

CURSOS y CONFERENCIAS

Revista del Colegio Libre de Estudios Superiores

SUMARIO



Leopoldo HURTADO. — Espacio y tiempo en las formas del arte actual: I.

José María MONNER SANS. — El teatro de Pirandello: su temática: II.

Felipe COSSIO DEL POMAR. — Dos pintores.

Aníbal SANCHEZ REULET. — El pensamiento de Ortega y Gasset: II.

Wadim STRUCKHOF. — Fisonomía espiritual de Pushkin.

Abraham ROSENVASSER. — Un "pioneer" de la egiptología americana: Charles Edwin Wilbour.

Bernardo A. HOUSSAY. — La Fisiología y la Medicina de Descartes.

Benedetto CROCE. — Poesía de Lope.

AÑO VI NUM. 6 VOLUMEN XI

SEPTIEMBRE
1937

DESPLGADO

CANGALLO 1372
BUENOS AIRES

Colegio Libre de Estudios Superiores
CANGALLO 1372 - U. T. 38 - 2432

Sección:
Cursos de Especialización

\$ 2.— por curso completo.



Sección:
Cursos de Información Cultural

\$ 2.— por curso completo.



Sección:
Cursos de Seminario

\$ 2.— por curso completo.



Sección:
Información Crítica de
Actualidad

\$ 0.50 por conferencia.



LOPE DE VEGA

Espacio y tiempo en las formas del arte actual

por LEOPOLDO HURTADO

CONSIDERACIONES PRELIMINARES

El estético, como el anatómico, tiene que trabajar sobre cadáveres. Uno disecciona y analiza materia orgánica que ya no vive, pero que ha pertenecido a algún ser viviente; el otro hace abstracción de lo que en la obra de arte es emoción, palpitación viva, para hurgar su entraña fría y desapasionadamente. Uno y otro se infunden en la materia en búsqueda del milagro de la vida, de aquello que está sustentado por la materia, pero que la excede y anima.

El propósito de este curso es sencillo: sin intentar valoración alguna del arte contemporáneo en sus diversas manifestaciones —estamos demasiado cerca de él para hacerlo— tiende a determinar las relaciones y proporciones del tiempo y del espacio en la estructura de las formas artísticas actuales, y a demostrar cómo de estas relaciones surgen las principales características que dan a este arte su peculiar fisonomía.

Nada impedirá incorporar mañana los resultados de este estudio a una indagación ulterior de carácter más general y vasto, que abarque el estudio de los fenómenos artísticos como un todo, correlacionándolos con los factores que puedan llevar a una cos-

movisión de esta época. Personalmente, tengo mayor fe en las investigaciones parciales, pero concretas, en el campo de lo estético, que en las vagas elucubraciones de carácter general, que tienden a replantear, sin aportar nada nuevo, viejas cuestiones agotadas cuyas soluciones posibles ya están dadas a lo largo de la historia de la filosofía.

En un trabajo anterior sobre la música contemporánea, había recaer el acento de esta música sobre lo que llamaba la "objetividad", esto es, en un predominio de los elementos formales sobre los de contenido, aun entendiendo este término en su significación más extensa.

La experiencia ulterior sobre el alcance y la validez de esta diferenciación me convencieron de que era todavía insuficiente; en primer lugar, porque era evidente que los artistas de hoy no pretendían en manera alguna eludir las preocupaciones referentes al asunto o a la representación de cosas; y después, porque si algo había enseñado la experiencia de los últimos años, era que el "arte puro" era una quimera inasible o un absurdo, y que no era posible en ninguna actividad artística hacer caso omiso de todo contenido o referencia anímica sin que el hacer artístico se convirtiese ipso-facto en un mero juego intrascendente. Por el contrario, si algo valía el arte actual, era porque esas intenciones o alusiones hacia lo real estaban determinadas con mucha mayor precisión, con mayor fijeza que en el arte de antaño. Al depurar su técnica, al analizar detenidamente lo que se le da en la experiencia, el artista de hoy quiere o pretende ir mucho más directa y esencialmente hacia las cosas que el de antaño, quien debía vencer un sinnúmero de prescripciones o reglas que se interponían entre las cosas y una representación cabal, directa, ingenua, de las mismas.

Era menester, pues, buscar un principio, un punto de apoyo para indagar desde él la singular fisonomía del arte de hoy, principio que debía tratar de no apoyarse en la eterna y artificial escisión de la cosa artística en contenido y forma, vieja dualidad que desde Aristóteles —con el "eidos" y el "hyle"— viene resistiendo a todas las tentativas de fusión y reconstitución.

Todo aquel que posea la menor sensibilidad artística, caerá de inmediato en la cuenta de lo forzado e impropio de tal divi-

sión, pero es menester evitarla sobre todo cuando se entra a estudiar el arte contemporáneo, porque es precisamente sobre este punto en el que se ha centrado toda la discusión teórica que acompaña y tiende a hacer inteligible la labor de los artistas: las nuevas tendencias pictóricas, la música "objetiva", la arquitectura "funcional", la poesía de hoy llevan ineludiblemente a hacer distingos y dicotomías entre lo que las formas artísticas ofrecen a la pura intuición y lo que puedan contener de alusiones significativas. Y no sólo la actividad de los artistas. El mero ejercicio de la contemplación del arte contemporáneo, obliga forzosamente a disociar en la vivencia estética distintos momentos; por un lado, lo que nos es dado inmediatamente en la experiencia estética; por otro, la intencionalidad del dato estético, en su referencia a cosas, seres, episodios, etcétera, que actúan en el campo del sentimiento.

¿Quién, ante un cuadro moderno, no ha sido objeto alguna vez de esta pregunta: qué significa esto?

La pregunta está formulada en términos de conocimiento racional, no en términos de conocimiento estético. Atiende a los valores de utilidad, de reconocimiento, a las categorías lógicas y éticas de lo verdadero y de lo bueno, e implica desde luego una posición extraartística. Se busca mediante ella llegar a la comprensión de un significado, es decir, de una alusión directa hacia un contenido no dado inmediatamente por las formas mismas.

Esta búsqueda del significado como lo primero y esencial, peculiar en quienes no tienen mayor contacto con las manifestaciones del arte actual, puntualiza una de las causas principales de la incomprensión de este arte, de su alejamiento de la sensibilidad de la masa. La obra de arte actúa siempre por pura presencia, y el convertirla en signo de otra cosa implica privarla de su esencial e irrevocable destino. En el signo hay siempre una tensión, una alusión inmediata hacia lo significado. Su función consiste en desvanecerse para ser reflejo, alusión, anuncio, de la significación que lleva en sí; es un ser renunciante a su peculiar esencia para ser solamente distintivo, llamado de otra realidad distinta. Pero la obra de arte no puede ser nunca renuncia ni negación de sí misma; lleva en sí algo directo, actuante, viviente. Su plenitud ontológica se realiza en una pura presencia, no en un existir de tránsito o de su-

gestión. La capacidad significativa de una obra de arte será pues siempre algo secundario, ante lo primordial que es su presencia, una resultante de la emoción que la contemplación de la obra suscite.

Esta peculiar cualidad del signo se acentúa y completa en el símbolo. En el símbolo ya la cosa que sirve de vehículo desaparece y anula, ante la sugestión y presencia de lo simbolizado; pero se trate del signo o del símbolo, en uno y otro caso es ir más allá de lo que nos ofrece la percepción del objeto estético; es crear, sobre la estructura formal del objeto, una superestructura que obedece ya a otros fines y tiende a satisfacer otros valores.

La consideración puramente formal del arte en manera alguna implica entender la forma como una entidad abstracta, desvinculada de toda conexión con un substratum material o espiritual. En arte no se conoce una forma semejante. La forma no vive independientemente de la materia. La forma se da en ella y llega a nuestra sensibilidad mediante la manipulación de un material dado.

Por esa vinculación al material, la forma está regulada por el conjunto de factores histórico-vitales que actúan en el momento en que la obra es conformada, y que suelen designarse con el término genérico de cosmovisión. Al mismo tiempo, está regulada por las necesidades que surgen de las características de ese material; no es lo mismo reproducir una forma en el mármol que en el bronce, en el agua fuerte o en la pintura. Cada substancia a emplear condiciona la forma y le impone sus características formales intrínsecas. A su vez, la forma reacciona sobre la materia y le fija ciertas determinaciones que a veces sobreviven al contenido inmediato de aquella. Piénsese solamente sobre el destino de la columna en arquitectura.

Conviene evitar, asimismo, la confusión entre forma y figura. Esta confusión es frecuente en los estudios modernos sobre pintura, porque es precisamente en la pintura donde la referencia al objeto es más directa. Esto lleva, por una inclinación natural, a considerar la forma más o menos lograda según sea su fidelidad o parecido hacia el objeto que representa. Pero la figura, entendida en este sentido, es una aceptación superficial de la forma. La figura no es más que el contorno, el bulto del objeto representado, y la forma, además del color o de la modelación, contiene otros

elementos estructurales, entre los cuales están los del tiempo y del espacio, objeto de nuestra indagación. Forma es también el ambiente que rodea a la figura, y las características de técnica y de estilo por las cuales se manifiesta la intención del artista.

Pero, por mucho que se afirme una y otra vez la unidad indisoluble de forma y expresión en la obra de arte, la contemplación del arte actual suscita la escisión de la vivencia estética en dos momentos: el de la contemplación pura, y el de la atribución de significado.

¿Por qué se impone esta dicotomía entre ambos momentos de la contemplación estética? Porque las formas artísticas trabajan con independencia de las formas "naturales". Puede haber entre ellas similitud o correspondencia, pero no es forzoso ni necesario. Unas, las formas estéticas, atienden a las leyes de la sensibilidad; otras, las formas "naturales" obedecen a las leyes psicofísicas que rigen los fenómenos de la naturaleza. Las instancias que son válidas para una categoría de formas no lo son para la otra. Toda indagación de una significación mediata o simbólica en la obra de arte, implica substraerla a la jurisdicción de las leyes de la sensibilidad para colocarla bajo la jurisdicción del conocimiento racional, que tiene como norma la adecuación orgánica, la adaptación a fines, la utilidad social, etc.

Esta escisión de la vivencia artística opera con mayor o menor intensidad según sea el género de la obra de arte a considerar. Souriau (1) distingue entre formas artísticas de contenido inmediato y contenido mediato. En el primer grupo incluye las artes en las cuales la cosa artística es producida mediante la sola consideración de las propiedades de la forma intrínseca: son artes de contenido inmediato la música, el arte decorativo, la arquitectura. En el segundo grupo incluye las artes de contenido mediato, aquellas en las cuales, además de las propiedades de la forma intrínseca, el objeto artístico es creado según las propiedades de la forma extrínseca. Comprende la pintura, la escultura, la poesía y toda actividad artística que por su naturaleza obligue a la imitación o reproducción de elementos naturales.

Si en el primer grupo la intuición formal se produce fácil y espontáneamente, en el segundo sólo puede lograrse mediante un

(1) Et. Souriau: "L'Avenir de l'Esthétique".

esfuerzo voluntario, o involuntario cuando ya se ha convertido en hábito. En todo caso requiere en el sujeto un determinado nivel cultural.

El sólo hecho de que pueda establecerse una clasificación de esta naturaleza, indica a las claras que la intuición artística no es un acto único e indivisible, por lo menos cuando tiene que ejercitarse ante las obras de arte contemporáneo. Todas ellas presentan los síntomas de esta tensión y polaridad: por una parte, la forma pugna por independizarse de todo contexto, por ser un valor "per se"; por otro, esa misma forma lleva ineludiblemente un substratum material y una intensión de los que no puede prescindir. Toda la lucha entre las diversas tendencias que dividen el arte actual cabe en esta aspiración de la forma hacia su independencia y autonomía.

Surje aquí el singular parecido de este primer momento de la intuición, en el cual se captan las formas "puras", con lo que Husserl ha denominado la "reducción" fenomenológica, analogía que antes que nadie ha puesto de manifiesto Ortega y Gasset, aunque con un sentido distinto del que aquí le damos.

En efecto, la reflexión fenomenológica consiste en un regreso o reducción desde los momentos objetivos de la intuición hasta los momentos de la "conciencia pura". Como Husserl ha hecho notar en sus Investigaciones Lógicas, la particular cualidad de la conciencia consiste en ser "conciencia de algo", la referencia intencional hacia un objeto. La reflexión fenomenológica tendría lugar en la vuelta intuitiva de la conciencia hacia sí misma, dejando de lado o entre paréntesis esa referencia intencional hacia el objeto. Consistiría esencialmente en una indagación de los modos de la conciencia, que si bien entran en juego en la intencionalidad de la misma, son independientes de esa intencionalidad. La intención, el objeto, todo aquello que trasciende a la conciencia pura, es el pretexto, el motor, el resorte que pone en juego la conciencia, y mediante el cual puede ésta aprehenderse a sí misma.

Apliquemos ahora este somero enunciado de la reflexión fenomenológica al primer momento de la intuición estética a que hemos aludido antes. La eliminación de la referencia intencional en los modos de la conciencia, correspondería igualmente a una "puesta entre paréntesis", de toda referencia o contenido me-

diato en la obra misma: la reducción de la conciencia a su momento inmanente, a la reflexión sobre sí misma, correspondería a una captación estética del dato formal en cuanto dato, es decir en cuanto a las determinaciones de lo percibido, tal como se nos dan en la percepción. El "asunto" u objeto intencional de la obra equivaldría a la actitud directa de la conciencia, en la cual esta se vierte hacia lo objetivo o trascendente; es este momento el que la reflexión fenomenológica —en este caso la intuición formal— deja en suspenso, para atender a las modalidades de la conciencia pura. El yo no toma partido, ni emite juicio ante los momentos trascendentes; los considera como inexistentes, se abstiene de realizar cualquier acto lógico o racional ante ellos, para no atender sino a los fenómenos que en su propia conciencia tienen lugar, cuando ésta es solicitada por lo objetivo. De la misma manera, el sujeto cognoscente, al tomar contacto con la obra de arte, invalida o suspende toda consideración intencional, toda toma de posición con respecto al contenido o referencia que trascienda a la obra misma para considerar solamente las determinaciones sensibles que provienen de la contemplación estética, es decir, desinteresada, de las formas. Sólo entonces, cumplida esta primer etapa, podría darse un paso hacia los modos de intención o representación que contengan esas formas, es decir, entrar en el segundo momento de captación estética, que consistiría en trascender la pura emoción formal, yendo hacia zonas adyacentes, ya extraestéticas, pero concomitantes y necesarias al objeto artístico mismo.

Los dos momentos son complementarios del acto estético: la contemplación de la "forma pura" lleva, como hemos visto, al simple juego, a la mera habilidad técnica actuando en el vacío; la sola consideración de la intencionalidad de la obra la extralimita y la lleva a un reino de significaciones que nada tiene que ver ya con la intuición artística. Uno y otro son indispensables en el acto de esa intuición, pero es característica del arte de hoy la tendencia a acentuar el primer momento, a dar una preferente consideración a la forma pura, aun entendida en el sentido amplio que dejamos explicado.

No se nos escapa que con esta escisión de la vivencia estética en un momento inmanente, diríamos y, un momento trascendente, la vieja dualidad forma-contenido vuelve a plantearse en el campo

psicológico. ¿Sería posible superarla en una investigación de esta naturaleza, en que vamos a hacer omisión de toda consideración acerca de lo que el arte sea, de lo que la obra de arte "signifique", para atender solamente a ciertas modalidades de estructura? ¿O, por el contrario, es lícito admitir esta dualidad como una hipótesis de trabajo, y, sin profundizar el problema metodológico que ella plantea, adentrarnos sin más en nuestro asunto?

Hemos preferido seguir este segundo camino, dejando para otra oportunidad la consideración de aquel punto. Todas las alusiones que aquí se hagan a una forma o un contenido abstractos, como elementos discernibles y aislables en la obra de arte deben pues ser entendidos como giros cómodos de lenguaje, en procura de una más fácil comprensión.

El teatro de Pirandello: su temática (*)

Por JOSE MARIA MONNER SANS

1. —Dentro de la producción total de Pirandello, dos obras sintetizan su ideario. Son la comedia *Sei personaggi in cerca d'autore* (1921) y la novela *Uno, nessuno e centomila* (1926).

Sobre la primera pueden encontrarse algunas referencias útiles en los capítulos XXVI y XXVIII de *L'uomo segreto*, biografía que, escrita por Nardelli, acaba de traducirse al francés. De dichas referencias se desprende que el pensamiento generatriz de la comedia germinó en el cerebro de Pirandello mucho antes de estrenarla. (1). Este pensamiento — la autonomía del personaje frente a su propio creador — lo desenvuelve en el escenario ligándolo al amplio proceso de la creación artística.

Como es sabido, no se trata sólo de esa yuxtaposición de ficciones — una obra encerrada dentro de otra —, que el teatro tentó en diferentes épocas, sea en *Hamlet*, sea en *Un drama nue-*

(*) Séptima clase (12 de julio de 1937) del curso sobre "El teatro de Pirandello". (Versión abreviada).

(1) Lo comprueba *La tragedia d'un personaggio*, cuento incluido en una colección de 1915. Pero hay más: el "racconto segreto" del autor, publicado ahora por el "Almanaque Literario Bompiani" para 1938, ofrece unas líneas de 1910 tituladas ya "I sei personaggi".

vo de Tamayo y Baus, sea en *La cacatúa verde* de Schnitzler. Se trata fundamentalmente de la objetivación del personaje, desprendido del autor e imponiéndose a éste. Tema no nuevo ciertamente en la historia de las letras, pero nuevo del modo en que lo dramatiza Pirandello. A este respecto, un eminente profesor español, don Américo Castro, señaló en 1924 varios de sus antecedentes remotos y próximos: la segunda parte del *Quijote* (Sancho quejoso del irrespetuoso proceder de Alonso Fernandez de Avellaneda, etc.) y la "nivola" *Niebla* de Unamuno, prologada por Víctor Goti, personaje de la obra.

A estos antecedentes habría de agregarse el de la novela realista de mediados del siglo anterior, en la cual se buscaba despersonalizar el relato, y luego el del teatro realista-naturalista, derivado de ella, donde se quería exhibir a los personajes como gobernándose con plena libertad en el tablado. Las declaraciones de varios comediógrafos sobre el particular son bien convincentes y, las subscriben Shaw, Benavente y nuestro Laferrere. Todas ellas aclaran sus parecidos procedimientos de composición teatral. Ocurre así a veces, y como resultado de tal liberación, que los personajes de Shaw se pongan a hablar de Shaw o, al revés, que Benavente sea uno de los personajes de su comedia *Literatura*. [Y, aunque perteneciente a otro género, conviene recordar también las *Tres novelas ejemplares* de Unamuno, en cuyo prólogo de 1920 se lee: "Porque, ¿quién soy yo mismo? ¿Quién es el que se firma Miguel de Unamuno? Pues... uno de mis personajes"].

