Probablemente, dentro de un par de años, el señor Carbia vuelva a presentarse al concurso, y si el jurado estuviere de nuevo constituido de críticos ponderados y ecuanímes como el reciente, obtendrá otra vez un premio, acaso el segundo o el primero.

Si nos hemos referido a Rojas es porque el mismo Carbia nos lo recuerda en su libro. En una nota de las páginas 30 y 31 señala la distancia que media entre él y el rector actual de la Universidad de Buenos Aires. Rojas, en efecto, no es más que un escritor y el señor Carbia es todo un historiógrafo. Y en virtud de ello nos asegura que: "Después de todo, cuanto el doctor Rojas ha reunido en su historia de la *Literatura argentina* sobre nuestros historiógrafos, no pasa de una amable colección de datos para sus biografías". El señor Carbia, a su vez, no es un historiógrafo amable, ni siquiera es tan amable como los miembros del jurado que admiran su ingenio. Es, además, a un tiempo, historiógrafo *datista* y discípulo de

Croce. Así lo sostiene en la *Introducción*, en la que nos habla del "conocer histórico y su proceso psíquico". Para orientarnos en la lectura del libro dice: "Y como importa a tal objeto el fondo doctrinario y conceptual de lo que se tiene por historia, no me resisto a dejar establecido que navego en la corriente del pensamiento crociano". Pero hay que reconocerle que es crociano desde su "particular punto de vista" carbiano. En esto se parece a Croce que es hegeliano también desde su particular punto de vista.

El criterio del señor Carbia se resume en que para él "tratar de intuir lo que no ha sido percibido, constituye un absurdo". Tal es su tesis expuesta en la página 25 del libro donde nos asegura que alude "a la *intuición* empírica del concepto kantiano". La intuición según Kant, y de acuerdo a la exégesis del señor Carbia, sería posterior a la percepción. Esta es, sin duda, una original manifestación de neokantismo que ha de haber causado alguna impresión en el ánimo del doctor Korn, eminente profesor de filosofía y miembro del jurado.

Este pequeño desliz es sin duda menos comprometedor que una afirmación rotunda hecha por el señor Carbia en la página 80 de su libro. Entre los historiógrafos que junto con él navegan en la corriente crociana incluye al padre Antonio Larrouy, cuya situación de discípulo de Croce ha de resultarle incómoda dentro de la iglesia. Es como si se dijera que monseñor Bottaro es spinociano. En cambio el estilo del señor Carbia es de una gran claridad, y este es un mérito literario. Vaya como ejemplo esta frase de la página 201: "En pruridad, a Rojas antecedió Francisco Ramos Mejía, a quien he pospuesto de intento, cuando menos porque lo considero fragmentario y póstumo" (sic). — L. D.

BIBLIOGRAFIA

Un estudio biográfico y crítico sobre Sarmiento, CARLOS OCTAVIO BUNGE.

La casa Espasa - Calpe está publicando, por partes, las obras completas del autor de "Nuestra América". Y entre los tomos que constituyen tal colección, hay uno que es un estudio crítico sobre la personalidad de Sarmiento. No sé si esta obra de Bunge es conocida o no; nada de ello interesa para hablar de un libro que tiene un valor permanente. Y los diversos aspectos de la proteiforme personalidad sarmientescas son grande parte a que nos inmiscuyamos en reflexiones de índole general al evaluar los quilates de esta biografía crítica.

Cada generación juzga a las anteriores desde un punto de vista bien característico. De tal manera, que no sería extraño que las generaciones futuras tengan por Sarmiento un concepto diferente del nuestro. Pero la técnica para juzgar a un hombre de la calidad del autor de "Facundo" es "atípica", como dicen los cirujanos cuando se ven precisados a operar en forma distinta de la clásica por tratarse de un caso especial. ¿Puede sintetizarse la personalidad de Sarmiento con una palabra? Si decimos que fué un literato, advertimos en seguida que hemos equivocado la clasificación. Si decimos que fué un político, nos acordamos inmediatamente de sus obras literarias y de sus empresas culturales. Si nos referimos al educacionista, vemos que muchos actos de la vida del ilustre sanjuanino quedan fuera de esta clasificación. Este es el primer defecto de la biografía crítica de Bunge. Ha dividido la obra según la actitud: el escritor, el pensador, el educador. La vida, el hombre y

SÍNTESIS

BIBLIOGRAFÍA

la obra; tales son las partes en que está constituida la biografía a que hago referencia.

Primera observación: Sarmiento no pertenece a una época de especialistas, y, por lo tanto, hay que dar más importancia a su acción que a su obra. Segunda observación: Sarmiento no fué un ideólogo ni un filósofo, y por lo tanto, su obra tiene una razón de ser, una segunda intención. Escribe "Facundo" desde Chile para demostrar lo bruto y lo bárbaro que eran los caudillos. Escribe "Recuerdos de provincia" para tener ocasión de demostrar que no era un mulato como se creía. No piensa sus obras ni es un espíritu puro. "Facundo" es una obra desorganizada y anárquica, en donde a trechos hay bellas páginas. Tercera observación: En los hombres de acción la ideología debe ser esquemática y sobria y de realización inmediata. En cuanto un hombre de acción se detiene a razonar demasiado los dictados de su voluntad, corre el riesgo de embotar su esfuerzo.

No conviene, por lo tanto, estudiar minuciosamente la vida de Sarmiento como lo hace Bunge. No conviene tampoco clasificar y dividir en él al escritor, al político, al doctrinario. Sarmiento fué un hombre que luchó y colaboró en la organización y preparación del país. Este trabajo suyo le obligó a ser en ciertas épocas escritor y en otras educador. No es un especialista; no crea una obra con un pensamiento dominante. A los hombres los caracteriza la frase con que creyeron sintetizar su acción: a las cosas hay que hacerlas mal, pero hacerlas. Bunge habría escrito una biografía de instituto. Lo hubiéramos querido ver al comprender profundamente la vida del biografado, hubiera narrado y no descripto.

Psico - Zoología pintoresca, DOMINGO SASSO. Buenos Aires, 1927.

Steiner — que fué un gran estudioso de la razón de la sinrazón — escribió en algún intervalo lúcido de su obra, que los minerales estaban muertos, que las plantas dormían y que la vida de los animales era un sueño. Lo cierto, lo torpemente cierto, es que despedazamos los cadáveres eternos de los primeros y que aprovecha-

mos el dormir de los otros para devorarlos o hasta para robarles alguna flor y que infamamos el soñar de los últimos a pesadilla. A un caballo le ocupamos el único minuto que tiene — minuto sin salida y puntual, minuto del grandor de una hormiga y que no se desencoge en recuerdos o en esperanzas — y lo encerramos entre las varas de un carro y bajo el régimen criollo dictatorial o Santa Federación de algún compadrito. Esclavizamos o exterminamos a las bestias y para que nos sirvan de todo, las conchabamos después para la moral. Ya hay un alfabeto de la ética en todas partes, cuya letra de majestad es el león y de viveza el zorro y de ternura la paloma y de alma atravesada la *oblicua hiena*. El manejo de ese alfabeto o simbología comporta un género especial literario, que es el de la fábula.

Las que Sasso nos cuenta en criollo, son realmente de las más gustosas que oí. Tienen la virtud singular — no abusada ciertamente por Fedro o por Lafontaine o por Samaniego — de no ser plagios y de estar escritas en prosa honesta, no en la prosa escandida o prosa rimada que es el verso didáctico. Su ambiente es chacotón, de felicidad, nunca de rezongo. Su notación es heterodoxa: tiene burros sabios y tigres ladinos y leones que conversan con desusada afabilidad. Yo le deseo buena suerte y que la sombra gauchi-política de Vizcacha le sea propicia. La del ya inmortal y ya inamovible Viejo Vizcacha, que influye en el gobierno de esta república más que Sarmiento. — J. L. B.

Introducción al pensamiento filosófico alemán desde Nietzsche,
B. GROETHUYSEN. Edición de "La Cultura Moderna".

Nietzsche, Diltthey, Simmel y Husserl, cuatro autores cuya obra estudia Groethuysen, son por su pensamiento tentativas distintas para responder satisfactoriamente a una misma cuestión. "Ante todo, se trataba para ellos de reconstruir a la filosofía un dominio propio, en cambio de aquel que había perdido; de volver a crear en cierto modo al filósofo para distinguirlo netamente del sabio y del artista".