Otras piezas contemporáneas de *Sei personaggi* — año más, año menos — se plantean, bien sea con variantes, el mismo tema. Bastará mencionar *La comedia de la felicidad* de Evreinoff, *El señor de Pigmalión* de Grau y R. U. R. de Tchapec. Algo después, la tragedia de Unamuno titulada *El otro*. Acaso porque este tema pedía, exigía llegar al teatro, pues en el teatro el personaje no se nos describe, sino que lo vemos.

Para estudiar el contenido de *Sei personaggi* he dispuesto el siguiente plan, al que ajustaré mi exposición:

1º Problemas estéticos centrales:

a) La autonomía del personaje.

- b) El proceso de la creación artística (la obra "haciéndose").
- 2º Problemas estéticos secundarios.
 - 3º El problema ontológico.
 - 4º El problema gnoseológico.

1º Estrechamente concadenados ambos problemas estéticos centrales, algunas citas iluminarán la concepción pirandelliana.

El Padre dice al Director: somos "seres vivos, más vivos que los que respiran y alternan. Menos reales quizás, pero más verdaderos". Afirmación que le ratifica durante el tercer acto: "Un personaje puede preguntar siempre a un hombre quién es. Porque un personaje posee una vida enteramente suya, impresa con rasgos propios, por los cuales siempre es alguien. Mientras que un hombre — conste que no lo digo por Vd. — puede no ser nadie". Estamos, pues ante la fuerza irresistible de los arquetipos (Otelo, Harpagón, Pedro Crespo, etc.), dotados de una perdurabilidad que no depende de hechos contingentes. Arquetipos o "personajes de realidad ideal", según la paradójica fórmula de Gabriel Alomar en Verba. Personajes definitivos pues reflejan modalidades humanas que nunca desaparecerán: los celos, o la avaricia, o el honor. Su valor simbólico pasa del arte al lenguaje cotidiano y permite, en la brevedad emblemática de un nombre, concentrar la complejidad de un carácter. No lo ignora el Padre cuando se enorgullece de su condición: "Quien tiene la dicha de nacer personaje vivo, puede mofarse hasta de la muerte. ¡No muere jamás! Morirá el hombre, el escritor, instrumento natural de la creación, pero la criatura es imperecedera. Y para vivir sempiternamente no tiene apenas necesidad de prendas extraordinarias ni de consumir prodigios. ¿Quién era Sancho Panza? ¿Quién era don Abundio? Y, sin embargo, viven eternos porque — gérmenes vivos — tuvieron la ventura de hallar una matriz fecunda, una fantasía que los supo crear y nutrir: darles vida de eternidad". Certeza exenta de riesgos, sobre la que puede asentarse cualquier rebelión: "Cuando ha nacido un personaje adquiere en seguida tal independencia hasta de su propio autor"...

Con lo cual este tema estético de la autonomía del personaje

invade ya otro: el de la creación artística. Habla de nuevo el Padre: ...“Los autores esconden habitualmente su trabajo creador. Cuando los personajes viven, viven verdaderamente delante de su autor, éste no hace más que seguirlos en la acción, en las palabras, en los gestos que ellos mismos le proponen”. Es decir, que si primitivamente pudo haber lucidez al concebir a cada criatura, ese embrión literario adquiere pronto vida propia y hasta guía la mano de quien le dió el ser. Por eso estas criaturas llamadas “de ficción” (rechazarían el calificativo los seis personajes pirandelianos) luchan en la mente del autor por conseguir figuración preeminente. Por eso la Hijastra dice del Padre: “Comprendo lo que él quiere. ¡Le urge llegar a la representación de sus dolores espirituales! Pero yo quiero representar mi drama, ¡el mío!” A lo que el Director contesta: “De sobra sé que cada cual tiene una vida interior que quisiera exteriorizar”.

En cambio, el Hijo, aquel hijo legítimo alejado de los hermanos bastardos y que desprecia a su familia — “io non ci entro” —, elude la posibilidad de actuar: “Yo no quiero, no quiero, y estoy seguro de que interpreto así la voluntad de quien no quiso llevarnos a la escena”.

[Este parlamento cobra relieve correlacionado con La tragedia d'un personaggio (1), cuento del volumen La trappola (1915). Es domingo, y Pirandello acuerda audiencia a los probables personajes de sus obras. Llega uno, el doctor Fileno (algunas de cuyas frases repite el Padre de Sei) y le pide que, entendiéndolo íntimamente, lo robe al autor que no logró entenderlo y lo traslade a su próxima novela: “Su, su, all'opera, caro signore! Mi riscatti lei, subito, subito! mi faccia viver lei che ha compreso tutta la vita che é in me!”].

Aquella actitud del Hijo pone de resalto uno de los aspectos de la creación artística: el de las dudas y angustias que atormentan a los escritores cuando maquinan el desarrollo de cada obra. Dudas y angustias que provienen frecuentemente de la desigual configuración y del temple desigual de los personajes. Esclareció el punto Pirandello en el prólogo a las últimas ediciones de su “com-

(1) Su traducción apareció en “Revista de Occidente”, enero de 1924.

media da fare" (1); el Padre y la Hijastra se empeñan en vivir, tienen conciencia de ser personajes "absolutamente necesitados de un drama", y de ahí que reclamen autor. La Madre, por el contrario, ignora que es personaje: "vive en una continuidad de sentimientos que nunca tienen solución y por esto no puede adquirir conciencia de su vida". Es, en suma, "naturaleza fijada en una figura de madre", despreocupada de indagar cuál es su papel. Ella es naturaleza — insiste Pirandello —, así como son espíritu el Padre y la Hijastra. Si éstos reanudasen cien mil veces su escena en casa de Madama Pace, cien mil veces resonaría el grito insultante de la Madre. Y junto a ellos y al Hijo, los otros dos personajes abocetados — el Jovencito y la Niña —, hechos de una greda que no ha alcanzado el justo grado de cocción, personajes que son simples "presencias" en la obra.

2º Abundan las observaciones sobre otros problemas estéticos secundarios.

a) En el teatro, considerado como diversión imitativa — volvemos a la mimesis aristotélica —, como "locura" de crear "lo verosímil", "se juega a actuar seriamente". Por eso los hechos deben justificarse: son "sacos vacíos" que han de llenarse con razones y sentimientos.

El crítico londinense John Palmer indica las cuatro perspectivas que Pirandello contempla cuando nos exhibe a los personajes subiendo al proscenio. Son las siguientes: 1a., la de los personajes frente al autor eventual (en este caso, el Director de la compañía); 2a., la de los personajes como tales (comienzo del primer acto y final del último); 3a., la de los actores como personas; 4a., la de los actores que, encarnando a los personajes, mimen cuanto éstos hicieron.

Nos encontramos — repárese bien — ante unos entes de ficción que hablan de su realidad como personajes. Varios de estos entes de ficción representan el drama, o sus respectivos dramas, y luego los actores reproducen sus actos, sus gestos, sus ademanes, sus palabras. Somos espectadores, en consecuencia, de la ficción de

(1) Este prólogo se publicó en "La Nación" del 7 de septiembre de 1924.

una ficción, y ésta — la de los personajes — aceptada a priori como auténtica realidad. Con lo cual ambos planos — el de la supuesta realidad y el de la voluntaria ficción — a menudo se confunden intencionalmente porque... porque falta el autor para coordinar esos conflictos y armonizarlos en un drama único. Pero, aunque el autor hubiera realizado sabiamente su cometido, podrían los actores traicionarlo si no se identificaran con sus personajes y sintieran su drama.

b) Varias observaciones sobre las particularidades del tablado como sitio de la representación, descubrirá el lector atento. Por ejemplo, cuando con las decoraciones, los muebles y los trajes se quiere "dar ambiente" a la tienda de equívocas transacciones que regenta Madama Pace: "Quien sabe si, bien preparada la escena y como por mágica atracción de los objetos de su comercio, no podría (ella) aparecer tras nosotros". Y, en efecto, entra Madama Pace: entra porque la obra requiere, en ese minuto, la colaboración indispensable de este séptimo personaje. La situación lo impone, y el género dramático — repito la forzosa perogrullada — es, fundamentalmente, género de situaciones. Aludiendo a dicho episodio del segundo acto, dice Pirandello: "prodigio de una realidad que nace evocada, atraída, engendrada por la escena misma".

Y en el tercer acto se señalan al público los recursos de que se vale la escenografía: el Director ha de presentar un jardín y pide al "utilero" algunos árboles y una pila, para copiar, en lo posible, el lugar de la acción que le han descrito los personajes. Y bajan los árboles y le traen la pila. De seguro porque representar equivale a presentar de nuevo, a suministrar a nuestros sentidos, con unos trozos de tela y de cartón, la imagen deseada: marco de un juego en que "se juega a actuar seriamente".

c) Además, observaciones de técnica dramática relativas al valor de los apartes — el de la Hijastra con Madama Pace — y a la caída del telón, que imprevistamente baja el maquinista al oír que el Director, cerrada una situación espectacular, grita entusiasmado: "E allora, sipario, sipario!"

Evito extender superfluamente esta demostración casi innecesaria. Pirandello — lo he dicho en otra oportunidad — conoce tan bien el teatro que el teatro mismo ha sido colocado por él so-

bre la mesa de disección. Sus lecciones de anatomía llevan títulos hoy notorios: *Sei personaggi in cerca d'autore*, *Ciascuno a suo modo* (1924) y *Questa sera si recita a soggetto* (1930). Tal vez podría añadirse otra: *Trovarsi* (1932). Lecciones dedicadas a los autores, a los directores, a los actores, a los críticos, al público. Por eso Shaw ha elogiado sin reatos sus *Sei personaggi*: es que en el teatro de Pirandello también se puede aprender a "hacer teatro".

3º En mi curso de 1935, profesado en la Facultad de Humanidades de La Plata, traté de probar que el problema ontológico, enfocado reiteradamente por Pirandello y problema capital de *Enrico IV* (1922), se enfoca asimismo en *Sei personaggi*. Me complace que comparta esta opinión el profesor Domenico Vittorini, de la Universidad de Pensilvania, en su libro *The drama of Luigi Pirandello* de la misma fecha.

El problema del ser lo ve Pirandello un poco a la manera bergsoniana, partiendo del polipsiquismo infantil: el espíritu alberga inicialmente muchas personalidades distintas, algunas de las cuales desarrollan sus potencias en la madurez, y otras no. Las que se desarrollan, una o varias — siempre varias según nuestro autor —, evitan exhibir su intimidad ante los demás, pues cada una se recubre de un yo superficial sobrepuesto al profundo. Los demás, que sólo conocen algunos actos y palabras de aquel yo superficial, apuntalan sus rápidos juicios sobre lo visto y oído. Además, Pirandello, aunque se acerque de tanto en tanto al concepto de "duración creadora", eje de la filosofía de Bergson, divide cada ser en varios yo sucesivos que, más que continuarse, se reemplazan unos a otros a lo largo del tiempo. Esos yo sucesivos varían continuamente de acuerdo a las circunstancias que los rodean.

El Padre lo dice: cada cual se cree uno y "es tantos, tantos según las posibilidades de ser que hay en nosotros: uno con éste, otro con aquél, diversísimos". El mismo personaje afirma que no todos los actos suyos logra reconocerlos como de su yo fidedigno; por consiguiente rechaza que pueda juzgársele por las apariencias de estos actos. Los sabe efímeros, como efímeros son sus deseos e ilusiones. Protesta, pues, de que la Hijastra lo haya "fija-

do" en aquel instante fugaz cuando concurrió a casa de Madama Pace. Protesta de que aquel su instante fugaz lo convierta en instante eterno, cual si él fuera así, siempre. Evidente injusticia — insiste — ya que nuestro espíritu borra o repele hasta el recuerdo de los propios actos vergonzosos. Si intenta el auto-engaño es — añadamos el adverbio del caso — porque freudianamente quiere vestirse y revestirse de dignidad.

La convivencia humana necesita apoyarse en supuestos ilusorios: "Cada cual — declara el Padre — recita la parte que se ha asignado o que los otros le han asignado en la vida". Es decir, cada cual se abroquela tras su forma deliberadamente elegida o los otros lo ven abroquelado tras las formas que ellos mismos le atribuyen. Y la forma, estabilización de un ser dentro de determinado molde, su inmovilización espiritual en el tiempo, es la radical negación de la vida y ésta, perpetua fluencia. Tema de Enrico IV, estudiado en la clase anterior. Antinomia de Vida y Forma, materia dramática de muchas obras de Pirandello, desde las más antiguas (1) como *Lumie de Sicilia* (1910) e *Il dovere del medico* (1913) hasta *Ma non é una cosa seria* (1918), *Vestire gli ignudi* (1922), *Diana e la Tuda* (1927) y *Quando si é qualcuno* (1933).

La individualísima reacción de cada ser frente al mundo se comprueba hasta en su lenguaje. "¿Y cómo podemos entendernos — apunta el Padre —, si en las palabras que yo digo coloco el sentido y el valor de las cosas como éstas son dentro de mí; mientras quien las escucha las toma inevitablemente con el sentido y con el valor que para sí tienen, del mundo tal como lo tiene dentro de sí? Creemos entendernos; no nos entendemos jamás". Pero las palabras, a pesar de todo, nos confortan "ante un hecho que no se explica, ante un mal que se consume". Gracias a ellas, aunque nada digan, nos aquietamos.

Para la moderna filología... y para Pirandello, las palabras no contienen sólo conceptos, modos de conocimiento, sino juicios de valor. Estos juicios, aun utilizando idénticas palabras, cambian según el hablante. Las palabras, sistema de notación para uso diario, no abarcan el mundo en totalidad. Cuando las pronuncia-

(1) Para la cronología exacta de sus obras debe consultarse la *Bibliografia* impresa por la Casa Mondadori (1937).

mos, abarcan apenas nuestro mundo. Mundo incomunicable, como incomunicables son nuestras vidas. Todo es subjetivo: el significado de lo que hacemos y de lo que decimos. Todo es relativo, pues en lo que hacemos y en lo que decimos se moldea nuestra forma o nuestras formas: una para nosotros, cien mil para los demás. Prisioneros todos de la forma o las formas por culpa de nuestros actos y de nuestras palabras.

4º El problema gnoseológico, fundamental en *Cosí é* (se vi pare), según expuse (1), reaparece en *Sei personaggi*. El ser no solamente se auto-construye, sino que forja su realidad, la realidad exterior, cuando piensa esa realidad y cuando la expresa verbalmente. De ahí que, para marcar bien el contraste entre antitéticos juicios de valor, el autor componga la escena final: reputan ficción los actores de la compañía aquello que consideran realidad los personajes de la comedia.

2.—Así como *Il fu Mattia Pascal* (1904) es la principal novela del autor por su original argumento, por el cuidadoso examen psíquico de su protagonista, por la variada galería de tipos allí exhibida, por la animada descripción de los diversos lugares y ambientes, *Uno, nessuno e centomila*, novela aparecida en 1925-26 (2), ofrece el interés de resumir todo su ideario.

La intriga que le sirve de apoyo queda reducida a mínimas proporciones y cede el sitio a las meditaciones de Vitangelo Moscarda. Extenso monólogo donde este personaje deposita los resultados de su terca introspección y donde acumula las reflexiones que le dicta lo circundante. Tal divagación filosófica mechada en la novela, lleva a muy alta tensión el áspero humorismo de Pirandello. Obra densa de pensamiento que se resiente de sequedad en el relato, como si el arte del narrador fuera aplastado por el peso de argumentaciones casi geométricas.

(1) Pirandello así lo confirma en una de las cartas a su hijo Stefano. ("Almanaque Literario Bompiani" para 1938).

(2) Sus cartas de 1916 al hijo Stefano revelan que ya entonces la tenía en proyecto.

Vitangelo Moscarda advierte que no es para los demás ni para su esposa que lo apoda Gengé — recordemos la vida del autor — lo que, dentro de sí se figura ser. Necesita un espejo para verse como los otros lo ven. Nota, sin embargo, que al contemplar su imagen, pierde él toda espontaneidad: se compone, se recompone no bien resuelve mirarse. Una sola vez, mientras conversa desprevenidamente con un amigo en la calle, un espejo lo refleja al pasar. ¿Soy así en mi traza y en mi expresión — se pregunta — cuando, viviendo, no me pienso a mí mismo? Mas si me pienso, entonces quedo fijado, quedo adherido a una especial conformación voluntaria y, por ende, no vivo naturalmente. Nada obsta, pues, a que cada extraño se forje un Moscarda diverso. Sospecha ya por qué para su mujer no es como él se siente, Vitangelo Moscarda, sino Gengé, y empieza así la tarea de rastrear qué es él para los otros. Su conciencia no le basta. Forma parte él de la realidad que aprehenden sus semejantes. Pero la realidad, nuestro contorno, no presenta identidad para todos; es apenas nuestra realidad. Cada realidad comporta un engaño. Para los otros y, aun, para nosotros mismos, ya que, por ejemplo, los actos de Moscarda revisten para él un significado muy distinto del que los demás les acuerdan. Cuando cinco amigos conversan, uno dice: —Moscarda ha hecho esto. — Y el segundo: —¡No, qué! Ha hecho esto otro. — Y el siguiente: —Ha hecho muy bien. — Y el cuarto: —Ha hecho muy mal. — Y el último: —¡Pero si no ha hecho nada! (Sufre análoga experiencia Ersilia Drei en *Vestire gli ignudi*).

Los actos de Moscarda en cuanto son y en cuanto a cómo se los juzga resultan, de esta suerte, diversos y alterables al infinito. Sus actos y sus palabras, porque éstas, en sí, están y hasta son huecas: las llenamos con la peculiarísima acepción que adquieren para cada uno de nosotros.

El hombre, al vivir, plasma su correspondiente forma, pero cuando logra conciencia de ésta, despunta en él el tormento metafísico porque se ve vivir. "Conocerse es morir". Morir como forma circunstancial de la cual tenemos conciencia, para revivir en nuevas formas diferentes luego en el decurso del tiempo. ("Vivere vuol dire morire ogni momento", léese en *Diana e la Tuda*). So-

mos así, minuto a minuto, distintos para los demás. Distintos también para nosotros mismos.

Vitangeio Moscarda equivale a nombre, apellido, lugar y fecha de nacimiento, estado civil, domicilio: referencias personales. Además, estructura orgánica, gestos y ademanes, modo de vestir, costumbres. Además, actos cumplidos y palabras proferidas, trasuntos unos y otras de su sensibilidad y de su mentalidad. Todo ello, estimado por él variablemente al correr de los años. Estimado diversamente por los otros a medida que el tiempo avanza.