Según el autor del ensayo que comentamos, la filosofía está en

trance de reponerse del rudo golpe que ha recibido. La ciencia la arrojó violentamente del terreno en que se había desenvuelto hasta no hace mucho tiempo. El nuevo dominio de la filosofía estará constituido por "lo que por su naturaleza misma no puede ser un hecho". Mas no se crea que a consecuencia de ello no será real el objeto de la filosofía. Este se hallará entre el dominio de los hechos psíquicos de una parte, y el de los hechos del mundo exterior de otra. Esto que dice Groethuysen con singular aplomo, no es cosa tan sencilla como podría creerse. Nos dice qué no será el dominio filosófico y se le entiende más o menos bien. Pero no expresa el aspecto afirmativo de la cuestión, las condiciones del dominio filosófico que está en vías de constituirse. Tan imprecisa como la definición que el autor nos da de la filosofía, es la que nos ofrece del filósofo: "habrá de entenderse bien que el filósofo ni es un científico ni un poeta".

La figura de Nietzsche representa un momento de crisis en la filosofía alemana. A partir de él el pensamiento filosófico conforme lo considera Groethuysen, se concentra alrededor del problema de la filosofía como tal, de las posibilidades de poder filosofar todavía o ser filósofo.

Si dejamos de lado las consideraciones personales de Groethuysen sobre la filosofía y sus problemas y nos atenemos a la exposición de las ideas de los cuatro pensadores arriba mencionados, cabe reconocerle el mérito de la claridad, lograda en algunos casos a costa de la profundidad y de la integridad de los temas tratados. El autor subordina los temas que estudia a su visión personal, y ello lo conduce a establecer afinidades forzadas. Tal, por ejemplo, el caso de Diltthey y Husserl.

Don Miguel López de Atocha ha hecho con acierta la traducción de la *Introducción al pensamiento filosófico alemán desde Nietzsche*. — L. D.

La cuestión occidental y el libro de Henri Massis.

No hay duda que Europa está a las puertas de un grave conflicto espiritual que ha sido creado en gran parte por la literatura

que acerca de él se ha hecho. Nietzsche, hablando de los judíos, decía que estos inventaron la religión católica como una venganza que una raza vencida infiere a una raza victoriosa. De idéntica manera los alemanes denuncian la decadencia de un mundo que no han podido vencer. Si consideramos con cierta estrictez el asunto, vemos que Europa se reduce a una pequeña parte de Europa. Italia y Francia están rodeadas de bárbaros y ellas constituyen el corazón de la herencia grecolatina. Inglaterra no es Europa, es Inglaterra; España se ha creado un nuevo espíritu y uno la siente más con los ojos hacia América que hacia Europa. En la lucha de oriente y occidente, Rusia ha sido la nación sacrificada; no discutimos el valor y eficacia de las doctrinas bolshevikis.

"Ce nouvel assaut de l'Orient contre l'heritage latin, c'est a dire contre tout ce qui nous reste de possibilités d'ordre, se substance protectrice, d'intime cohesions, devait tronver ses alliés naturels parmi ces nations de formation recente, qui n'out pas marché du meme pas que les autres sur la route de la civilization humaine et qui ne tiennent que de fason artificielle on incomplete au corps occidental." Massis ha llegado a la medula de la cuestión; pero de su trabajo se pueden extraer conclusiones inesperadas. A los pueblos de Europa podemos dividirlos en los que han obtenido la herencia grecolatina en forma directa y los que la han recibido de segunda mano. Naturalmente, en los pueblos del segundo grupo las normas éticas y mentales habrán sufrido transformaciones por la asimilación de elementos ajenos a la cultura clásica. ¿Por qué en Italia la influencia de oriente parece no tener importancia? ¿Y por qué a ratos apenas si nos parece una discusión entre Francia y Alemania? España siente el orientalismo a través de la cultura de unos cuantos que la reciben de manos alemanas. El genio ruso, dice Danilevsky, es antípoda del genio europeo. Es decir que Europa, en el sentido substancial de lo que significa como cultura, queda ceñida a un territorio geográfico e histórico muy reducido. Rusia y Alemania, por lo pronto, son enemigas de Europa. Inglaterra y Austria parecen aislados la uno en su poderío, el otro en su fla-

queza. ¿Qué sucede, entonces? En que no hay un espíritu europeo en puridad. Es un resplandor grecolatino.

¿Qué es lo que Europa, o, para mejor decir, el occidentalismo ofrece como fruto de sus esfuerzos culturales? La ciencia y la razón sintetizadas en el análisis y la discusión. Keyserling, en una frase transcripta por Massis, dice que hay un sólo pecado mortal contra la sabiduría, a saber, la discusión. El intelectualismo, dice en otra parte, es un gusano que roe el cuerpo europeo. ¿Qué es el intelectualismo? Nunca olvidaré una frase que leí hace mucho y que sintetiza en cierta forma lo que debiera decir en este instante. Lenin y Trotzky discutían cierta vez, y ya no teniendo qué decirse, creyeron propinarse el mayor insulto llamándose recíprocamente intelectuales. Para ellos en cierto aspecto la verdad era una satisfacción sensual de la inteligencia y la teoría un señuelo que sugestionará a la razón hasta transformarse en verdad mediante el escamoteo de la comprobación. El occidente crea sabios, el oriente engendra apóstoles. Intuición y noción. Iniciación y conocimiento. Iluminación y persuasión, tales son los elementos rivales.

Das danermende weltgewissen (la conciencia dominante del mundo), este es el destino que los prohombres de Alemania soñaron para su nación. Hace muchos años ví yo la copia de un cuadro ejecutado por la inhábil mano de Guillermo II. Estaba allí la Germania representada por la figura de una walkiria gigantesca, que apoyando su siniestra en un escudo, elevaba su diestra una espada flamígera. Hacia ella venía una nube de eslavos, tártaros, mongoles, hindúes, etc., que intentaban invadir Europa; pero que detienen sus ímpetus frente a la amenazante actitud de Alemania. El último de los césares había imaginado para su pueblo un destino heroico: el defender a Europa de la invasión occidental. Esta idea se disolvió en todo el espíritu alemán hasta llegar a ser su conciencia dominante. Pero el mundo no aceptó la tutela que la patria de Goethe le ofrecía. La guerra sobrevino, y Alemania cambió de actitud en esta índole de asuntos. Entonces declaró la bancarrota del mundo occidental y cantó loas al orientalismo caótico, cuna de todas las miserias y de todas las lacras. Este es el nudo de la

cuestión; para el que Massis tiene argumentos decisivos en pro de occidente.

El occidente comienza a sentir su mal y al mismo tiempo la humildad parece llegarle. Ya no tiene el enloquecedor orgullo del progreso y la crisis de conciencia que la afecta recubre un inmenso deseo de liberación humana. Es aquí donde Massis eleva su palabra emocionada, mediante las cuales expresa su optimismo por la suerte de occidente, siempre que éste recobre sus derechos e inicie una amplia era de espiritualidad. Porque, en definitiva, la lucha entre oriente y occidente es la lucha del bárbaro olor a máquina contra el bárbaro olor a bosque. — *Pablo Rojas Paz.*

El saber y la cultura, MAX SCHELER. (Edición de la "Revista de Occidente").

Las cien páginas del trabajo de Scheler, cuyo título encabeza estas líneas, fueron leídas por su autor en una conferencia "dada en la fiesta por el X aniversario de la fundación de la academia Lessing, en Berlín".

En el prólogo dice el editor (don José Ortega y Gasset) que Scheler es "la mente más amplia y más fértil de la hora actual." A continuación hace una advertencia al lector, impaciente, sin duda, por enterarse de la maravilla que se le ofrece en formato e impresión elegantes. Le anuncia las dificultades que le ofrecerá "la materia ideológica condensada y llena de alusiones." Hay que disponerse, pues, a "vencer la inercia del que lee", con la doble esperanza de hallar, en conformidad con el prologuista, ideas abundantes y originales.

Comienza Scheler, y en esto no es muy novedoso, por cierto, señalando la crisis cultural de nuestra época. La falta de "libertad de la cultura" que se comprueba en algunos países le merece juicios condenatorios. Su repudio a la situación reinante a este respecto en varias naciones, logra la fácil aprobación del más modesto lector. Esa ausente "libertad de la cultura" ha sido ya reclamada más de una vez antes de Scheler. En verdad, tal iniciativa se le ocurre a

cualquier persona con alguna ilustración, sin necesidad de ser filósofo profundo.

Lo que viene a continuación de las páginas introductorias arriba comentadas no difiere de ellas por su calidad. Atendamos a la doctrina misma de nuestro autor: "*Cultura es humanización*. Por ella realiza el hombre, al mismo tiempo que el proceso de elevación sobre la "naturaleza infrahumana", el de su *auto-deificación*. El problema de la cultura planteado en sus verdaderos términos se convierte, por tal modo, en el problema del hombre culto.