Moscarda ha reparado en que si a veces evitamos presentar a dos de nuestros amigos, no es porque entre ellos sea difícil establecer una relación cortés o, con el trato, cordialísima. Si evitamos presentarlos es porque sentimos que ante uno de ellos somos de un modo y, ante el otro, de un modo harto diferente. No queremos, en consecuencia, contrastar — acercándolas — esas dos dispares, quizás antagónicas, imágenes del propio yo. Preferimos cargar sobre los hombros, a intervalos, estas dos, estas cien mil mudables imágenes nuestras.

Moscarda, usurero para los demás, un buen día resuelve demostrarles que no lo es. Pugna por escapar de la forma en que el prójimo lo ha circunscripto. Se esfuerza también por evadirse de la que le asigna su esposa llamándolo "il suo caro Gengé", y hasta de aquella en que puede encerrarse, a cada instante, para sí mismo. Si lo consigue, dirán de él que ha enloquecido. No importa. Desea modificarse, substituirse ininterrumpidamente: para ello, matar cada germen íntimo no bien intenta arraigarse. Es la única manera de, resignado a ser cien mil para los demás, no ser ninguno para sí.

Vivimos solos, ensimismados, sostiene Moscarda emulando a Bergson, a Ortega y Gasset, a García Morente y a otros pensadores y escritores contemporáneos. Las vidas son impenetrables porque no nos entendemos ni podemos entendernos. El nombre con que cada cual se designa es una simple inscripción funeraria. Nada hoy del pasado. Mañana, nada del ahora inasible. "Nessun ricordo oggi del nome di ieri; del nome d'oggi, domani". Yo estoy vivo — arguye Moscarda — y no he de inmovilizarme en formas, todas ellas percederas. "La vita non conclude. E non sa di nome la vita". Debe él, Moscarda, renacer a cada momento. Vivir

en un estricto presente, casi inaprehensible, huidizo. A fin de lograrlo, raer de la conciencia todo pensamiento para que la memoria no pueda echar las anclas del recuerdo. No ser ninguno. "Non piú in me, ma in ogni cosa fuori".

Un pasaje de la novela ilustra, con rigor matemático, las conocidas ideas del autor. Se trata de una simple charla en la cual participan Moscarda, su esposa Dida y un amigo de ambos, el Sr. Quantorzo. Razona el protagonista y se convence de que no son tres los que conversan sino muchos más, aun inabida cuenta de que para él su propio yo es ya "ninguno". Y estos "muchos más" son los siguientes:

1, Dida como es para sí; 2; Dida como es para mí; 3, Dida como es para Quantorzo; 4, Quantorzo como es para sí; 5, Quantorzo como es para Dida; 6, Quantorzo como es para mí; 7, el caro Gengé de Dida (Dida, repito, llama Gengé a Vitangelo); 8, el caro Vitangelo de Quantorzo. Y agrega Pirandello: "¡Qué linda conversación se entablaba en aquel saloncito entre aquellos ocho que se creían tres!"

El ser disociado en el tiempo hasta las cien mil imágenes, y la realidad nunca cognoscible, constituyen los temas centrales de esta novela. Escrita cuando Pirandello ya había publicado el grueso de su cuantiosa producción literaria, agrupa y compendia lo disperso en muchos decenios de fructuoso trabajo. Nos confía su íntima desazón, hecha de negaciones: nada puede saberse y, por ende, nada puede ni debe juzgarse. En Uno, nessuno e centomila destila la quintaesencia de su agnosticismo y, consecuentemente, de su escepticismo.

Dos Pintores

Por FELIPE COSSIO DEL POMAR

THOMAS BENTON

Múltiples controversias y críticas han suscitado las pinturas murales de Thomas Benton en el Capitolio de la ciudad de Jéffer-son. Unos atacan al pintor norteamericano por su falta de respeto por la arquitectura del edificio; otros por su actitud brutal con la sociedad.

Hoy, en la hora práctica de las reivindicaciones justicieras, de reajuste económico, de lucha entre clases y entre sistemas, hay quien clame por la "pureza" de los espacios inservibles y salga en defensa de la "serenidad" del muro para no perturbar el descanso del business man. "Nada más propicio para el luchador moderno, sostienen, que ponerse al abrigo de las paredes inmaculadas"... Así logrará, sin duda, saborear en paz el botín de la victoria y podrá combinar en deleite alguna nueva super organización del egoísmo.

Benton, aprovechando el encargo que le hiciera el gobierno del Estado de Missouri demuestra su resuelta oposición a esta tesis. En las decoraciones que acaba de terminar atestigua el poco respeto que guarda por las armonías arquitectónicas y nos da una lección de principios aprovechables. "No debemos, dice, subordinar el contenido a las conveniencias. El fetiche de la pureza tiene irremediabilmente que desaparecer ante la acción de la vida". Y agrega: "el trazo arquitectónico sólo puede subsistir en el caso de

que la pintura sea tan débil y convencional que pase desapercibida."

Estas frases refutan plenamente la novedosa teoría que han sacado a relucir algunos críticos en apoyo de los arquitectos: "la pintura mural debe respetar la importancia estética de la pared y supeditarse a los planos del arquitecto". El francés Le Corbusier, con retóricos silogismos, proclama la defensa de "las hermosas proporciones del muro", "el lenguaje sano y claro de la arquitectura", y el latinoamericano Cardoza y Aragón lo secunda sosteniendo que "más de un edificio hermoso en su desnudez natural ha sido manchado por la nueva pintura". Protesta contra "el furor muralista" con tanto ardor como lo haría un patricio de la antigua Roma ante la sátira de los graffitis destruyendo la albura de sus palacios.

Este clamor de estetas deseosos de quietud, nos revela el oculto anhelo por contener el ritmo respiratorio de la historia, de vivir al margen de la lucha (tormento y empuje) que nos ofrece el estado actual del mundo. Desde los griegos, si se quiere ir más lejos desde los egipcios, hemos notado la tendencia a cubrir la impúdica desnudez del muro. No recuerdo que se hayan hecho nunca reparos para alterar su aspecto externo. Apenas si tenemos un caso cercano, cuando en el "estúpido siglo XIX", Puvis de Chavannes aconseja mesura y circunspección, apoyándose en el ejemplo de Gotzzoli y algunos muralistas del cuatrocento.

El muro con relación al espacio (cielo, aire, luz) es negativo. Como representación o contenido no posee ningún signo estético; el muro significa límite, protección, obstáculo. Encarna la idea de amenaza, desconfianza, opresión, egoísmo, aislamiento. Los griegos, con su reconocida preocupación estética, construyeron las paredes de pequeñas dimensiones, y así mismo tuvieron el pudor de cubrirlas con bajos relieves; dejaron que la columna representara el símbolo de elevación. El arquitecto románico patentiza la bestialidad del medievo en la altura y macidez de sus construcciones. Más tarde la fe del gótico levanta los muros en equilibrio, entre ventanales multicolores, para colocar en las nubes las cruces redentoras. Los renacentistas, grandes arquitectos al mismo tiempo que geniales artistas, se dieron cuenta de la limitación constructiva. El afán de lo grandioso los hizo ampliar el campo limitado de la arquitectura con el vuelo ilimitado de la pintura. Miguel Angel,

después de resolver arduos problemas de ingeniería, dió una bofetada rotunda a la "proporción arquitectónica". Dislocó planos, modificó perspectivas, simuló columnas, plataformas, capiteles y volutas para encaramar la musculosa anatomía de sus personajes meditados.

Benton sigue este magnífico ejemplo para realizar su obra. En un salto prodigioso se coloca en el Renacimiento pasando sobre las teorías modernas; el objetivismo impresionista, la ciencia cezanniana, la lógica cubista, o el arcaísmo indoamericano. Lo guía una máxima preocupación: el volumen. Si Cezanne afirmaba que cuando se llega a la plenitud del color se ha logrado la plenitud de la forma, Benton se empeña en demostrar, por diferente camino, que la expresión está en relación directa con la fuerza del volumen. Y en realidad, yuxtaponiendo volúmenes sobre volúmenes ha conseguido una nueva forma de representación que si bien puede emparentarse con el naturalismo del siglo XIX, aparece original por el dinamismo que reviste su contenido. Constituye una parte de la fórmula norteamericana que presagiaban Robert Henry, Bellows y otros. Ha cumplido con romper otro de los cabos que atan aún al arte norteamericano con el arte extranjero; porque la civilización europea, según la expresión de Haya de la Torre, "sigue cabalgando por las llanuras yanquis a horcajadas sobre los lomos del bisonte."

Después de viajar estudiando por los principales centros artísticos de Europa, Benton vuelve a su tierra más capacitado para el análisis del medio en que va actuar, y tan seguro de sus conocimientos plásticos, que no cree necesario investigar los últimos procedimientos técnicos y el interesante material que le ofrece el prodigioso desarrollo industrial de los Estados Unidos. Armado con los viejos instrumentos prestados a los maestros de Brujas, se asoma resueltamente al escenario de la vida de su pueblo. Ya lo conoce bien. Nació y se formó en Missouri. Pertenece a una de las más distinguidas familias de pioneers del Estado. Esto no lo sitúa en clase aparte. Descender de legisladores, banqueros y políticos no significa heredar privilegios ni colocarse entre una aristocracia; todo el mundo es pueblo en Norte América. Sólo la calidad del hombre, su capacidad, establece diferencias.

EL CONSEJO DE SCHOPENHAUER

Schopenhauer aconseja al hombre de genio aislarse y tomar el arte como un consuelo. "Para la perfección artística, dice el filósofo alemán, es lo mismo mirar una puesta de sol, las rejas de una prisión o las ventanas de una casa". Benton ha esquivado esta actitud subjetiva y arbitraria. Para pintar la historia de Missouri ha penetrado apasionadamente en el sentido intrínseco de la vida que lo circunda, sin someterse a circunstancias eventuales. "La forma, dice, debe patentizar fatalmente los acontecimientos sin desfigurarlos en bien de convencionalismos y de las superficies bonitas". Benton, al realizar su obra, no se preocupa de seguir la vieja quimera de un arte "dirigido y sometido a las masas" a que se refiere Malraux. Le interesa más que los dictados de las "internacionales", no desfigurar el sentido real de las cosas. Dar al "hecho" su importancia histórica sin propósito de hacer arte de propaganda en favor de comunistas, fascistas o puristas. Todo su esfuerzo lo emplea en observar serenamente el tumulto de lucha entre las unidades sociales, en unir el instinto histórico a los dones intuitivos que posee el artista, para luego "hacer arte mudo" como decía el viejo Poussin.

UN ARTE PLANTADO EN LA TIERRA

Su empeño en reproducir realísticamente la historia, la geografía y las condiciones sociales de los Estados Unidos, lo coloca en la vanguardia de los pintores netamente americanos. El artista no ha tomado el arte como un pegaso para remontarse al cielo y escapar la lucha. Consciente de su misión, en actitud crítica y marxista, busca un lugar de observador para contemplar al mundo en guerra. Si en la obra hay falta de idealismo y sobra de materialismo crudo, tildese al documento social que la inspira. El pintor no ha hecho más que tomar al hombre por su raíz, esa raíz que nos dice Marx es el hombre mismo. El arte de Benton está plantado en la tierra; el incienso que de ella se desprende no tiene fuerza para elevar al proletario más arriba de su nivel "real" de músculos resignados y el humo de los grandes cigarros de los banqueros es incapaz de aureolarlos.

UNA VIDA QUE SUDA Y BULLE

A cambio de su falta de actitud lírica, el artista nos da una creación humana e imparcial. Echa mano al realismo que rechaza el sesgo subjetivo, arbitrario, mecánico. "El tema, según Engels, debe emanar de la situación y de la acción misma, sin necesidad de formularlo explícitamente". En el realismo nada debe interponerse entre el mundo y su expresión artística. Sin intención preconcebida nos revelará el dolor o la alegría de un rostro, el cansancio, la fuerza, la esperanza, la decepción, todo lo que hay de interno o externo, de justo o injusto en la sociedad, todo lo que hay de amargo y dulce en esta corta aventura que se llama vida. El pintor no tendrá que recurrir a los lloriqueos de Greuze para expresar dolor, a las patéticas actitudes de Carrière para mostrar miseria, a los desplantes de David para hacer ver el valor, ni a los contorsionismos expresionistas para denotar pasiones. Tiene mérito, y mucho, el artista que nos hace ver la vida que suda, que bulle, trabaja y muere en la lucha por conquistar la casa cómoda, la mujer bonita, el automóvil veloz, el "bigger and better" de la ética norteamericana, que logra explicar esta ética graficándola en sus aspectos esenciales, con valor histórico, patentizado en el humo de una fábrica, en los cuerpos musculosos de los trabajadores, en las mandíbulas voraces de los banqueros, en las calvas relucientes de los ciudadanos "Babbits" inclinando su lubricidad sobre los muslos desnudos de las bailarinas, o los negros hambrientos escarbando en los desperdicios al pie de las fábricas opulentas.

UNA REPRESENTACION UNIVERSAL Y ETERNA

Por eso Benton puede gloriarse de haber realizado, con signos transitorios e individuales, una representación universal y eterna. Su obra es buena, pese al exceso de materialismo. ¿No ha descrito el Greco realistamente su época a pesar del idealismo que lo guiaba? Al artista no le toca realizar la tarea filosófica, si se quiere genial, de pensar en lo fundamental, esencial y eterno. Tanto mejor si le resulta al expresar lo que es temporario, específico e inmediato. Si bien el hecho no debe reproducirse como anécdota, debe siempre

encontrarse revestido de significado social y humano; así podremos intuir en su significación intrínseca.

Siguiendo estos preceptos Benton ha puesto ante los ojos de sus conciudadanos verdaderos trozos de la historia patria. Aspectos del pasado y del presente con miras al porvenir. En ellos describe las etapas de la evolución social del país. En América del Norte las masas presentan caracteres materialistas y simples. No han tenido tiempo para dar importancia al sentimiento. El período doloroso de gestación social, de exaltación mística que ha hecho posible en Europa las canciones de gesta y las catedrales góticas, no ha existido en la tierra de los peregrinos y los rascacielos. La etapa del candor sumiso ante las fuerzas oscuras que conduce a las masas por sufridos caminos hacia recompensas celestiales, ha sido superada por el período de trabajo arduo para conquistar el bienestar material. Arrancar a la tierra de todos la riqueza para todos. Los emigrantes al instalarse en los campos y al fundar ciudades ya estaban dotados del sentido de libertad. Severos, duros, incapaces de sensiblerías, pusieron de lado a los poetas, los empíricos y demagogos. Los guiaba la máxima preocupación de conquistar el arma para asegurar la independencia individual: money.

Esta es la historia de Missouri pintada por Benton en los muros del Capitolio de la ciudad de Jéfferson, calificados de revolting por la mayoría de las gentes y aplaudidos por contados críticos. Los misurianos se han sentido heridos por la lanzada del pintor. Un senador, prominente político, manoteando el aire con gesto despectivo, lapidó los murales con un argumento positivo para sus electores: "Waste of money". Otro, eficiente banquero, declaró que los muros le daban la impresión de "venírsese encima". El Director de Instrucción Pública del Estado, representando la opinión de la "gente culta" calificó la obra de "verdaderamente fea". Este fué el mayor elogio, ya que lo Feo Absoluto no implica mediocridad de espíritu, visión corta y vulgar, bajeza del corazón, mentalidad al servicio de falsas convenciones.

En cuanto al valor plástico, ya hemos hablado de la importancia primordial que le da al dibujo, la aplicación que pone en la línea para obtener el volumen. Sólo así logra hacer olvidar lo brutal y crudo del color, las masas rojas sobre grises bituminosos donde es difícil encontrar armonía o trozos delicados. El ritmo

de la obra se encuentra en el admirable dinamismo que la anima: desde el hombre en pleno esfuerzo bajo el cielo renegrido de humo, hasta el niño aferrado a las piernas de la madre. Nada descansa en la representación del vórtice de la vida moderna. Thomas Craven tiene razón al afirmar que Benton "muralista, dibujante, antropólogo intérprete de la civilización americana, no pertenece a ninguna de las categorías del arte moderno". Le faltó agregar: pertenece a otra que está formándose del polvo que levanta el derrumbe de una época.

RUFINO TAMAYO

Se ha querido clasificar al pintor Rufino Tamayo entre los cultivadores de la Escuela Surrealista, señalándose su arte como prueba de que el surrealismo implica más que un "simple lenguaje estético". Con silogismos simplistas se empeñan algunos críticos en hacernos ver que el "miedo o terror" que inspira el surrealismo de ninguna manera quiere decir que sea aliado de la ideología fascista. Una escritora norteamericana asevera lo contrario diciendo que una prueba de que el surrealismo entra en la ideología marxista se tiene en el hecho de que sugiere "esperanzas y alegrías" que son emociones "revolucionarias"...

No se puede dar ejemplo más infantil del afán de historiar y encuadrar las manifestaciones particulares del arte dentro de los marcos político-ideológicos que dividen a Europa. La costumbre de "hacer literatura" y de tratar el problema estético con un superficial análisis periodístico, lleva a muchos escritores a encasillar, cuadrangular, catalogar, y clasificar a los artistas que presentan una obra revestida de originalidad.

Antes de seguir adelante, para refutar la injusticia con que se quiere aplicar el título de surrealista a Tamayo, y demostrar, al mismo tiempo, que su pintura es realista por excelencia —representación objetiva de la realidad al través de la conciencia del artista— convendría especificar el significado del término "realidad", cómo nos encontramos en relación con ella y cómo esta realidad se encuentra diametralmente opuesta al surrealismo.

Para esto una teoría del conocimiento es indispensable.

En el proceso de las relaciones entre el pensamiento y el sujeto, Hegel sostiene que el pensamiento es el sujeto; el ser es el predicado. Feuerbach, por el contrario, dice que el ser es el sujeto; el pensamiento (conciencia) es el predicado.

El punto de vista de Marx sobre las relaciones entre el ser y el pensamiento (conciencia) reposa en estas dos proposiciones. Reforzado por Feuerbach, sienta el principio fundamental del materialismo dialéctico, derivando el principio de que la ciencia de lo humano es el todo en las relaciones sociales.

El arte, para ser marxista, debe ser pues esencialmente humano y esencialmente social. No pretende, por un lado, la reproducción directa de la realidad como una representación fotográfica, ni se remonta, por otro lado, en abstracciones subjetivas. Su fin es profundizar dialécticamente la esencia humana de la realidad.

Todo conocimiento así expresado no es otra cosa que el reflejo en nuestra conciencia de una percepción sensorial del mundo que existe fuera de ella, pero que forma parte objetiva de esa conciencia. La conciencia, en otras palabras, vendría a ser el espejo donde se refleja la parte externa, objetiva de la realidad, percibida por los sentidos de los cuales es parte integrante. Esta teoría, de la realidad reflejándose en la conciencia humana, es básica para la investigación de todas las formas de expresión, incluida la estética, que Lukacs llama "el problema de la objetivización de la forma artística".