La condición de hombre culto implica, junto a un saber determinado, una especial modalidad del espíritu. El conocimiento científico de eficiencia práctica, no constituye por sí sólo un saber cultural. De sus lucubraciones espesas, infiérese que para Scheler el saber que contribuya a la *superación* de lo *infrahumano* y a la *autodeificación* ha de estar formado de datos científicos debidamente estructurados y de lo que hace rato suele llamarse cultura humanista. El hombre culto ha de tener un ritmo propio en su vida mental. Su sensibilidad y su inteligencia estarán habilitadas para proceder de un modo peculiar frente al mundo. Logrará conducirse *naturalmente* en las diversas circunstancias de la vida. Sabrá percibir y juzgar las cosas sin sorpresa y sin vanidad. Ante los hechos, ha de reaccionar sin asombro y sin jactancia. El hombre culto convierte sus conocimientos en substancia propia y la *docta ignorantia* le da el sentido de su limitación. Esto es en esencia lo que Scheler expone a través de sus divagaciones teológicas, metafísicas, sociales y hasta biológicas. En esta última materia descubre, de paso, que el cerebro humano es, en su funcionamiento, un gran consumidor de energía. Semejante hallazgo no ha de causar, con seguridad, extrañeza a ningún mal estudiante de medicina.

Lo que Scheler dice del *hombre culto* con solemnidad majestuosa y aire de gran esfuerzo, lo dice Anatole France, sencillamente, como hombre culto. En una de las páginas finales de *Le petit Pierre* el escritor francés habla del *hombre razonable*, pariente aunque lejano del engendro de Scheler, al que honra mucho con su parentesco. "Yo llamo razonable, escribe France, a quien concuerda su razón parti-

cular con la razón universal, de modo que nunca le sorprenda lo que ocurre y que se acomode a ello; yo llamo razonable a quien al observar el desorden de la naturaleza y la locura humana, no se obstina en suponerlas orden y sabiduría; llamo razonable, por fin, a quien no se esfuerza en serlo".

En cuanto al estilo mismo del ensayo, traducido por J. Gómez de la Serna y Favre, no se caracteriza por una mayor transparencia, rasgo perdonable por tratarse de un trabajo filosófico. No falta, de cuando en cuando, alguna frase de cierto ingenio, de cosecha ajena: "Culto es aquel a quien no se le nota que ha estudiado, si ha estudiado, o que no ha estudiado, si no ha estudiado." Esto se lo dijo a Scheler un ingenioso anónimo. A Scheler, a su vez, se le nota en exceso lo que ha estudiado. La definición transcrita es lo único pasable, que en el ensayo que comentamos y por la razón ya aludida, no lleva la indicación de su autor. Esto nos recuerda a la definición del hombre aburrido ("hombre aburrido es aquel que nos quita la soledad y no nos da la compañía") que Vaz Ferreira consideraba, con maliciosa injusticia, como lo único interesante de cierto libro de Croce. Era lo mejor del libro y estaba entre comillas.

— León Dujovne.

INDICE GENERAL DE "SÍNTESIS"

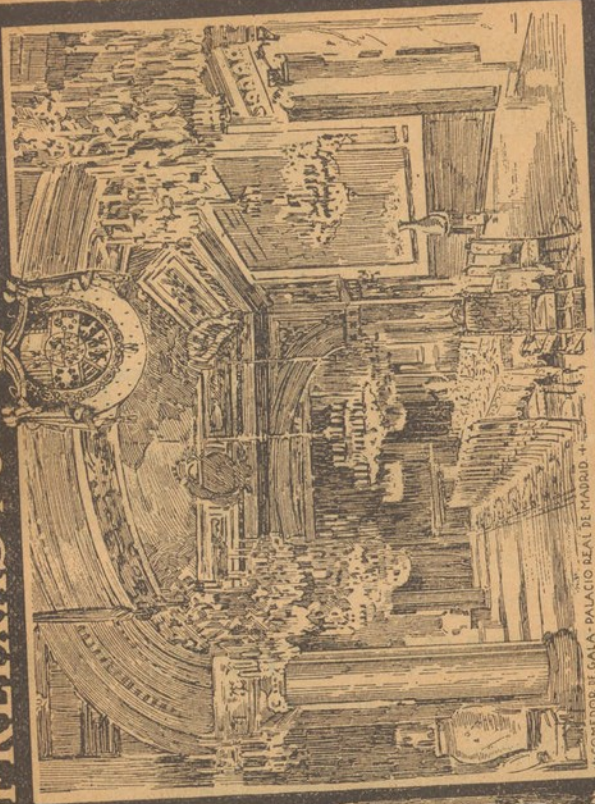
Tomo I - Números 1 a 8

AUTOR	TÍTULO	Nº	PÁG.
ALBERINI, CORIOLANO	La filosofía y las relaciones internacionales	2	5
BORGES, JORGE LUIS	Indagación de la palabra	1	69
" " "	" " "	3	53
BÓVEDA, XAVIER	Acotaciones para una valoración subjetiva de la vida	1	91
" " "	Poemas	3	30
CANSINOS-ASSENS, R.	El misterio de las cosas bellas	1	25
CAPDEVILA, ARTURO	Canciones	2	59
CARCAVALLO, LUDOVICO	El arte en Pirandello	3	21
CARTOSCELLI, ROCCO	El sentido humano en Macchia-velli	2	97
CARRERA, JOSÉ LUIS DR.	Modernas ideas acerca de sífilis	2	25
DE TORRE, GUILLERMO	Meditación en Florencia ante los ángeles de Fra Angélico	2	81
FERNÁNDEZ MORENO	Versos a mi cama	1	33
GIL ESQUERDO, FRANCISCO	El camino de las ideas	2	105
LAMARQUE, NYDIA	La revolución en el derecho	3	69
NOEL, CARLOS M.	La boda de don Juan	1	7
NOEL, MARTÍN S.	Comentarios acerca del carácter original del barroco andaluz	3	5
NÚÑEZ REGUEIRO, M.	En los dominios de la anterosophia	1	77
PETIT DE MURAT, ULISES	La poesía de Antonio de Solís y Rivadeneyra	3	79
RAMOS, JUAN P.	El viaje de París	3	33
REDACCIÓN	Propósitos	1	5
RAVIGNANI, EMILIO	Los estudios históricos en la República Argentina	1	51
REY PASTOR, PABLO	Valor educativo de la enseñanza matemática	1	35
ROJAS PAZ, PABLO	Góngora y el clasicismo	1	85
" " "	Destino y forma	3	59
" " "	A toda la nueva estética	2	61
SANJURJO PRIMITIVO, R. SIVAR, AARON	El problema del arte judío	3	89

INDICE DE BIBLIOGRAFIA Y NOTAS

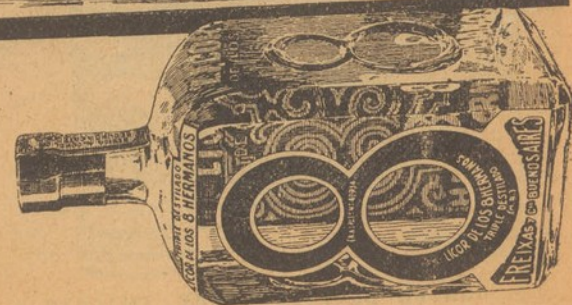
AUTOR	TÍTULO	Nº	PÁG.
REDACCIÓN	Para el centenario de Góngora ..	1	109
"	R. Cansinos-Assens	1	110
J. L. B.	Alfonso Reyes. Reloj de Sol ..	1	110
MILLÉ GIMÉNEZ, JUAN	Conferencias dadas en el Centro de Intercambio Intelectual Ger- mano - Español	1	114
J. L. B.	Primitivo R. Sanjurjo	2	115
J. R. P.	Esteban Terradas	2	115
J. L. B.	Para el advenimiento de Piran- dello	2	116
X. B.	Hispanoamericanismo retórico, e hispanoamericanismo práctico ..	2	116
REDACCIÓN	La prodigiosa y discolorada ciudad del idioma común	2	117
X. B.	Gumersindo Bustos	2	118
X. B.	"Tirano Banderas". Vol. XVI de la "Opera Omnia", de Valle Inclán, Madrid, 1927	2	120
J. L. B.	"Los amigos dilectos", Ricardo Sáenz Hayes, Gleizer, 1927, Buenos Aires	2	121
CAILLET-BOIS, R. R.	"La troisième République", Ray- mond Recouly, Paris, 1927. Un vol. en 4º, de 337 págs. ..	2	122
ROMERO, FRANCISCO	A propósito de un estudio de Schwolson sobre las teorías de la luz	3	117
L. D.	La historiografía y los premios a las bellas letras	3	119
REDACCIÓN	Un estudio biográfico y crítico sobre Sarmiento, Carlos Octa- vio Bunge	3	122
J. L. B.	"Psico-Zoología pintoresca", Do- mingo Sasso, Bs. As., 1927 ..	3	123
L. D.	"Introducción al pensamiento fi- losófico alemán desde Nietz- sche", B. Groethuysen. Edi- ción de "La Cultura Moderna"	3	124
ROJAS PAZ, PABLO	La cuestión occidental y el libro de Henri Massis	3	125
DUJOVNE, LEÓN	"El saber y la cultura", Max Scheler. (Edición de la "Re- vista de Apech")	3	125