Planteado sobre estas bases el problema estético de la interpretación de la realidad, podemos concluir que el surrealismo está desprovisto de la calidad de "arte social" y "revolucionario" de que han querido investirlo André Bretón, Dalí y otros epatadores del mundo artístico. Se reduce sólo a una manifestación de los fenómenos freudianos ocultos para los sentidos. Tamayo, como todos los hombres, es surrealista de corazón. Todos soñamos despiertos o dormidos, pero eso no basta para encerrar a un artista dentro de los límites de una fórmula. Más cuando se viene al mundo provisto de un amplio sentido creador, cargado de fantasías milenarias, y cuando desde la juventud se ha agudizado la visión en un extraordinario paisaje geográfico, racial y costumbrista. La representación que nos da cada artista, tiene por qué ser un aconte-

cimiento original, de valor inmanente y trascendente y de una autenticidad que desafía todas las etiquetas de importación.

En la pintura de Tamayo no entran las especulaciones intelectuales. Este pintor no raciocina sobre el arte. El intelectual teoriza, considera en abstracto la acción de mañana como acción de hoy. Tamayo está fuera de las teorías y fuera de los sistemas. Su técnica se aleja de toda secta académica. Sin limitar el campo de la realización, sin preparar artificios contra la complejidad de la naturaleza, sin encerrarse en reglas científicas, resuelve la representación en formas simples hasta lo increíble, en trazos y tonos que guardan su secreto en el legado espiritual de las culturas americanas y los valores étnicos de nuestro continente. Hay algo de telúrico en la expresión plástica de su obra; en la actitud de sus personajes contorsionándose sobre fondos extraños, en el vaho húmedo que se desprende de los colores de tierra que emplea; algo de instintivamente indio en su repulsión por las coloraciones brillantes, las "riquezas" del tono, los multicolores confitea del impresionismo. En sus cuadros todo cede ante la firmeza de la construcción. Tamayo, como un arquitecto, construye antes de buscar el efecto de la luz.

Refiriéndose a la pintura de este mexicano, Cardoza y Aragón dice: "Todos los barro policromados, las tierras aceitosas y mojadas, los frutos y vegetaciones intensas, las ingenuidades equívocas de la provincia, la gracia rústica e inteligente, se manifiestan en su obra con su molicie, con su pasión contenida. El fotógrafo ambulante, la pintura de carpas, la de las lecherías, la juguetería popular, las calles de las barriadas de México con sus sorprendentes y purísimos colores logrados con cal, se precipitan al fondo de Tamayo, y sobre ese sedimento edifica su obra. Me encanta el dejo de "corrido" que hay en algunos de sus óleos. Ese Tamayo tropical de frutos y paisajes me recuerda un aspecto de la obra poética de Carlos Pellicer. La obra de Tamayo es una colección de lugares comunes sin que su pintura sea nunca pueril".

Esta evocación que hace Aragón de la obra del poeta, describiendo la obra del pintor, ambos "tropicales de frutos y paisajes", ambos americanos, pudo agregar, es una demostración de que el arte de Tamayo sólo en apariencia desvirtúa su carácter mexicano con sentido colectivista. Un análisis detenido de su obra nos pro-

bará que encierra elementos humanos que están bien arraigados en la vida y en la historia de su pueblo y que son notas fundamentales de su conciencia. No maneja esa individualidad que Marx considera como la herencia de un viejo mundo burgués. Si no ha hecho "arte para las masas", mal entendido por algunos revolucionarios demagogos, si no se ha dedicado a la representación grotesca, echando mano a toda esa vulgar figuración de las clases parasitarias: el fraile arrebatando con manos ávidas los frutos del indio, el latifundista azotando al peón escuálido, el militar aplastando con la bota ensangrentada al trabajador desposeído, toda esa llamada "pintura de propaganda" comparable con la primera etapa del arte católico: de los cruentos martirios infligidos a los pecadores, de Luzbel precipitado en el abismo por las espadas flameantes de los ángeles buenos, es que su sensibilidad de verdadero artista se lo ha impedido. Tamayo comprende y siente que el arte con carácter social tiene que ser otro. La propaganda en la pintura de Tamayo puede desprenderse del talento con que sintetiza las imágenes dispersas, de la afirmación serena de su sensibilidad, esa sensibilidad hecha de las poderosas influencias telúricas que marcan al hombre americano, que sus antepasados zapotecas traducían en las esculturas de sus dioses arbitrarios, en los símbolos con que han escrito su historia. Y esto lo ha entendido Tamayo que no es hombre que pretende saltar las etapas y, como trabajador de su tiempo, considera que la única teoría capaz de orientar por buen camino al artista moderno, para realizar una obra meritoria, es el realismo social.

El propósito del arte, decía Schiller en la introducción de su "Jungfrau von Messina", "No es satisfacer la apariencia de la verdad, sino construir un significado dentro de la verdad misma". Este consejo lo sigue Tamayo. En sus escenas se advierte el drama que colma el gusto ancestral mexicano, la profunda melancolía, en tono menor, que se extiende sobre nuestro continente. En sus retratos se trasluce la materia substancial, pletórica y sensual del indio. En su fantasía caprichosa se revela el candor (puerilismo) con que el aduanero Rousseau cautivó a Europa. Y eso que Rousseau la trasplantó desde México a los artificiales jardines de París como flor de invernadero. En la "Lección de Geografía", "El Vuelo Dramático", "Parada de Circo", Tamayo zurca un arte frágil y tenebroso que se eleva sobre el trabajo de la mayoría de sus compañeros.

Su obra primera, arcaica, estática, de proporciones delicadas, ha florecido en más amplias formas y en nuevos ritmos. Rostros, animales, paisajes, flotan por espacios caóticos y nos relatan historias significativas del espíritu indoamericano. Cada línea, cada curva, cada trozo al parecer inconcluso, obedece a un propósito de armonía, a una realización, a una emoción. A ese deseo instintivo por alcanzar la forma de belleza de nuestras razas autóctonas y que Keyserling, el filósofo arbitrario, llama "instinto primario" y lo reconoce mayor entre nuestros indios que en cualquier otro hombre del mundo. Esto muestra el arte de Tamayo, sin yuxtaposición de pegadizas rutilancias europeas, sin rastacuerismos, simple y sobrio como nuestra tierra, desaparecida la incongruencia que existía entre la forma y el fondo, cuando aspirábamos a no ser nosotros mismos. Gracias a Tamayo, pintor nuestro, comenzamos a mostrarnos como realmente somos.

El pensamiento de Ortega y Gasset

Por ANIBAL SANCHEZ REULET

II

EL TEMA DE NUESTRO TIEMPO

Suponer que las cosas se comportan como las ideas, esa es, según Ortega, la gran confusión, la gran frivolidad de todo racionalismo. Superar esa frivolidad, esa confusión, es la tarea, el tema de nuestro tiempo.

“Por todas partes, nos dice Ortega, tropezamos con el hecho gigante de que las cosas, — números o cuerpos o almas, — poseen una estructura, un orden y conexión de sus partes distintos del orden y conexión que tienen nuestras ideas. La identificación de lo uno con lo otro, del logos con el ser, formulada en las palabras de Spinoza, — *ordo et connexio idearum idem est ac ordo et connexio rerum*, — es la transgresión, la ligereza que el racionalismo añade al recto uso limitado de la razón.” (1) De esa aventurada identificación partieron, sin embargo, los racionalistas. Creyeron así posible desarrollar todo el saber por el lado de las ideas sin tener en cuenta para nada las cosas mismas, en su peculiar realidad, ni el modo especial como esas cosas se nos dan

(1) Rev. de Occidente, N° XVI, pág. 14.

formando parte de nuestra vida. Más aún, sometieron todo interés vital al dominio tiránico de la razón. Las ideas eran las únicas realidades dignas de tener en cuenta y la realidad sólo era estimable en cuanto se comportase como las ideas.

Para Ortega, el racionalismo moderno tuvo, por eso, un carácter imperial y absolutista. Pretendió someter todas las particulares determinaciones de las cosas al imperio universal y abstracto de la razón. Y consideró aquellos aspectos de la realidad que no pueden reducirse a pura razón, que no pueden ser definidos, como degradaciones de la razón, sin valor alguno. Eso ocurrió, por ejemplo, con las cualidades sensibles. Mientras la pura extensión y las estructuras geométricas del mundo le parecían a Descartes perfectamente racionales, —hasta el punto de considerar que el conocimiento del mundo exterior debía reducirse a estudiar esas relaciones geométricas o matemáticas,— las cualidades sensibles, (los colores, por ejemplo), que no pueden definirse ni deducirse unas de otras, eran para él ideas confusas. El verdadero mundo, cuantitativo; el otro, —el mundo en que vivimos, rico en cualidades,— ilusorio. De ese supuesto parte, precisamente, la mayor creación del racionalismo moderno: la ciencia matemática de la naturaleza. También ella persigue sólo determinaciones cuantitativas y trata de reducir la rica y jugosa realidad en que vivimos a puras cantidades. Sólo le interesan las cualidades en cuanto puede traducirlas en cifras matemáticas dándonos de ellas, si es posible, un esquema mecánico: el sonido, por ejemplo, se convierte, físicamente, en una sucesión de vibraciones; es decir, en desplazamientos de una materia sorda y opaca, abstractamente uniforme, desplazamientos que adquieren la elegante forma geométrica de una línea ondulada.

EL UTOPISMO RACIONALISTA

Así como negó las particularidades sensibles de las cosas, así también negó el racionalismo, observa Ortega, la espontaneidad de la vida humana. Por lo pronto no vio en el hombre otra cosa que un ente racional. Más allá de las diferencias entre los hombres supuso un sujeto abstracto, común al europeo y al chino, al contemporáneo de Pericles y al caballero de Luis XIV. Ese fondo co-

mún fué lo que Descartes llamó la Razón. Eliminó así todo lo que en el hombre es realidad vital e histórica. La historia carecía de sentido para los racionalistas: la historia no era más que la historia de los errores del hombre, errores que no podían atribuirse, claro está, a la Razón, sino a lo que en el hombre es sinrazón: todas aquellas porciones negativas y pecaminosas que no han sido traídas a plena luz, reducidas a plena racionalidad. La historia, y el lado puramente vital e histórico de la existencia humana, quedaban pues manchados por el crimen, tenían un sentido claramente negativo. La actitud no puede ser, como se ve, más antihistórica. Por eso al cartesiano, nos dice Ortega, le parecerán injustas e imperfectas todas las instituciones políticas tradicionales. Y lo mismo que ha interpretado racionalmente la naturaleza y la constitución psíquica del hombre, pretenderá descubrir, valiéndose exclusivamente de la Razón, un orden social y jurídico perfecto. Considerará que es necesario destruir todas las formas históricas y jurídicas vigentes para sustituirlas por el orden social que, racionalmente, ha construído y que, para él, tiene todas las virtudes y perfecciones. Sólo en esa sustitución puede consistir el progreso y el mejoramiento del hombre. Pero como se trata de una sustitución radical, de una total suplantación, el racionalismo en política no puede acabar más que en la revolución. La Revolución Francesa fué precisamente, una de las más importantes consecuencias del racionalismo moderno: el resultado de su afán universalista y utópico. Y era tan utopista en ciencia como en política porque el utopismo estaba en su entraña. No era más que utopismo querer sustituir la realidad imperfecta por una perfección ideal, imaginada. El racionalismo, en lo teórico como en lo práctico, no se caracterizó nunca por una rigurosa actitud contemplativa, aceptando la realidad tal como ella es. Adoptó siempre una actitud imperial, imperialista, imperativa. De esta manera admirable ha caracterizado Ortega en *El tema de nuestro tiempo* al racionalismo, particularmente al racionalismo moderno, el modo de pensamiento dominante en los siglos XVII y XVIII. El racionalismo moderno, nos advierte Ortega, no se sitúa pasivamente, en actitud receptiva, frente al mundo, sino que quiere imponerle una estructura racional. La filosofía kantiana, para la cual el entendimiento no ha de regirse por el objeto, sino a la inver-

sa, el objeto por el entendimiento, descubre, según Ortega, en su forzada inversión, el afán utopista característico del racionalismo moderno. Pensar, para los racionalistas, no era ver, sino legislar, mandar. Fichte, con cinismo romántico, lo dirá claramente. El papel de la Razón no es comprender lo real, formar en la mente copia de cosas, sino crear modelos según los cuales éstas han de conducirse. El racionalismo tiende siempre, según Ortega, no a formarse ideas de las cosas, sino a construir ideales a los que éstas deben ajustarse. Así nacen el imperio del deber ser, el primado de la razón práctica y hasta el pragmatismo.

LA ENSEÑANZA DEL VITALISMO

El racionalismo era, pues, una actitud claramente antivital. Sacrificó la vida a un falso imperativo de verdad, y lo que es más grave, todavía: ese imperativo, falsificado en ilusorio utopismo, quedó en gran parte incumplido. La vida, por otra parte, en su espontánea autenticidad, es una de las verdades que más nos importan. Sacrificar la existencia concreta del hombre a ideales abstractos fué la monstruosa aberración del racionalismo. Frente a ella, como natural reacción después de casi tres siglos de intelectualismo excesivo, apareció el vitalismo. La afirmación desordenada que de la vida y de los valores vitales hicieron los románticos no fué más que una consecuencia de la excesiva sequedad intelectual del siglo XVIII y todos los movimientos neo-románticos y vitalistas de fines del siglo pasado fueron una nueva reacción contra el racionalismo bastardeado y practicista del positivismo. Los vitalistas al descubrir que hay otros valores que los intelectuales y al afirmar que la vida hay que vivirla para sí y no para otra cosa prestaron un servicio inmenso. Pero se movían, después de todo, en el mismo plano que los racionalistas. Se movían en el plano polémico y no hacían, muchas veces, más que responder a aquellos con negaciones absolutas o con afirmaciones impertinentes. A la afirmación absolutista que de los valores intelectuales y de cultura hacía el racionalismo, respondieron por eso con la afirmación, no menos absoluta, de los valores vitales y con el rechazo violento de la cultura. Ha sido necesario que se apaciguara la polémica y se decantaran las ideas para empezar a ver claro y des-

cubrir que la verdadera actitud no puede ser ni la una, ni la otra.

La situación actual es, por eso, muy diferente. Se comprende ahora que no pueda negarse, ni falsificarse la vida, ni sacrificar su violenta realidad a abstractos imperativos de cultura, pero se comprende también que la cultura es, a la vez, una necesidad vital y un armonioso resultado de la existencia humana. Más aún, la cultura, cuando es auténtica, cuando nace espontáneamente en una vida, es también vida y sirve a la vida. Este descubrimiento, anticipado por Simmel; es magistralmente desarrollado por Ortega en *El tema de nuestro tiempo*. Sólo partiendo de él puede tener frutos valiosos el pensamiento filosófico.

LA TAREA FILOSOFICA DEL PRESENTE

Con la inteligencia sola no vivimos; con vida y sólo con vida no vivimos plenamente. No todo es pensamiento, nos dice Ortega, pero sin él no poseemos nada con plenitud. Vivir es, por otra parte, como lo descubrió Simmel, — Ortega cita más de una vez su ajustada fórmula, — vivir es siempre vida y más que vida. Vivir no es mero echarse a vivir. “Todo vivir, repite Ortega, es trascender, es un ir más allá, una afirmación de algo objetivo, transvital.” Frente a los racionalistas que imaginaban una razón pura y una vida dirigida por la razón y, en apariencia, vivida desde la razón, Ortega afirma los derechos de la vida; pero frente a románticos y vitalistas, salidos de un baño de juventud, chorreando vitalidad desordenada y expresándose con oscuridad polémica, Ortega reconoce el valor de la inteligencia. La razón pura, que es la razón de los racionalistas, ha de ceder su puesto, nos dice Ortega, a la razón vital. Pero hay que subrayar todo lo que ésta tiene de razón y de vital. Ortega exige así, en vez de un yerto culturalismo con todas sus beaterías, — la expresión es suya y la tiene muy repetida, — una cultura vitalizada; o sea, un pensamiento que cuente con la vida y haga de ella su tema principal. “La cultura necesita de la vida porque es su fruto”. Toda cultura es un sistema vital, surge en una vida y por necesidades vitales. El racionalismo, en su momento, nació también de necesidades vitales del hombre moderno, para salvar una inmensa crisis, la época que solemos llamar renacentista. Fué entonces una creación origi-

nal porque creció desde esa necesidad vital y de ella recibió su fuerza. Pero, cuando una cultura, pasado el momento creador, se convierte en una inerte repetición de las mismas ideas y los mismos gestos, cuando la fe viva se convierte en beatería, como dice Ortega, entonces, esa cultura conspira contra la vida, empieza a anquilosarse y a apretar, y a asfixiar dentro de sí, a la vida que, en un cierto momento, le dió sus mejores jugos. El resultado de ese anquilosamiento es el culturalismo: la cultura que no da nada a la vida, de la que no se puede vivir, pero que lo exige todo a la vida, hasta que la entreguemos a cambio de ella. El culturalismo ha llegado así a los peores extremos. En el orden político, por ejemplo, puede llegar a una situación en la que con tal de salvar los principios nada importe arruinar a las naciones. Monstruosa inversión, ya que los principios fueron pensados alguna vez para salvarlas y no para hundirlas.

Que la cultura forma parte de la vida del hombre y que separada de ella carece de sentido es la afirmación fundamental de Ortega. Y para él, en vez de vivir la vida desde fuera, como lo han hecho los últimos siglos al poner su valor en un más allá religioso o culturalista, el imperativo del presente es vivir desde ella convirtiéndola, de simple hecho, en derecho. El pensamiento filosófico, — y no hay para Ortega más que pensamiento filosófico o particularizaciones de él, — ha de tener, en consecuencia, la vida como principio.