LICOR DE 8 HERMANOS
DE LOS B. AIRES
FREIXAS Y CIA



PROVEEDORES DE LA REAL CASA

+ CONTEODOR DE CALA - PALACIO REAL DE MADRID +





Toda madre
que quiera ver a sus hijos robustos, no olvide que el Chocolate

GODET
EXTRA (PAPEL BRONCE)

reune excelentes cualidades nutritivas.

DANIEL BASSI Y CIA.
Bmé. Mitre 2638-64 - Ba. Aires

¡Alerta! siempre alerta!

Es decir: atento y vigilante debe estar Vd. cuando pide para saborear con té, café, chocolate o leche fría, los deliciosos **BAY Biscuit** -creación de Terrabusi-. Es posible que le quieran dar "imitaciones". ¡Rechácelas! Falta en ellas lo que sobra en los **BAY Biscuit**: calidad, finura, sabor y alto rinde nutritivo.

Exija los **BAY Biscuit** en este envase que es su mejor garantía.

ESPARRAGOS "EL TIGRE"
HAY EN DOS TAMAÑOS

G I G A N T E S



G R A N D E S

PUNTAS DE ESPARRAGOS --ENTERAS Y CORTADAS

KAY & C^{IA.} - CHILE 290 - BUENOS AIRES

Envoltura exterior color azul con letras rojas fileteadas en blanco.



Bay Biscuit
(Biscochos Bay)
Terrabusi

ESTABLECIMIENTO MODELO
Terrabusi





MARTELL
COGNAC

CAHEN & Cía.
ESMERALDA 723
= BUENOS AIRES =

M. Ganarelli

Calzado de Lujo -

Calzado de Lujo

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahra.com.ar



Los más ricos entre todos

Para tomar con el té, obsequiar a las visitas, etc. no hay nada que satisfaga más que los exquisitos

BIZCOCHOS CARPINACCI

NUESTRAS MARCAS:

Iris	Porteños	Thontos
Aguada	Morcillos	Madaleine
Eicira	BISQUITA A.B.C.	Massepain
Noemi	Newbery	Trifón
Favoury	Frégoli	Lentejas
Coco	Roy's	
Miel	Lulú	

Su higiénica elaboración y su gran valor nutritivo, los hacen los preferidos de todas las personas de buen gusto.

Pídalos en todos los Almacenes

ATILIO A. CARPINACCI & Cía.

CALLAO 2036 U. T. 44 JUNCAL 3209-1433-1897-6681 CHARCAS 1536



EDITORIAL JURIDICA

Alsina 2049

Buenos Aires

Las inquietudes sociales de nuestros tiempos, el sistema constitucional de la República, las actividades diplomáticas de América y distintos problemas de legislación obrera se consideran en las siguientes obras:

LOS CODIGOS SOVIETICOS (Código de la Familia y Código Civil). Vertidos al español de la traducción francesa de Patouillet y Dufour, por Luis Lauzet; con un estudio del profesor Lambert y breves consideraciones del traductor. En rústica, \$ 3.—; tela, \$ 4.—; tafilete, \$ 5.—.

LAS CONSTITUCIONES DE LAS PROVINCIAS ARGENTINAS. Volumen de 620 páginas. En rústica, \$ 3.—; tela, \$ 4.—; tafilete, \$ 5.—.

UNA CREACION OBRERA. por Luis Lauzet. Estudia el origen y desenvolvimiento de la Oficina Internacional del Trabajo. En rústica, \$ 3.—; tela, \$ 4.—; tafilete, \$ 5.—.

EN PREPARACION, PROXIMAS A PUBLICARSE:

EL SISTEMA INTERNACIONAL DE LA NUEVA CONSTITUCION DE SAN JUAN. por Lucio Moreno Quintana. Edición definitiva, revisada y puesta al día. En rústica, \$ 5.—.

CONSTITUCION DE CHILE. con prefacio del Dr. Vicente F. López. En rústica, \$ 0.50.

MANUAL TEORICO Y PRACTICO DE LA LIGA DE LAS NACIONES. por el Dr. D. Antokoletz. Expone los antecedentes, carácter y desarrollo de la Liga de las Naciones. Un tomo gran formato. En rústica, \$ 10.—.