EL PERSPECTIVISMO

Ahora bien, toda vida es vida de alguien. Es, en consecuencia, un punto de vista y desde ella no se tiene sino una perspectiva de la realidad o la realidad en perspectiva. Así renunciaríamos, al parecer, a una de las mejores virtudes del racionalismo, aunque sólo fuese una virtud aparente, la visión *sub specie aeternitatis*. Recordemos, en efecto, que la Razón, fondo común a todos los hombres, era también el fondo de toda realidad. La Razón era universal y estaba instalada en el centro de la realidad. El conocimiento racional, tal como lo concebían los racionalistas, era un conocimiento universal, de todos y de nadie, y a través de él se alcanzaba un saber absoluto. La realidad era conocida en su inti-

midad, sin distancias, ni perspectivas. Ese fué el mayor espejismo de los racionalistas: el que les dió toda su fuerza frente a escépticos y relativistas. Afirmar, pues, la necesidad de una filosofía hecha desde la vida, desde la vida de cada cual, es renunciar a esa visión absoluta, recaer en el relativismo. Pero el perspectivismo, que Ortega considera la teoría general de su filosofía, no es sin embargo, una tesis relativista ni escéptica. Es sólo la vuelta a la naturalidad en filosofía, a la humildad del dato, a la aceptación de la realidad tal como ella se presenta, a un auténtico positivismo. La visión absoluta fué una abstracta fantasía del racionalismo; la realidad, como vimos, no tiene una entraña racional y toda realidad se da en definitiva, al hombre, en el ámbito de su concreto existir. La universalidad del racionalismo carecía, por eso, de contenido real, era una pura vaciedad, una mera abstracción. Sólo el reconocimiento de que toda visión es visión de alguien desde un cierto sitio, debe darnos el firme y seguro fundamento de la filosofía. Eso intentaron los idealistas, pero lo intentaron haciendo absoluto el punto de vista. La inversión no cambia nada. No hay ni visión absoluta, ni punto de vista absoluto. Si Ortega no cae en el escepticismo, tampoco recae en el idealismo. "No es el punto de vista, nos dice, en el sentido idealista, sino al revés, es que lo visto, la realidad, es también punto de vista". (2). Por lo pronto toda perspectiva es cierta en cuanto es perspectiva: cada visión parcial es cierta en la medida en que es distinta de las otras porque todas se refieren a una misma realidad pero desde distintos puntos de vista; por el contrario, si fuesen iguales, serían falsas, serían una pura imaginación. Si la visión del mundo del hombre contemporáneo fuese igual a la del hombre del siglo XIII podríamos suponer con fundamento que hay una coincidencia en sus sueños o en sus imaginaciones, ya que no pueden ver la misma cosa porque están en situaciones diferentes. Pero hay algo más en la posición perspectivista de Ortega. "El ser definitivo del mundo, nos dice, no es materia ni es alma, no es cosa alguna determinada, sino una perspectiva." (3) Se elimina así, por adelantado, cualquier concepción substancialista del ser. El ser no sería otra cosa que la distancia que va del que ve a lo visto. Pero esa distancia,

(2) Goethe desde dentro, Madrid, 1933, pág. XXIV (Prólogo-conversación de Fernando Vela).

(3) Obras, Madrid, 1932, pág. 12.

como lo ha ido precisando más tarde Ortega, es una distancia dinámica, una perspectiva en movimiento. Ya en las *Meditaciones del Quijote* hablaba Ortega del "diálogo dinámico entre el individuo y el mundo". La ontología perspectivista ha de resolverse, en definitiva, en una dinámica vital: la vida consiste en una tensión entre el individuo y su medio, entre el hombre y su circunstancia. Hay aquí, como veremos una gran riqueza de consecuencias.

LA LOGICA PERSPECTIVISTA

Según Ortega, hay que hacer de la realidad punto de vista, reconociendo que la apariencia, el modo como las cosas se nos aparecen, forma parte de la realidad, es un elemento necesario a ella. La apariencia que ha sido tantas veces desvalorizada, rechazada, en filosofía, es lo primero que hay que reconocer y estimar en su justo valor, como que la apariencia, el modo como aparecen las cosas en el ámbito de una vida, es uno de los rasgos peculiares de su ser. Las cosas, por otra parte, tienen su forma o estructura propia que es necesario descubrir: la razón no conforma las cosas. El logos no es impuesto por el sujeto a las cosas, ni por las cosas al sujeto. Pensar no es, para Ortega, imponer formas subjetivas a una materia informe. "La característica del pensar, su forma constitutiva consiste en adoptar la forma de los objetos, hacer de estos su principio y norma." (4) Hay, pues, una lógica subjetiva, pero ella no se basta a sí misma, ya que tiene que adoptar la configuración de los objetos. El logos completo sólo se da en la conjunción del pensar y de la cosa pensada. "La razón determinada es la cosa", decía Hegel. "Pensamos con las cosas" (5), dice Ortega. No hay, en consecuencia, una lógica abstracta: toda lógica es más o menos objetiva y material, hasta la lógica formal. Ortega trata, como se ve, de desubjetivizar la razón en una especie de síntesis de Aristóteles y Descartes. La razón no está en las cosas como creía Aristóteles, ni en el hombre como creía Descartes; es el resultado de una conjunción. Pero no de una conformación a la manera kantiana: el sujeto pone el ser, lo que no significa que el ser sea suyo, que haga suyas las cosas, que las cosas no subsis-

(4) Goethe desde dentro, pág. 289.

(5) Ibid. pág. 290.

tan por sí. El ser de las cosas es de las cosas y para las cosas. Pero las cosas son para mí. Las cosas no tienen sentido sin el sujeto, ni el sujeto lo tiene sin cosas. La frase de Protágoras adquiere así su verdadera significación: el hombre es la medida de todas las cosas, pero ni las produce, ni son suyas. "Yo no soy ellas (las cosas), nos dice Ortega, ellas no son yo (anti-idealismo), pero ni yo soy sin ellas, sin mundo, ni ellas son o las hay sin mí, para quien su ser y el haberlas pueda tener sentido (anti-realismo)". (6) El ser de las cosas y mi ser se resuelven, pues, en un dinámico estar. O, dicho de otro modo, en una existencia.

A la universalidad abstracta de los racionalistas opone Ortega, en consecuencia, la necesidad de un pensar concreto y no por eso menos universal. Sólo como universalidad concreta, como parte de un todo universal, no como opinión más o menos caprichosa, se da en cada vida de hombre una perspectiva. El perspectivismo no es pues relativismo, sino franca aspiración a una universalidad concreta.

Ortega se refirió en una ocasión (7) a las dos grandes metáforas con las que se ha pretendido entender simbólicamente el conocimiento: la metáfora antigua según la cual las cosas se graban en la conciencia como en una tabla encerada o se reflejan en ella como en un espejo y la metáfora moderna que ve en la conciencia un vaso conformador de todos sus contenidos. La tercera metáfora, la que quizás nos aclare el pensamiento de Ortega, la sugiere él mismo en muchos pasajes de sus escritos. Es la metáfora de la luz: ni las cosas se inscriben o reflejan en la conciencia, ni la conciencia las conforma: no hace más que iluminarlas. Ortega ha sido uno de los primeros pensadores que han restaurado el antiguo sentido etimológico de la alétheia "la verdad como descubrimiento, desvelación, quitar de un velo o cubridor". (8) El conocimiento consiste en sacar a luz las cosas que estaban encubiertas, descubrirlas, iluminarlas. La luz no modifica nada en las cosas, pero sin ella las cosas no adquirirían su brillantez, su contorno definido, su verdadero color.

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

(6) Obras, pág. 885.

(7) En una conferencia pronunciada en Buenos Aires y recogida más tarde en un tomo de *El Espectador*. V. Obras, pág. 430.

(8) Obras, pág. 25.

Fisonomía espiritual de Pushkin (*)

Por WADIM STRUCKHOF

El conocimiento de la actividad de un escritor se basa, ante todo, en el estudio de las obras que nos dejó. Leemos sus escritos, los sentimos, los comprendemos; tratamos de definir sus características peculiares. Las obras literarias, juzgadas en sus elementos constitutivos, nos hacen posible colocar a su autor en el lugar correspondiente de la historia de la literatura.

¿Cuál es el criterio que determina el objeto de estos estudios literarios? Es el hecho de la existencia de expresiones literarias que consideramos como exponentes de cierta actividad espiritual de su autor. Basándonos en las obras literarias procuramos establecer las tendencias ideales del autor, intentamos reconstruir su mundo espiritual; tratamos de reconocer la fuente de su inspiración creadora. Así resulta que por las obras literarias nos elevamos hacia la vida íntima de su creador, la intuimos en su obra, aspirando a reconstruir su personalidad creadora como una realidad efectiva, como unidad orgánica.

Aparece la cuestión de si es esto verdaderamente necesario. ¿No bastaría limitarse al estudio de las obras literarias en sí, es decir, al análisis detallado de todos sus aspectos: lingüístico, his-

(*) Conferencia pronunciada en la Facultad de Filosofía y Letras, en el acto de homenaje a Pushkin el 9 de junio de 1937.

tórico, sociológico, etc., o al análisis de lo que se refiere a su estructura formal y al sujeto tratado? ¿Podrían tales estudios bastar para la comprensión integral de la obra literaria, así como de cualquier obra del arte? ¿Para qué dedicarse a problemáticas investigaciones sobre la mentalidad del autor, sobrepasando el estudio expresamente fenomenológico de sus realizaciones?

Estas preguntas evocan un problema cardinal del estudio de la creación artística en general: el que trata la relación de la personalidad del artista creador con su obra realizada. Toda obra del arte en general, en cuanto pretende constituir un factor de cultura, no puede serlo sino a condición de que sea, en su esencia, una realización perceptible de cierta actividad suprasensible, espiritual del hombre. Fuera de la concreta y efectiva actuación espiritual del hombre no se puede considerar que configuraciones cualesquiera de tal o cual sistema de representación empírica sean expresiones culturales; no son sino realizaciones de habilidad técnica, son trabajos de destreza material, que se encuentran fuera del alcance de las aspiraciones ideales del hombre. Esta afirmación se refiere a la habilidad en el manejo de todos los medios y recursos de la representación artística: acústicos, ópticos y lingüísticos. El concepto de faz empírica del arte, para todas sus configuraciones, es siempre el mismo.

Así inferimos que el estudio exclusivo de las obras de literatura, siendo el examen de un solo aspecto del acto de creación literaria, — el de su faz lingüística — no puede llevarnos al conocimiento integral de la actividad de un escritor en cuanto constituye un acto de creación espiritual.

Tampoco podemos llegar al conocimiento de la actividad espiritual del escritor dejándonos llevar por nuestras impresiones individuales al leer sus escritos, pues, quedándonos dentro de ellas, nos agotamos en meras opiniones casuales, relativas y convencionales, a veces de simple goce. Puede lograrse conocer la actividad espiritual de un Pushkin solamente plasmando en una totalidad objetiva todos los datos del estudio sistemático de su ser espiritual.

En fin, aspirando a conocer el ser íntimo del escritor, no podemos contentarnos con la colección de datos particulares sobre su existencia y actividades, de fechas y hechos de su vida individual. Aunque todos estos datos biográficos pueden contribuir a aclarar-

nos, hasta cierto punto, la personalidad del escritor, considerados en sí constituyen un material que caracteriza sólo su ser individual, en toda su relatividad psíquica, histórica, idiomática, etc. Los datos biográficos sobre un escritor, establecidos en base a criterios heterogéneos: geográfico, psico-fisiológico, etc., no abarcan por sí mismos su ser espiritual, no aclaran la trascendencia cultural de su obra; dejan en la sombra la actividad del escritor considerada como realización de sus aspiraciones universales, de sus anhelos hacia lo absoluto, lo ideal, lo que es en su esencia valioso para muchos individuos de distinta psique, que sirve para muchas épocas históricas y para muchos períodos literarios.

Así pues, confrontemos el examen de la personalidad espiritual del escritor al estudio de su ser individual dentro de la historia de la literatura. Es obvio que en el examen del ser espiritual del escritor pueden hacerse referencias a los datos biográficos y literarios, atinentes a su vida y sus actividades artísticas, pero al hacerlo así debemos tener siempre presente que ellos no pueden servir sino como simple ilustración, como datos aclaratorios de la actividad íntima del artista creador.

Agregaré, por último, que la diferenciación establecida entre el individuo y la personalidad, en lo que se refiere al estudio del escritor, se basa en un pensamiento fundamental filosófico que reconoce una doble naturaleza al ser humano; es la concepción que considera que el hombre, por un lado de su existencia, se manifiesta como un ser individual, buscando satisfacer sus apetencias naturales; y, por otro lado, se polariza hacia instancias de otro orden, aspirando valores de trascendencia general, como cuando, por ejemplo, anhela las formas absolutas de la verdad ó de la belleza.

Así, la oposición entre el estudio biográfico y literario de Pushkin y el examen filosófico de su personalidad, será la base metodológica de esta exposición.

Sobre la personalidad de Pushkin han surgido, desde hace muchos años, divergencias considerables entre los autores que se han dedicado a investigar las condiciones auténticas de su ser. Hasta se han formulado dos opiniones opuestas: una lo considera como un tipo "sensual, pagano, heroico"; otra encuentra en él el tipo del "humilde cristiano". ¿Dónde está la verdad? Me parece

que las dos opiniones tenían, en cierto sentido, razón. La explicación es que se basaban en estudios orientados en distintas direcciones: una se fundaba en los hechos que evidenciaba el individuo Pushkin con todos los deslices y exageraciones de su vida pasional; la otra seguía el camino del estudio de la personalidad espiritual del poeta en cuanto se manifestaba en expresiones ideales, en su espíritu elevado hacia valores perennes.

Para orientarnos en el tema de la personalidad de Pushkin, tenemos que evocar, ante todo, aunque sumariamente, el camino vital del poeta.

Vivía en una época en que la conciencia rusa, cien años después de la reorganización radical del país por Pedro el Grande, empezaba a despertarse. Más que nunca se evidenciaba, en el ruso de entonces, la mezcla informe de los viejos elementos rusos, asiáticos, con su fe mística unida a supersticiones ingenuas, con las influencias innovadoras del Occidente, reforzadas por la participación rusa en las guerras europeas contra Napoleón. En consecuencia, los círculos más progresistas de la sociedad de Petersburgo, a los cuales pertenecía la familia de Pushkin, no encontraron nada mejor que atenerse a los principios del hedonismo iluminista de los filósofos franceses del siglo XVIII. Este era el ambiente en que nació el poeta.

Desde su primera infancia Pushkin demostraba una extraña ambigüedad de su ser: hasta los 7 años era un niño que no quería moverse; era gordo, pesado, indolente; en cambio, después, a los 8 años, se convirtió en lo contrario: se volvió inquieto, vivo, impertinente, siempre en movimiento. Sus condiciones mentales siguieron un desarrollo precoz. Tenía una curiosidad ávida para todo, una memoria sorprendente, una imaginación febril. Desde los 8 años empieza a escribir versos, primeramente en francés, pues dominaba en su infancia este idioma mejor que el ruso. El escribir versos, que se imprimieron ya desde que tuvo 12 años, se convierte para él en una necesidad orgánica. Por otra parte, desde su infancia hasta el fin de sus estudios oficiales, Pushkin careció completamente de toda educación e instrucción sistemática. De niño se dedicaba con preferencia a leer las obras de escritores franceses de los siglos XVII y XVIII, pues la biblioteca de su padre estaba a su disposición. Sobre sus estudios en el colegio decía posteriormen-

te: "Todos nosotros hemos estudiado un poco, algo y de cualquier manera". Todo su desarrollo mental lo debía a sus propios esfuerzos de autodidacta. En sus relaciones con colegas de estudio demostraba una doble faz: era arrogante, peleador, siempre listo para ofender con palabras agudas y, al mismo tiempo, era de una sensibilidad exagerada, de delicadeza infinita, pronto a torturarse por remordimientos sinceros; poseía un sentido profundo de la amistad. Las condiciones salientes del temperamento del adolescente eran una continua protesta contra cualquier limitación forzada de su propio ser y, al mismo tiempo, la inclinación a complacerse en los cambios, en la variedad de impresiones, en el estruendo, en el riesgo. Por otra parte, sorprendía ya a los 14 años por la madurez de sus opiniones, por la claridad de su pensamiento; ya entonces lo consultaban escritores adultos sobre sus obras.

Las creaciones poéticas de Pushkin se recibieron con verdadero júbilo por sus lectores, ya desde los años de su estada en el colegio. Su fama de poeta crecía más y más, creándole una popularidad inmensa entre los más amplios círculos del público. Al mismo tiempo, esta apreciación unánime de su obra poética, este ambiente de adoración, provocaron reacciones de índole distinta, negativas. Primeramente, en él mismo; su estado de arrebatado sublime durante el acto creativo y su aclamación por los entusiastas, le apartaban cada vez más de la existencia equilibrada, de una vida normal, bien ordenada. Después de los agitados momentos de creación y de aclamación ya no podía satisfacerse con una existencia común. Empezaba a aspirar a algo cada vez más emocionante y... lo encontraba, aunque muchas veces, juzgándolo según criterios comunes, en formas bastante arriesgadas, a veces repugnantes; así se explican sus amores frívolos, sus apasionadas partidas de naipes, sus veintitantos duelos.

Por otra parte, el éxito literario de Pushkin y sus ataques a distintas personalidades de reputación crearon un círculo más y más amplio de gente que se sentía ofendida por él y buscaba comprometerle, dañarle, basándose ante todo en los excesos de su desordenada vida particular. De aquí provienen todos los acontecimientos posteriores del camino vital del poeta: los conflictos con sus jefes del empleo nacional, conflictos con el Gobierno; de aquí surgen también sus disgustos con sus parientes, su aislamiento de

los círculos liberales; de aquí sus desilusiones de muchos amigos. Además, su posición empeoraba por dificultades materiales, pues la fortuna que poseía no podía soportar sus gastos inmensos.

Pushkin parecía comprender bien la triste suerte de su vida de individuo; decía: "No hay felicidad sino en las vías comunes". Sin embargo, enfrentaba con ánimo firme todas las complicaciones prosáicas, ocasionadas por su temperamento genial; resistía, siguiendo sus propios caminos "no comunes"; por lo tanto, apartándose siempre más de la felicidad.

A los 32 años casó con una mujer que se consideraba como una de las más bellas de la sociedad rusa. Con nuevas responsabilidades, sobre todo frente a una mujer tan brillante, se hizo más accesible a los ataques de sus enemigos. Denuncias sistemáticas, sucios anónimos, lo provocaron, al fin, a jugarse la vida para buscar una solución definitiva de su existencia. A los 37 años se lanza a un duelo, insistiendo en que se cumpla con máxima severidad; se comporta con serenidad impresionante durante el lance y... es muerto.

Como último dato biográfico sobre Pushkin, quiero mencionar una actividad suya que constituye un hecho extraordinario en la historia de la literatura. Es su creación del idioma literario ruso y, al mismo tiempo, su creación de obras literarias ejemplares en el nuevo idioma recién creado por él. Basta comparar las obras de los literatos rusos anteriores, caracterizados por un lenguaje arraigado en el viejo idioma eclesiástico-eslavo, amenizado con modalidades de la literatura seudoclásica europea, para darse cuenta de la formidable creación del idioma literario ruso por Pushkin. Y más todavía, su nuevo lenguaje se consideró por sus lectores como tan natural, tan correspondiente al ser íntimo ruso que lo aceptaron por idioma de uso común. Desde Pushkin la lengua literaria rusa se ha identificado con el habla correcta rusa en general.

Podemos establecer que el rasgo saliente de la vida de Pushkin lo constituye la oposición de sus expresiones orientadas hacia lo ideal y de los hechos materiales de su vida empírica. Las primeras tienen que constituir el tema central de esta exposición. Tratemos, pues, el contenido concreto de la espiritualidad de Pushkin.

Ante todo, tenemos que mencionar que el conflicto que Push-

kin sintió durante toda su vida, el de sus aspiraciones ideales con sus disgustos y fracasos en su vida individual, le llevó a una concepción trágica de la vida. Siendo aún muy joven decía: "Toda mi vida es una triste oscuridad de tormenta". En muchas de sus poesías figuran los términos de tristeza, insatisfacción, desesperanza; expresa que "el tedio es la condición del hombre que piensa". Con esa concepción pesimista de la vida Pushkin se acercaba íntimamente a la mentalidad del pueblo ruso; y lo comprendía bien, diciendo: "Nosotros todos cantamos tristemente, desde el cochero hasta el primer poeta".

Como personalidad artística creadora Pushkin no podía limitarse sólo a sentir en su interior el dualismo trágico de su existencia; era para él una necesidad imprescindible realizarlo en formas artísticas. Tenía presentes, como realidades efectivas, valores absolutos, a los cuales plasmaba en forma poética con verdadera unción. Con todo derecho, esta mentalidad suya puede llamarse religiosa.

Como primera modalidad religiosa de Pushkin vemos su concepción del ser íntimo y de los fines de la actividad del poeta. Al tratar del poeta usaba siempre términos religiosos; y no era solamente su manera de hablar, sino que correspondía a su convicción absoluta. Atribuía al poeta el papel de servidor del bien, de valores universales. En su poesía "El profeta" lo ha expresado de manera impresionante.

Como segundo motivo religioso de Pushkin podemos definir su concepción de la naturaleza. Atribuía un sentido religioso no solamente a las bellezas de la naturaleza sino también a sus "fuerzas destructoras"; a todo lo que "nos amenaza con el crepúsculo"; lo consideraba también como perteneciente al "dominio divino". Sin embargo, Pushkin no puede calificarse de panteísta, pues a la belleza de la naturaleza la llama "indiferente" a la tristeza del corazón humano.

Otro motivo religioso era su concepción ideal del amor, el sentimiento de la divinidad de Eros y de la belleza de la mujer. Llamaba a la mujer "genio de pura belleza". Al describir la belleza de una mujer dice: "Todo en ella es armonía, todo es admirable, todo es más elevado que el mundo y las pasiones". Al en-

contrar a su amada describe el estado de su ánimo: "Devotamente extático ante lo sagrado".

Su adoración de la mujer no se limita al amor terrenal; de manera conmovedora espera el "beso prometido de la amada que ya murió"; en sus aspiraciones de amor Pushkin, según la expresión de Dostoiewski, "toca a otros mundos".

Existe aún otro motivo religioso en Pushkin, que puede definirse como concepción espiritual de la concentración personal y de la soledad; a ella pertenece también su culto del "fuego del hogar", de los "Penates". Mencionemos su exigencia dirigida al hombre digno, de apartarse del "rebaño de los hombres". A ella pertenece también su aspiración de hacer del alma humana un "altar de la divinidad". El concepto de hogar se desarrolla en Pushkin hasta abarcar los de patria y de nación.

Por fin, como última condición del ser espiritual de Pushkin mencionaré la relación de su mentalidad religiosa con su conciencia moral. Un tema central dentro de su espiritualidad es el perfeccionamiento espiritual, la transformación de la personalidad. En Pushkin aparece una extraña conciencia del deber; se puede decir que es un ascetismo peculiar el que le hace exigir: "vivir para pensar y sufrir". A ella pertenece también su exigencia de que nuestra alma sea "pura, triste y tranquila". Sin embargo, su ascetismo no tiene nada de lúgubre, nada de desesperado; por el contrario, significa una iluminación del alma, una victoria de las fuerzas espirituales sobre las pasiones carnales. Pushkin considera como finalidad del perfeccionamiento del hombre el llegar al sentido de "benevolencia", del amor a los hombres y al mundo; dice: "Lo que es más alto en el hombre, es su condición de benevolencia frente a todos".

Quiero dejar establecido que todas estas modalidades de la religiosidad peculiar de Pushkin, constituyendo la expresión de su anhelo íntimo hacia valores absolutos de humildad y de amor, corresponden a los principios fundamentales del cristianismo.

Pasemos ahora a una caracterización más amplia de la visión del mundo de Pushkin.

Ante todo, quiero indicar que, aunque Pushkin era siempre sumamente celebrado en Rusia como poeta, se encontraba, por su mentalidad espiritual, aislado. Sus aspiraciones expresamente es-

pirituales provocaban o una reacción indolente o un directo rechazo, por parte de los dirigentes de la opinión rusa. Se puede decir que desde mediados del siglo XIX, los más notables representantes del pensamiento ruso se encontraban en pugna con la mentalidad espiritual de Pushkin. Le acusaban, entre otras cosas, de no haber salido a luchar contra las anormalidades de la actividad rusa, etc. Parece que en el mismo carácter de su genio había algo que no era aceptable para muchos compatriotas, quienes se entusiasmaban por su talento poético, pero quedaban por lo menos fríos frente a lo que constituía su más amplio ser espiritual.

Voy a intentar caracterizar la visión del mundo de Pushkin, oponiéndola al mismo tiempo a la mentalidad de la más adelantada sociedad rusa del último siglo. Con este método de exposición trataré de aclarar de manera más evidente el ser espiritual de Pushkin, que consideramos ahora, después de tantos y tales acontecimientos en Rusia, como expresión más auténtica del alma rusa.

La mentalidad de los círculos intelectuales rusos del siglo XIX se ha orientado también en una dirección religiosa; era el camino de la protesta ante el mal del universo, la tendencia a denunciar el mal y a impugnarlo. Se podría decir que la conciencia rusa se identifica con el problema de la Teodicea: se tortura ante la oposición insoportable e insoluble entre la imperfección del mundo empírico y el ideal de la verdad divina. El pensamiento ruso aparece aquí lleno de tristeza universal y con el ánimo guerrero para conquistar la verdad. Es la mentalidad de aquellos que sufren por los llamados por Dostoiewski "problemas malditos".

Todo lo contrario es la mentalidad de Pushkin. Tampoco él era panteísta, permaneciendo escéptico frente a la posibilidad de la dicha y dándose cuenta de las "oposiciones perennes en la realidad", lo que definía su concepción de la vida; pero su visión filosófica general es muy distinta: es la compasión a todo lo que vive en la tierra. Su espíritu era más inclinado a compadecer que a indignarse y rechazar. Por eso, Pushkin, en verdad, no se ha manifestado en oposición directa con la realidad; pero lo hizo no por debilidad de espíritu sino porque el proceso de pugna, como tal, no correspondía a su ser íntimo. El genio poético de Pushkin representaba el anhelo hacia la concepción del origen divino y del sentido divino del ser universal. Al darse perfectamente cuenta del

mal y de la imperfección del mundo, Pushkin no sentía quebrantada por eso, su mentalidad fundamentalmente benévola. En todo lo existente — aun en lo que calificaba de mal — encontraba y quería reconocer algo de bueno, de justo. Invitaba a todos a “no ser unilaterales, sino a mirar la tragedia con ojos de Shakespeare”. Al ser acusado una vez de haberse aproximado a los partidarios de Schelling, expresó: (voy a citar sus propias palabras) “Sabe Dios, cuanto menosprecio y detesto la metafísica alemana; pero ¿qué hacer? Se han reunido unos muchachos ardientes, perseverantes: el religioso hace sus cosas, y también el diablo hace las suyas”. Parece que, según Pushkin, el diablo, cuando aparece representado por muchachos “ardientes y perseverantes”, tiene también derecho a existir. Con toda claridad ha expresado Pushkin esta visión suya del mundo de la manera siguiente: “No nos persuaden las relaciones, ni existe tampoco verdad alguna allí donde no hay amor”.

Refiriéndome a las dos concepciones filosóficas mencionadas, puedo establecer que todo el penoso desarrollo espiritual de Rusia después de Pushkin, se ha debido — en última razón — al rechazo y al olvido por el pueblo ruso del legado espiritual del poeta. Sin embargo, no debemos ser unilaterales en la apreciación de las divergencias entre la mentalidad de Pushkin y de otros representantes de los intelectuales rusos. Siguiendo la sabiduría de Pushkin, reconozcamos la justificación relativa de ambas posiciones contrarias: la de concepción benévola del mundo y la de denuncia profética del mal universal. En la vida del hombre es tan necesaria la impugnación del mal, su denuncia y conquista, como la aceptación benévola y plácida del ser y del sentido del universo. Dando razón a la visión filosófica de Pushkin, podemos afirmar que esta concepción constituye una condición indispensable, fuera de la cual todo el proceso de denuncia y de lucha se convierte en un mal efectivo y pierde toda justificación. Allí donde la pugna contra el mal no tenga un origen espiritual, se convierte en una hostilidad estéril; en este caso, la denuncia profética degenera en un mal absoluto, destructivo.

Con esto he querido esbozar la visión filosófica de Pushkin, frente a la mentalidad que dominaba entre los intelectuales rusos, durante los últimos cien años de la historia de Rusia.

Para terminar, trataré de la obra literaria de Pushkin, en cuanto constituye una expresión auténtica del alma rusa. Al exponer este tema me atenderé preferentemente a los pensamientos expresados por Dostoiewski, en su discurso con motivo de la inauguración del monumento a Pushkin en Moscú.

Dostoiewski considera a Pushkin como a un fenómeno extraordinario y único del espíritu ruso, calificándolo de profético, en el sentido de atribuirle el papel de un faro que está llamado a alumbrar el camino obscuro de la suerte del pueblo ruso, con una nueva luz orientadora.

Tres son los momentos que destacan la acción profética de Pushkin, considerada como una síntesis de las aspiraciones del alma rusa.

Primero. El hombre ruso sufriendo los contrastes entre su pasado asiático y las influencias europeas, se siente desorientado. Busca su dicha errando sin principios y sin bases; es el tipo llamado por Dostoiewski "vagabundo ruso sin hogar". Siendo de temperamento activo, el ruso trata de encontrar su buena suerte por caminos más extravagantes. Los personajes de las obras de Pushkin demuestran estas angustias del ruso. El Alejo, que figura en su poema *Los gitanos*, se lanza a la vida de los gitanos, aspirando a encontrar allí lo que anhela; un Eugenio Oneguín, en su obra *Eugenio Oneguín*, está errando por todo el mundo, desorientado en su ser íntimo, vacío, disgustado por todo lo que le rodea. Pero estos rusos buscan, con un ánimo demasiado egoísta y ambicioso, una verdad que pueda satisfacerles; y no la encuentran, pues ignoran su propio ser natural, su origen y sus relaciones con el pueblo natal. Permanecen desarraigados.

La otra visión de Pushkin referente al alma rusa es esta: En sus búsquedas desesperadas de la verdad anhelada, algunos rusos, al no encontrarla en lugares ajenos, empiezan a mirar más detenidamente a sus alrededores. Pronto establecen que la verdad que buscaban se encuentra mucho más cerca de lo que suponían. Llegan, poco a poco, a ver que esta verdad se encuentra no fuera de ellos, no entre los gitanos o en países lejanos, sino en su propio ser, arraigado en su pasado, en las raíces naturales de su ser patrimonial. Entonces el ruso se da cuenta de los deberes que le obligan, se vuelve modesto y humilde, cumpliendo lo que le

dicta su ser espiritual. Estos son los tipos de Tatjana en Eugenio Oneguín, de la ama Arina Radionowna, del monje-historiador Pimen en el drama Boris Godunow y muchos otros.

Por fin, la tercera definición del espíritu ruso se muestra en la dedicación íntima de Pushkin a las peculiaridades e inquietudes de los pueblos extranjeros. El ruso, en la amplitud de su alma suele interesarse vivamente por la suerte de los pueblos extranjeros y lo hace en el mismo grado en que se inquieta por su propia dicha. Esa armonía de la intuición poética de Pushkin, con las inclinaciones altruistas del ruso en general, se ha reflejado en toda una serie de sus poesías que tratan la vida de otros pueblos eslavos, del español, del alemán, del inglés, del musulmán, del antiguo egipcio, etc. Estas obras no son artificiales o imitativas; los más capaces representantes de esos pueblos afirman que al leerlas sienten perfectamente el ser íntimo de su pueblo que se les aparece vivo en las creaciones del poeta. Esta relación fraternal de Pushkin frente a los pueblos extranjeros corresponde íntimamente a la mentalidad y capacidad del ruso para sacrificarse por el bien de los otros; es su condición de "humanismo integral", definida así por Dostoiewski. Al referirse a esta peculiaridad del alma rusa, Dostoiewski evoca en su discurso los sacrificios de Rusia, en el dominio de la política exterior, durante los últimos dos siglos de su historia. Dostoiewski pronuncia estas palabras notables: "Llegar a ser un verdadero ruso, significa — en su última razón — convertirse en hermano de todos los hombres".

Dostoiewski termina su discurso con la indicación de que el ruso todavía no posee la facultad de hacer bien comprensibles sus inclinaciones espirituales: ni a sus compatriotas, ni a los extranjeros. Al llorar la muerte prematura de Pushkin, dice que en lo que se refiere a las posibilidades de la propagación más amplia de la espiritualidad rusa, la desaparición del poeta nos ha dejado ante un problema que todavía no hemos podido resolver.

Refiriéndome a los homenajes con motivo del centenario de la muerte de Pushkin que se organizan este año en todo el mundo, me parece que el problema mencionado por Dostoiewski ya ha empezado a resolverse. Vemos cómo estos actos conmemorativos reúnen a todos los rusos de cualquier orientación política y cómo, también a propósito de estos homenajes, los rusos que se encuen-

tran fuera de su país tienen ocasión de tratar con sus amigos extranjeros las inquietudes de su espíritu. Todo esto lo debemos a nuestro gran poeta Pushkin.

Voy a terminar expresando que nosotros, los rusos que vivimos en la Argentina, sentimos la más viva satisfacción por esta oportunidad de compartir los problemas de nuestro íntimo ser espiritual con nuestros amigos de este noble país que nos ofrece su generosa hospitalidad.

Un "pioneer" de la egiptología americana: Charles Edwin Wilbour

Por ABRAHAM ROSENVASSER

En un magnífico volumen de más de 600 páginas, ha editado el Museo de Brooklyn, las cartas de Wilbour, famoso "pioneer" de la egiptología americana (Travels in Egypt, Letters of Charles Edwin Wilbour, December 1880 to May 1891). La obra ha sido anotada cuidadosamente y con saber preciso y sobrio por el eminente egiptólogo belga, Jean Capart. Un conjunto de láminas, reproducción de piezas arqueológicas adquiridas por Wilbour, ilustran el libro.

Wilbour que vivió durante más de 20 años activamente consagrado a la egiptología, no ha dejado obra escrita. Y sin embargo, ningún estudioso, de los que actuaron con él en el campo de la egiptología, ha dejado de aprovechar de su grande y exacto saber. Buscar en la obra de aquellos el aporte de Wilbour sería tarea difícil y a menudo imposible. Muchos olvidaron al hombre generoso que nada reservaba para sí y cuántos no guardaron un silencio injusto o culpable sobre sus descubrimientos y la ayuda que les prestó?

La publicación de las cartas es así, al mismo tiempo, un homenaje a su memoria y una reparación, porque es precisamente en

ellas donde se puede seguir de cerca y apreciar mejor la calidad de de sus estudios y de su espíritu y también hacer juicio de la labor y el espíritu de los otros. Pero las cartas no fueron escritas con la intención de una vindicación tardía o póstuma. Tienen un carácter íntimo. Wilbour se gozaba en anotar diariamente y hacer llegar a su familia la relación de la vida que transcurría en el Egipto y en el mundo de la Egiptología, pero la preocupación de la fama le era extraña y el llegar al conocimiento del público cosa ajena. Le bastaba con la conciencia de su potencialidad en el saber y el goce de su posesión.

El mundo de Wilbour era el de los monumentos, de las inscripciones y de los papiros y no cesaba de acosarlos con ansia inquisitiva, con empeño de apropiación.

Vivía alerta a los descubrimientos y ante la perspectiva de nuevos hallazgos, crecía su imaginación y su deseo vislumbraba ya el "lugar grande, enorme como Karnak, todo lleno de jeroglíficos, que nadie ha visto todavía".

Su ideal de egiptólogo era llegar a conocer todas las inscripciones, poseer textos completos y perfectos, contrastar corregir y terminar las copias ya existentes, obra de Champollion, Lepsius, Mariette, Dumichen y otros. Su pasión era la pureza de este saber de fondo de la egiptología. "Para mí —dice, refiriéndose al templo de Edfu— la extensión y variedad de esos textos crece de más en más que los veo... Cuanto más los conozco tanto mayor me parece lo que ignoro de ellos. Su masa me acosa, desearía atar una barca aquí y permanecer hasta conquistarla y pueda sentir que no hay nada que no haya visto".

Su afán perpetuo era saber más y mejor y el pleno dominio en el conocer parecía un fruto que, del todo, no madura jamás.

Desconcertábale la despreocupación de los otros, que se conformaban con inscripciones fragmentarias e imperfectas, y comenta con amargura el afán de muchos por extraer de los monumentos materiales para la propia notoriedad, o para fines polémicos o de difusión periodística, y también el de los sabios funcionarios que ponen en su trabajo el espíritu preciso del deber cumplido y examinan los templos y las tumbas como agentes del Service des Antiquités. Los siente como verdaderos profanadores de la santidad de la egiptología.

La frialdad del que escoge el tema, limita el lugar y los materiales a investigar y prepara sus conclusiones en vista de una finalidad extraña a la egiptología misma, y no se siente conmovido, ni se deja arrastrar por los grandes tesoros que se presentan a su vista y se ofrecen a su mano, es incomprendible para el espíritu romántico de Wilbour. "Hoy he ido a Karnak —escribe el 2 de marzo de 1882.— Sigo la descripción de Champollion, la que verifico y completo, y descubro entre acres y acres de jeroglíficos muchas cosas de las que nadie parece saber nada. Es un trabajo que nadie hace. Ninguno de los que veo trabajar parecen preocuparse por un conocimiento general de lo que existe, sino por algo especial sobre que puedan escribir un artículo. Bouriant se limita casi exclusivamente al rey hereje del que está haciendo un estudio especial, sale apenas un par de veces por semana para ver monumentos. Naville, se interesan en... dos textos (que) deben servir de base a sendos artículos para confundir a Brugsch. Maspero mismo parece no preocuparse mucho por aquello sobre que no ha de escribir. Se empeña en excavaciones, teniendo al alcance textos importantísimos que ha estudiado en malas copias... Por supuesto, que para los que viven de la egiptología y precisan mostrar al mundo egiptológico que hacen algo, esto es natural. Llegan a adquirir el instinto del reportero y a moverse únicamente por aquello que les ha de servir para una publicación. Es quizás, el camino más directo para hacerse rápidamente de fama, pero yo prefiero trabajar de modo más amplio".