LA 1ª Y LA 2ª CONSTITUCION SOVIETICA. traducción y breve noticia de Luis Lauzet. En rústica, \$ 1.—; tela, \$ 2.—; tafilete, \$ 3.—.

LA POLICIA MARITIMA Y FLUVIAL EN EL RIO DE LA PLATA. por José Roibón. 500 páginas, gran formato. En rústica, \$ 10.—.

LA NUEVA CONSTITUCION DE SAN JUAN. con comentarios y notas del Dr. Faustino J. Legón.

Solicítelas. Acompañando el importe se remitirán libres de porte

≡ GRAN VINO ≡

“LA COLINA”

AÑEJO TINTO - AÑEJO BLANCO

— PINOT TINTO - RUBÍ —

VINO VIEJO PARA PALADARES FINOS

VINOS “TORO”
Y “LA FLORIDA”

EN CASCOS Y EN BOTELLAS DE LITRO

Sociedad Anónima Bodegas y Viñedos GIOL

ADMINISTRACION:

AVENIDA DE MAYO 560

BUENOS AIRES

TEATRO COLÓN

Concesionario: OCTAVIO SCOTTO

TEMPORADA OFICIAL DE 1927

GRAN COMPANÍA LÍRICA

Maestros Directores

Gino Marinuzzi, Héctor Panizza, Ferruccio Calusio,
Antonio Sabino, Achille Lietti

Maestros Substitutos

Mario Frigerio, Domenico Messina, Aldo Romaniello
Regisseur General Director de Maquinaria Director Escenógrafo
Achille Consoli Pericle Ansaldo Rodolfo Franco

Director de Escena Regisseur para las obras de autores rusos
Ezio Cellini Alexandre Sanin

NOVEDADES

FIDELIO I QUATRO RUSTEGHI RESURREZIONE
de BEETHOVEN de WOLF - FERRARI de FRANCO ALFANO

EL RUISEÑOR EL ZAR SALTAN FRENOS
de YGOR STRAVINSKY de RIMSKY-KORSSAKOW de R. H. ESPOILE

CHRISAMTHEME LA GIARA

de RAFAEL PEACAN DEL SAR Acción mimo-sinfónica, arg. de Pirandello,
música de ALFREDO CASELLA

ELENCO ARTISTICO

(POR ORDEN ALFABETICO)

SOPRANOS

Bovy Malvine, Cobelli Giuseppina, Dal Monte Toti, Hedy Fanny,
Marengo Isabel, Morelli Adelina, Muzio Claudia, Romelli Lina,
Turner Eva

MEZZO SOPRANO

Bertana Luisa, Castagna Bruna, Cravenco Angélica, Juárez Nena,
Stignani Ebe

TENORES

Bourdin André, Fleta Miguel, Lauri Volpi Giacomo, Melandri Antonio,
Nardi Luigi, Schipa Tito, Simoni Raúl, Tedeschi Alfredo

BARITONOS

Beuf Augusto, Franci Benvenuto, Galeffi Carlo, Gerard Henri, Rasponi
Romano, Vanelli Gino, E. Dall'Argine

BAJOS

Balli Emilio, Journet Marcel, Pasero Tancredi, Pinza Ezio,
Walter Carlo

BAJOS COMICOS

Azzolini Gaetano, Muzio Attilio

MAESTROS DIRECTORES DEL CORO
Rafaele Terragnolo, César A. Stiattesi

COREOGRAFA DEL CUERPO DE BAILE ESTABLE
Bronislawa Nijnska

PRIMERA BAILARINA
Nina Kirsanova

PRIMER BAILARIN
Boris Kniaseff

BAILARINAS SOLISTAS

Dora Del Grande Blanca Zirmaya

Director de la banda de escena
Antonino Malvagni

Director del coro de niños
Alfredo Bonta Biancardi

AVISO DE SUBSCRIPCIÓN

A la Agencia General de Librería y Publicaciones

BUENOS AIRES

RIVADAVIA 1573

Sírvanse anotarme una subscripción a la Revista SINTESIS por el término de⁽¹⁾

Adjunto la suma de⁽²⁾

correspondiente a dicha subscripción.

Nombre y apellido

(bien claro)

Dirección

Localidad

Firma

(1) — Seis meses, un año.

(2) — Los precios de subscripción para la República Argentina, porte comprendido, son:

Semestral.....\$ 5.50

Annual.....\$ 10.00