No era solamente la pasión por las inscripciones lo que movía a Wilbour. A su entusiasmo por el saber añadía una delicada sensibilidad para la belleza. Año tras año se sumergía con gozo inefable en esa vida duradera que circula en el lento fluir del paisaje africano, y sentía duplicar las fuerzas de su ser. Atraíale la estatuaria egipcia por su fuerza, serenidad y líneas puras, y, sin el ánimo de formar una colección, adquirió diversas piezas, algunas de altísimo mérito, como el torso finamente modelado de Maktaten —la 2ª hija del rey hereje— que reproduce el libro que comentamos. En el grave reposo de los templos, en la magnificencia de sus muros historiados, en la multiplicidad viviente de sus columnas descubría la belleza de una fe superior que escapa al credo sectario, y con palabra áspera fustiga las depredaciones de los fa-

náticos: "esos vagos depravados que prostituyeron este sublime templo (el de Denderah) a sus fines impuros". Pero la gracia que más habla a su corazón es el Misterio antiguo, bello en su ingenuidad y próximo a las fuentes de la vida. Unas veces es el Misterio del Nacimiento: Wilbour relata siguiendo el texto de las inscripciones, cómo en el pequeño templo (de Kom-Ombos) que es lecho de alumbramiento o Puerta de la Vida, la diosa "Bella Hermana", dió a luz a su pequeñuelo, concebido para ser Señor de los Dos Países, el León de los Dos Egiptos, para ahuyentar a cualquier enemigo, y cómo un clamor de júbilo se levanta hasta alcanzar el cielo, cuyo eco repiten Ra y su cortejo divino, y cuánto es el regocijo de las Hathores. Otras, es el Misterio de la Muerte y Resurrección "del dios que es Todo Hombre", de Osiris, cuyos dulces despojos impregnan todavía con su aroma los lugares sacros. "En Abydos, dice, la gran necrópolis (de Osiris), el túmulo del sultán como se le llama, está tan saturado de la inmortal dulzura del gran Dios, que todavía bulle con miriadas de abejas que llenan su tierra con sus celdas. El aire está vivo con ellas". Y en Denderah, — "donde la reliquia de Osiris, que allí se guarda, se planta una vez por año en una vasija en la que trigo y barro han sido amasados en imagen del dios, que se riega hasta que los brotes del trigo anuncian la Resurrección de lo muerto — he vuelto a sentir el mismo resonante murmullo que por primera vez escuché en Komes-Sultán, en Abydos. Los guardianes armados de espadas, que ostentaban los muros, han desaparecido, pero los dulces despojos de Osiris, en Denderah como en Abydos, todavía están defendidos por miriadas de aladas devotas, y ¡ay de aquel que intente hacerles daño!"

El nombre de Wilbour quedará vinculado de modo especial a la egiptología por dos descubrimientos de grande significación: el papiro Hood - Wilbour) y la estela de Sehel.

El papiro, descubierto por Wilbour en el Museo Británico, es un manual de enseñanza que distribuye en grupos jerárquicos el cielo y los astros hasta el minúsculo cantero cultivado, desde los dioses y reyes hasta el más humilde artesano. Lleva, en el original, título pomposo: "La enseñanza que hace diestro al ignorante; para conocer todo lo que existe: lo que ha creado Ptah y anotado

Thoth: el cielo con sus estrellas, la tierra y lo que contiene, lo que vomitan las montañas y lo que fluye del océano; todas las cosas que ilumina el sol y todo lo que crece sobre la tierra".

Serios esfuerzos costó a Wilbour lograr la copia de la estela que descubrió en la isla de Sehel (a la altura de la primera catarata); pero la recompensa que obtuvo no fué, por cierto, pequeña: el texto que consiguió, reproducción de un decreto antiquísimo que data de la tercera dinastía, trae a la memoria el famoso relato del Génesis sobre las siete vacas gordas y las siete vacas flacas y el declarador de sueños: José. El faraón se halla en su palacio, sumo en hondo pesar. Van siete años que el Nilo se muestra esquivo. La angustia de la muerte invade la tierra y zozobra la vida de los hombres. Pero he aquí que el sabio Imhotep revela dónde se halla la escalera grande (nilómetro) en que el dios Ra hace sus cálculos para otorgar la vida, y dónde los dos senos de los que brotan todas las cosas buenas, y el lecho de Hapi (el Nilo) en que renueva su juventud, cuando provoca la inundación. Entonces el faraón manda propiciar a los dioses del lugar y Khnum, el patrón de la 1ª catarata, se le aparece en sueños con la promesa del tiempo feliz: "Yo soy el creador —dice;— el Nilo crece a mi voluntad; las dos fuentes están en mi posesión. Haré que el Nilo se hinche y que no mengüe en año alguno. Las plantas se inclinarán bajo el peso de sus frutos y los hombres volverán a ser felices como otrora. Desaparecerá la miseria y no habrá más graneros vacíos".

Es precisamente con motivo de la publicación de esta estela que el famoso egiptólogo Heinrich Brugsch expresó su juicio sobre los méritos de Wilbour en los siguientes términos: "es más que un hombre versado en los resultados e investigaciones de la egiptología. Es un erudito en el sentido verísimo de la palabra, un pensador claro, un crítico concienzudo y lo que supera todo: el más entusiasta de nuestros jóvenes militantes de la egiptología en descubrir y estudiar monumentos nuevos, especialmente inscripciones".

Las cartas nos muestran a Wilbour trabajando firme e infatigablemente por el progreso de nuestros conocimientos de la antigua civilización egipcia en lo que ella tiene de más brillante y significativo. A pesar de su modestia era el hombre esencial en el mundo egiptológico de aquel tiempo. Maspero requiere su colabo-

ración durante varios años en el Service des Antiquités y nada se hace sin su opinión y asentimiento; Bouriant utiliza su ayuda, Piehl su enseñanza; Busch descansa en su exacto saber y veinte más recurren a sus consejos e indicaciones, seguros de encontrar en él un guía preciso y cierto y, por añadidura, enteramente desinteresado.

Wilbour formó una espléndida biblioteca y una rica colección de recordación a su nombre. Con la publicación de las Cartas sección de antigüedades que hoy, en el Museo de Brooklyn, sirven ha añadido un testimonio más a su amor por la ciencia egiptológica, a la que sirvió con tanta abnegación y humildad.

La Fisiología y la Medicina de Descartes (1)

Por BERNARDO A. HOUSSAY

El viajero que asciende a una montaña se detiene de tiempo en tiempo a contemplar el camino recorrido. Mide así con su mirada el panorama sintético de todo lo que ha progresado; a sus ojos se destacan sólo los hechos salientes y se esfuman los detalles. Puede abarcar en un instante y comparar y entender mejor lo que le ha costado tiempo y esfuerzo en adelantar.

Al cumplirse el tercer centenario de la publicación del memorable "Discours de la Methode", en 1637, es también oportuno que el hombre de ciencia se detenga a contemplar, desde el mirador de nuestros conocimientos actuales, el significado de ese libro memorable que inauguró a la filosofía moderna (Morente) y con esa ocasión examine la obra toda de Descartes.

Se me ha confiado la tarea honrosa y difícil de comentar el papel de Descartes en la Fisiología. Esto ha sido hecho repetidas veces; por mi parte sólo puedo afrontar esa tarea como un hombre dedicado a la Fisiología moderna, aunque curioso de la historia de la medicina, pero no especializado en ella y menos aun en la Filosofía especulativa medioeval y presente.

El ilustre filósofo del siglo XVII es una de las grandes figuras

(1) Conferencia pronunciada en la Facultad de Medicina de Buenos Aires. "DESCARTES.—Homenaje en el tercer centenario del Discurso del Método". Tomo I. Buenos Aires, 1937.

ras de la historia del pensamiento humano. Mas es preciso reconocer que si fué un gran filósofo, no fué un verdadero fisiólogo, tal como lo definimos hoy. Es indudable que su obra fué más fecunda en la Óptica y la Geometría, que en la Fisiología; aunque, sin embargo, sus doctrinas tuvieron gran repercusión en la Fisiología y la Medicina de los siglos XVII y XVIII.

El éxito y la difusión de sus ideas fisiológicas se debió a varias causas, entre las que podemos destacar como principales: 1º sus doctrinas formaban parte de un sistema filosófico renovador de gran trascendencia; 2º fueron expresadas con un encadenamiento lógico atrayente; 3º su pensamiento suele ser diáfano y su lenguaje tiene la proverbial claridad francesa; 4º Descartes tuvo éxito en demostrar la posibilidad de aplicar a la interpretación de los fenómenos físicos y aun psíquicos del cuerpo humano, algunos de los métodos que estaban produciendo sorprendentes adelantos cuando se aplicaban al estudio del mundo material inanimado.

ALGUNOS PRINCIPIOS DE LA FILOSOFIA CARTESIANA Y SU CRITICA.

Algunos de los principios cartesianos son aún válidos y constituyen fundamentos de la ciencia moderna. El no aceptar ninguna cosa como verdadera hasta que no se reconozca evidentemente como tal; el que las cosas que concebimos muy clara y distintamente son todas verdaderas. Al considerar a la evidencia como criterio universal último de certeza dió base y garantía a las ciencias. Sus reglas eliminaban al dogmatismo, la autoridad, la costumbre y los prejuicios, hasta entonces reinantes.

Su espíritu lógico le permitió entrever claramente la extrema fecundidad posible del examen razonado de la naturaleza. Así parece profético el párrafo siguiente del "Discours sur la Methode": "Creí que conservarlas ocultas era grandísimo pecado, que infringía la ley que nos obliga a procurar el bien general de todos los hombres, en cuanto ello esté en nuestro poder. Pues esas nociones me han enseñado que es posible llegar a conocimientos muy útiles para la vida, y que, en lugar de la filosofía especulativa, enseñada en las escuelas, es posible encontrar una práctica, por medio

de la cual, conociendo la fuerza y las acciones del fuego, del agua, del aire, de los astros, de los cielos y de todos los demás cuerpos, que nos rodean, tan distintamente como conocemos los oficios varios de nuestros artesanos, podríamos aprovecharlas del mismo modo, en todos los usos a que sean propias, y de esa suerte hacernos como dueños y poseedores de la naturaleza. Lo cual es muy de desear, no sólo por la invención de una infinidad de artificios que nos permitirían gozar sin ningún trabajo de los frutos de la tierra y de todas las comodidades que hay en ella, sino también principalmente por la conservación de la salud, que es, sin duda, el primer bien y el fundamento de los otros bienes de esta vida".

Al combatir la escolástica reinante en su época, Descartes tuvo un papel profundamente renovador. Al criticar el dogmatismo y establecer los derechos del libre examen y la primacía de la razón como base del conocimiento, vino a ser una de las figuras del renacimiento (1); en ese sentido su papel en la Filosofía puede compararse con el de Vesalio en la Anatomía, el de Harvey en la Fisiología y el de Galileo en las ciencias físicas, los cuales le antecedieron en el tiempo. Morente considera que Descartes es el primer filósofo del Renacimiento y que dice que El Discurso del Método inaugura la filosofía moderna.

Pero al instituir su sistema, su mente racionalista lo llevó a una nueva escolástica, a él que tanto criticó a la antigua. Enamorado de las matemáticas por aptitud natural y por el feliz ejercicio que hizo de ellas, convencióse de que estas ciencias, por causa de la inteligencia de sus razones, son las únicas que dan nociones ciertas y evidentes, por lo que sirven para la inteligencia del universo.

Seducido por ese carácter de evidencia y de rigor absoluto, característicos de las ciencias matemáticas, procuró aplicar sus métodos a la realidad concreta. Se la representó como constituida por un corto número de elementos simples y absolutos, los cuales combinándose cada vez más, pero siempre según una ley constante y uniforme, dan origen a todo lo que existe. Pretendió hacer síntesis, yendo de lo simple a lo compuesto, de lo claro a lo oscuro,

(1) Aunque cronológicamente, y aun en la historia de las ideas, su filosofía viene después del renacimiento e inicia a la época moderna.

explicar los efectos por las causas, descendiendo del principio a las consecuencias. Ese empleo de un método de razonamiento matemático, aplicado excesivamente y a veces con impropiedad manifiesta fué causa de sus muchos errores. Se ha dicho que el demonio de la geometría fué su genio maléfico (Cousin), y que en lugar de estudiar la naturaleza quiso explicarla (Voltaire).

Su espíritu especulativo y razonador más que observador, y sobre todo no experimentador, estaba destinado a innumerables fracasos en el campo de la fisiología. El método perpetuamente estéril y nefasto de la intuición seguida por deducciones, que infructuosamente se pretende resucitar de tiempo en tiempo, lo aplicó Descartes a la tarea de explicar todas las funciones del organismo. Trató de encontrar una medicina fundada en demostraciones (1) infalibles y así anunció que escribía un compendio de medicina, que en parte extraía de los libros y en parte de sus razonamientos. Pero este método es posible en las matemáticas, aunque con limitaciones, mas no en las ciencias biológicas cuyos conocimientos derivan de la observación y de la experimentación como bases del razonamiento.

Es innegable que no concedió su debida importancia a la observación. La lectura de las magistrales demostraciones del *Motu cordis et sanguinis* de Harvey, no impide que afirme dogmáticamente que él tiene una opinión diferente sobre los movimientos del corazón. Pero la obra de Harvey, fundada en el método experimental, sigue hoy en pie en su casi totalidad; sus hechos y sus pruebas continúan siendo ciertos; mientras que las ideas fisiológicas especulativas de Descartes son una simple curiosidad histórica, porque aunque tuvo algunas vislumbres geniales, su método fué, en general, radicalmente falso. De no haber existido esa grave deficiencia, adquirirían toda su fuerza algunas expresiones notables de Descartes en su "Discours de la Methode". "Le ha puesto el título de discurso y no de Tratado del método, porque no se propone enseñar el método, sino sólo hablar de él; pues más que en teoría, consiste éste en una práctica asidua. La labor científica no requiere extraordinarias capacidades geniales; exige sólo

(1) Demostración en el lenguaje de Descartes, significa un encajenamiento lógico de razonamientos a partir de una noción primera tomada por segura y axiomática; no significa demostrar por la observación y la experimentación, como entendemos hoy.

un riguroso y paciente ejercicio del intelecto común, ateniéndose a las reglas del método"... "La Educación consiste en aprender cómo podemos instruirnos, o sea el método cómo se afrontan y resuelven los problemas o se investiga lo aun desconocido".

La necesidad de explicar todo, llevada hasta la intransigencia, lo hizo caer a veces en el ridículo. Por ejemplo, cuando explica el estornudo por el pasaje al través de las narices de la pituita contenida en los ventrículos cerebrales; el bostezo por la expulsión del aire intrameningeo. La barba se debe al predominio del elemento seco sobre el húmedo, en el hombre. El sexo del feto es condicionado por su posición relativa en el organismo materno.

DISTINCION ENTRE EL ALMA Y EL CUERPO

La verdad fundamental de la filosofía de Descartes es el "Cogito, ergo sum", pienso, luego existo. Los sentidos pueden engañarnos, hay hombres que yerran al razonar, los pensamientos pueden ocurrirnos durante el sueño, sin ser verdaderos; pero no puede dudarse de la verdad firme del "yo pienso, luego soy", puesto que para pensar es menester existir y aun para dudar es preciso que yo exista. Como el ser humano es imperfecto, la idea de perfección nos viene de Dios. Debemos distinguir la perfección (Dios), el pensamiento (el alma) y la extensión. En el hombre lo que no es pensamiento es extensión o sea materia. Los animales son incapaces de pensar, como lo prueba la ausencia del lenguaje, luego son materia y no tienen alma.

El hombre está constituido por un alma y por un cuerpo. El alma humana es racional y su naturaleza es sólo pensar; adquiere sus conocimientos por la reflexión que hace sobre sí misma o sobre las cosas intelectuales, o sobre las diversas disposiciones del cerebro al cual está unida.

Descartes distingue completamente las funciones del alma de las del cuerpo. Del alma sólo procede el pensamiento, del cuerpo el calor y el movimiento. Es una equivocación creer que el alma da movimiento y calor al cuerpo. Las funciones vitales se cumplen sin que el alma pensante intervenga en ellas. La muerte no sobreviene por causa del alma sino porque alguna de las partes

principales del cuerpo se corrompe. Entre el cuerpo viviente y el cadáver hay la misma diferencia que entre el reloj que marcha y el reloj descompuesto que no puede andar más.

El alma es pues una substancia distinta del cuerpo, pero le está vinculada: "No estoy solamente alojado en mi cuerpo como un piloto en su navío, sino que fuera de esto le estoy unido muy estrechamente y de tal manera mezclado que compongo un solo todo con él". El alma está unida a todo el cuerpo, pero ejerce más particularmente sus funciones sobre una pequeña glándula: el conarium (glándula pineal); de su sede principal en esa glándula irradia su acción al resto del cuerpo por medio de los espíritus animales, los nervios y aun la sangre.

Los pensamientos constituyen las funciones del alma; los hay de dos clases: unos son las acciones propias del alma, los otros son las pasiones. Estas últimas provienen de percepciones causadas por nuestra alma o bien por nuestro cuerpo. Las pasiones se caracterizan por ser causadas, mantenidas y fortificadas por la agitación de espíritus que mueven a la glándula pineal (1).

Los instintos pueden ser de dos clases. Uno existe solamente en el hombre y es puramente intelectual; es la luz natural o *intuitus mentis*, el único en que hay que fiarse. La otra clase de instintos está en nosotros porque somos animales, es una impulsión de la naturaleza a la conservación de nuestro cuerpo, al goce de las voluptuosidades corporales, etc.; esta clase de instintos no siempre deben ser seguidos.

EL MECANICISMO FISIOLÓGICO DE DESCARTES

En sus explicaciones fisiológicas Descartes utiliza esencialmente factores mecánicos y el calor, por eso se le considera como un fundador de la escuela mecanicista. Las funciones de la máquina animal dependen de la sola disposición de los órganos, ni más ni menos que los movimientos de un reloj u otro autómatas dependen de la disposición de sus contrapesos y de sus ruedas; de ese modo no se debe concebir en ellos ninguna alma vegetativa ni sensitiva,

(1) Creemos innecesario comentar largamente el libro "Des passions en general et par occasion de toute la natura de l'homme", muy interesante como documento capital de la filosofía cartesiana, porque nos parece que concierne más a la Psicología que a la Fisiología.

ni ningún otro principio de movimiento y de vida, más que su sangre y sus espíritus agitados por el calor, que es propiedad corporal y no anímica. El calor es el gran resorte y el principio de todos los movimientos que hay en la máquina.

El hombre y el animal son pues autómatas, cuyo poder motor radica en el calor innato del corazón, alimentado y sostenido por los alimentos traídos a él por la sangre. Ese fuego del corazón es el principio corporal de todos los movimientos de nuestros miembros.

Ya que el arte imita a la naturaleza, pudiendo el hombre producir autómatas en los que hay movimiento sin pensamiento, la naturaleza ha de poder construirlos aún mejores. Los animales son como máquinas desprovistas de sensación (1) puesto que carecen de lenguaje. El hombre es un autómata (une machine de terre), unido al alma racional o pensante, que lo habita y gobierna.

La naturaleza obra siguiendo las leyes exactas de la mecánica que Dios le ha impuesto. Los autómatas que hace el hombre se diferencian de los animales en que no responden a las palabras o signos o interrogaciones; les faltan algunos movimientos de los autómatas naturales, aunque a veces los suyos sean más regulares; pero les faltan sentimientos o verdaderas pasiones.

Descartes explica todos los fenómenos fisiológicos por el calor cardíaco y por presiones regidas por las leyes del movimiento, mediante el auxilio de válvulas, hilos o filtraciones. Pero rechaza toda función específica a los tejidos (como ser la contractilidad del corazón de Harvey, la irritabilidad nerviosa de Glisson, el poder secretorio de las glándulas de Sylveus) porque son propiedades que no pueden explicarse. Advierte categóricamente que el calor, la presión y el movimiento dependen del cuerpo y no del alma. Con esta afirmación formulaba la posibilidad de su estudio por los métodos de las ciencias naturales.

Su libro *L'homme* (De homine liber, 1662) puede considerarse como el primer libro de fisiología escrito en forma moderna, aunque es más bien una exposición popular, que explica el funcionamiento de la máquina humana en sus relaciones con el alma racional.

(1) Descartes dice sensación, pero significando pensamiento.

LA CIRCULACION Y LA RESPIRACION

La base de la Fisiología de Descartes está en la idea aristotélica de un fuego cardíaco generador de dilatación. El calor puede ejercer todas las operaciones animales en el cuerpo humano, excepto las acciones propias del alma pensante. El calor es el gran resorte y el principio de todos los movimientos que hay en la máquina animal. Sintetizando en lenguaje moderno sus ideas, existiría un aparato térmico, cuyo hogar sería el corazón que calienta y dilata a la sangre, un condensador el pulmón, un mezclador el hígado. El calor cardíaco, para Descartes resultaría de una fermentación (1), resultante del contacto de la sangre del corazón con la sangre espesa que viene del hígado; o sea de dos líquidos de densidad diferente.

Antes de seguir adelante, es preciso considerar a la Anatomía de Descartes. Este se vanagloria de haber disecado durante once años, de haber visto matar y descuartizar lechones. Describe en general bien al corazón del hombre adulto y del feto, y muy bien al ojo. Sin embargo, si juzgamos a Descartes desde el severo punto de vista del conocimiento anatómico exacto, estamos obligados a confesar que en gran parte introdujo en sus escritos una anatomía fantástica e irreal para dar claridad y firmeza a sus exposiciones.

Descartes declara haber observado el desarrollo del pollo en el huevo y haber visto fetos bovinos pequeños como hormigas. Pero su embriología es escolástica y basada en razonamientos apriorísticos. Explica la formación de los organismos por el calor producido por la unión de los gérmenes masculinos y femeninos. Las partes sólidas se formarían a partir de las partes líquidas, el organismo se construiría en virtud de su funcionamiento mismo. El calor de los líquidos (la semence) une las partículas y estas forman al corazón; la circulación de la sangre crea al aparato circulatorio, y este crea al organismo. Creemos inoficioso exponer más largamente sus ideas sobre la embriología, explicadas especialmente en su *Traité de la Description du corps humain* y en *Primae Cogitatione circa Generationem Animalium*.

Descartes atribuyó gran importancia a su doctrina sobre los movimientos del corazón; declara que es fundamental para comprender la medicina. En el "Discours de la methode" la menciona

(1) Análoga a la reacción del polvo de acero con el agua fuerte.

como una prueba de que sus métodos podían llegar a dilucidar los problemas médicos. Hay que hacer notar que Descartes había formulado ya su doctrina antes de leer a Harvey. Después de leer "De Motu cordis" adoptó la doctrina de la circulación mayor y menor y del paso continuo de la sangre de las arterias a las venas; por sus cartas y escritos contribuyó a propagar el conocimiento de la circulación de la sangre. Pero en lo que se separó radicalmente de Harvey es en la interpretación de los movimientos del corazón. Esto obedece a varias causas. A Descartes le repugnó aceptar una contracción del corazón capaz de expulsar la sangre, porque esa "virtud pulsífica" le parece difícil de explicar: su falta de familiaridad con la experimentación biológica le impidió que justipreciara la fuerza decisiva de los experimentos de Harvey. No negó del todo la posibilidad de que éste pudiera tener razón, pero prefirió su propia explicación por creerla más lógica. No reparó que negaba la evidencia, que su doctrina derivaba de Aristóteles y de la escolástica medioeval, como bien demuestran Gilson y otros críticos. Las ideas de Descartes significaron un retroceso, una nueva escolástica, y, lo que es más grave, una falta de apreciación del valor del método experimental en Biología.

Aceptó que la sangre se forma en el hígado, del quilo de los alimentos. Alcanza luego a los ventrículos del corazón en cuyos poros hay un fuego sin luz, que los torna tan cálidos y ardientes que al llegar allí la sangre inmediatamente se expande o se dilata; de la misma manera que lo hace la sangre o leche de un animal cuando se vierte gota a gota en un vaso caliente.

El corazón no tiene más función que calentar y expandir bruscamente a la sangre que le llega, gota a gota, por vía de la vena cava al ventrículo derecho; la sangre expandida pasa así al pulmón y allí los vapores se condensan de nuevo, volviendo a convertirse en sangre, la cual cae gota a gota en el ventrículo izquierdo, el cual la expande y se dilata, abre sus válvulas y distribuye la sangre por las arterias a todo el cuerpo.

La expansión de la sangre por el calor, hincha a ambos ventrículos y cierra primero sus válvulas venosas. Las válvulas son 11 pellejitos colocados en las aberturas de los cuatro vasos que se abren en el corazón; habría 3 en la desembocadura de la vena ca-

va (1) y 2 en la de las venas pulmonares, más otras 3 en cada uno de los dos orificios arteriales. Al aumentar la dilatación intraventricular se abren las válvulas arteriales; esto da salida brusca a la sangre expandida, lo que origina el pulso o latido de las arterias. Pero enseguida la sangre se condensa en ellas y además penetra en otras partes del cuerpo, de modo que el corazón y las arterias dejan de estar distendidos, se cierran las válvulas arteriales y se abren las venosas. Es por un mecanismo semejante que las aurículas y ventrículos se inflan y desinflan alternativamente.

La sangre sale por las arterias con fuerza y lleva el calor desde el corazón hasta los miembros. Descartes reprocha a Harvey de no explicar claramente por qué la sangre arterial difiere de la venosa; lo atribuye a que el corazón la ha vuelto más sutil, más viva y más caliente.

El uso verdadero de la respiración es introducir en el tejido delicado del pulmón aire fresco bastante para conseguir que la sangre que viene del corazón derecho, donde ha sido dilatada y como cambiada en vapores, se espese y condense transformándose de nuevo en sangre que cae así gota a gota en el ventrículo izquierdo. Si la sangre no se espesará antes de llegar no sería capaz de nutrir al fuego que existe en dicha cavidad del corazón.

La doctrina de Descartes, sobre los movimientos del corazón provocó numerosas refutaciones, entre las cuales se recuerdan preferentemente las reiteradas de Plempius y algunas del mismo Harvey. En la curiosa explicación cartesiana el corazón se asemeja a los actualês motores de explosión y es pasivo, sin contracciones musculares. Mientras que la escolástica medioeval y Descartes aceptan que la diástole del corazón produce la pulsación torácica y es causa del pulso, Harvey demostró que, por el contrario, es la sístole del corazón la que lo endurece y que lanza la sangre, haciendo pulsar al torax y las arterias. Se objetó a Descartes que su doctrina del fuego cardíaco era aristotélica, pero replicó que aunque Aristóteles reconoció genialmente el papel del calor, no dió una explicación de todos los fenómenos, por lo tanto su doctrina no tiene valor. Se le hizo notar que cortando un corazón en pedazos, éstos laten; pero objetó que quedarían adheridas partículas de san-

(1) Dice que in vivo son más netas que en el muerto y que entonces serían continentes.

gre. De paso hizo notar que este experimento prueba que un alma única no podría hacer latir a esos fragmentos separados, confirmándose así su opinión sobre la independencia del cuerpo y del alma. A la objeción de que los peces son fríos y que, sin embargo, su corazón late, replicó que había en él un calor relativo y suficiente. Ese debate está muy bien resumido por Gilson.

LAS FUNCIONES GLANDULARES Y LA DIGESTION

En su mecanicismo Descartes explica la actividad glandular por fenómenos de presión y de filtración de sustancias de la sangre, al través de orificios vasculares situados en las glándulas. No acepta una actividad secretoria, es decir la capacidad de elaborar y verter sustancias específicas. Las lágrimas serían el sudor del ojo; las partes líquidas que entran al estómago se separan de la sangre; estas secreciones se producen al pasar por las extremidades de las arterias, allí se tamiza la sangre y sólo pasan las partes más sutiles y penetrantes. La bilis difiere de otras secreciones debido a que los pasajes por los que penetra en su reservorio son hechos de otra figura que aquellos por donde pasa la serosidad a los riñones. El hígado sería un filtro de poros anchos y la pineal un filtro de poros estrechos. Lo que se pierde por transpiración insensible son partes de sangre bastante sutiles para pasar por los poros del cuerpo evaporándose.

Descartes explica la digestión por factores mecánicos y térmicos. ¿Cómo podría hacerse la cocción de los alimentos en el estómago, si el corazón no enviara calor a esta víscera por medio de las arterias, añadiéndole algunas de las más sutiles partes de la sangre, que ayudan a disolver las viandas?

La acción que convierte en sangre el jugo de esas viandas, ¿no es fácil de conocer, si se considera que al pasar una y otra vez por el corazón, se destila quizá más de cien o doscientas veces cada día? Y para explicar la nutrición y la producción de los varios humores que hay en el cuerpo ¿qué necesidad hay de otra cosa, sino decir que la fuerza con que la sangre, al dilatarse, pasa del corazón a las extremidades de las arterias, es causa de que algunas de sus partes se detienen entre las partes de los miembros en donde se hallan, tomando el lugar de otras que expulsan, y que, según la

situación o la figura o la pequeñez de los poros que encuentran, van unas a alojarse en ciertos lugares y otras en ciertos otros, del mismo modo como hacen las cribas que, por estar agujereadas de diferente modo, sirven para separar unos de otros los granos de varios tamaños?

En igual forma mecanicista describe otros fenómenos digestivos. La saliva viene no sólo de las amígdalas sino también de las arterias que descienden de las encías y además de condensaciones de los vapores del estómago. Las partes de la sangre pueden pasar al intestino, como lo prueban los purgantes, los cuales hacen descender los humores de todo el cuerpo al intestino; para lo cual no hay otra vía que las arterias. El quilo entra en las venas por la presión intra-abdominal (músculos del vientre, torax y diafragma) y también por los movimientos del intestino y del estómago, que Descartes declara haber visto.

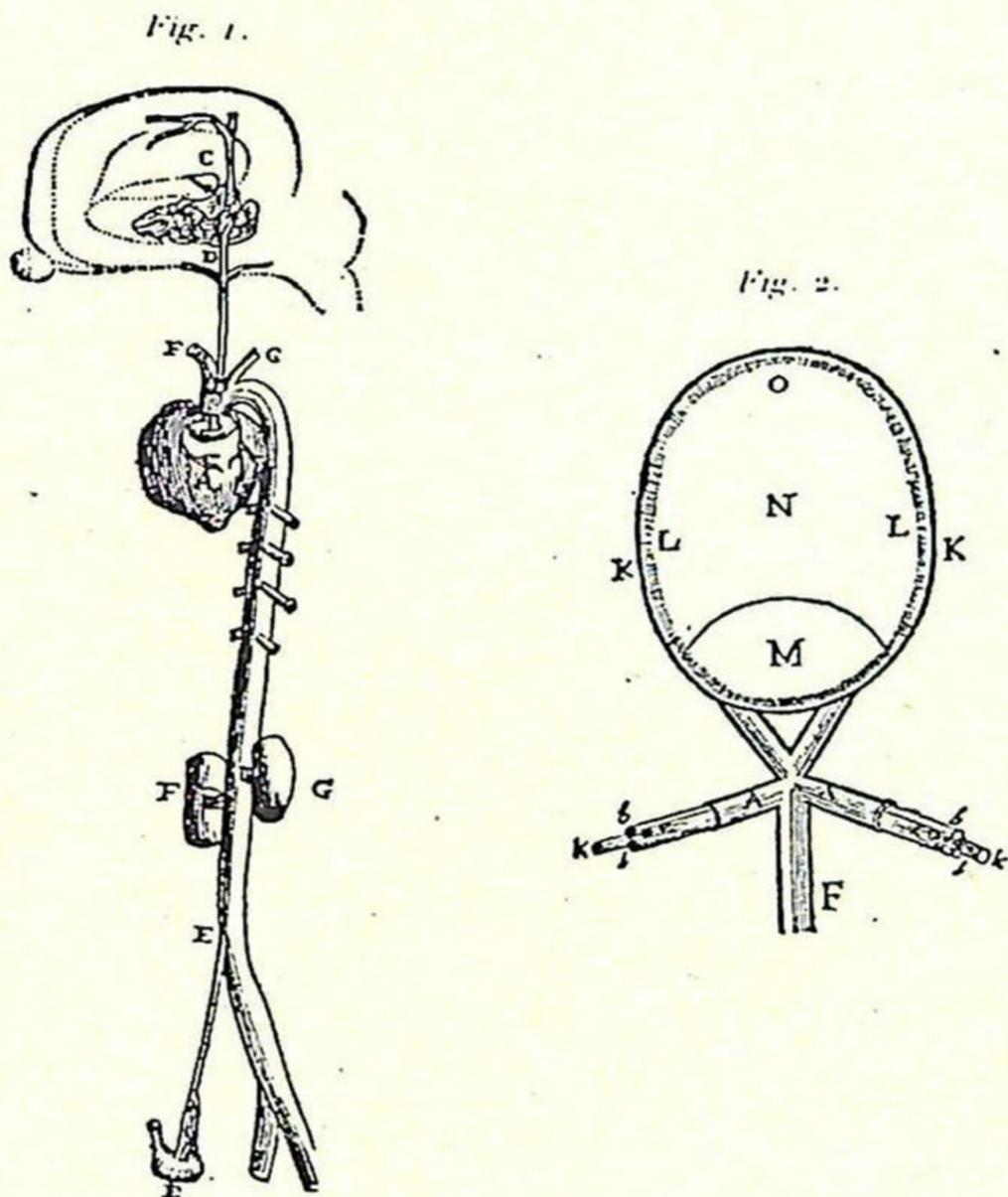
Descartes describe claramente lo que hoy llamamos jugos de apetito (Pavlov). Así dice que viene agua a la boca cuando se tiene buen apetito o que se ve las viandas sobre la mesa; viene también ordinariamente en gran abundancia en el estómago. El licor que filtra de la sangre al estómago es como una especie de agua fuerte, que se desliza entre las pequeñas partes de las viandas que se ha comido, las separa, agita y calienta y luego vuelve por las venas a la sangre. Si este licor no encuentra viandas en el estómago, entonces agita los nervios de las membranas (mucosa) del modo requerido para producir la sensación del hambre. En el ayuno prolongado cesa el hambre porque ese licor se pierde en la transpiración o en la orina. La sed es causada cuando esa serosidad no viene líquida sino en forma de vapor, que seca al estómago y la laringe, y así agita los nervios del modo requerido para producir el deseo de beber.

LOS ESPIRITUS ANIMALES

Una de las características del sistema de Descartes lo constituye su doctrina de los espíritus animales. El cuerpo responde a las impresiones del alma por intermedio de ellos. Aunque dice que son un soplo o un viento muy sutil o una llama muy viva y muy pura,

los considera como fluidos y por lo tanto sometidos a las leyes de la Física.

La sangre lanzada en las arterias va a los diversos órganos, pero sus partes más vivas, más fuertes y más sutiles van a parar a los ventrículos cerebrales. Tanto más que las arterias que van al cerebro son las que salen más rectamente del corazón (Fig. 1). Al



Figs. 1 y 2. — Son las figs. 1 y 2 de "L'homme" de Descartes.

cerebro, y a los órganos de generación, llegan las partes más fuertes y más vivas de la sangre que no sólo nutre al cerebro sino que produce en él a los espíritus animales. Las arterias que traen la sangre del corazón se ramifican en infinidad de ramas, que forman un tejido que tapiza a los ventrículos y luego se reúnen alrededor de una pequeña glándula (conarium o pineal, ver C en la fig. 1), situada en medio de la substancia del cerebro y a la entrada de los ventrículos. En ese sitio las ramas arteriales tienen orificios pequeños, por los cuales las partes más sutiles se derraman al través de la glándula. Esos orificios son muy estrechos y sólo pueden atra-

vesarlos los corpúsculos más pequeños de la sangre, en estado de agitación máxima, los cuales pasan a los ventrículos cerebrales formando los espíritus animales, que los llenan. A medida que estos espíritus animales entran en los ventrículos, pasan por los poros del cerebro a lo largo de los nervios, los cuales serían tubos huecos, y por ellos van a hinchar a los músculos en actividad y mover los miembros.

EL PAPEL DEL CONARIUM O EPIFISIS

La idea de que la glándula pineal es el principal asiento del alma se apoya en diversos argumentos. El conarium es una glándula bien resguardada por su posición y que casi no puede estar sujeta a enfermedades, aunque quizás algunas personas tienen su espíritu perturbado por afecciones de esa glándula. La principal razón está en que es el único órgano encefálico impar, los demás son dobles; ahora bien, el alma puede usar partes dobles, pero siendo una e indivisible debe estar unida a una parte del cuerpo única y no dividida en dos semejantes, como el cerebro, cerebelo y médula (1). Vemos una sola cosa con dos ojos y oímos una sola voz con los dos oídos, no podemos tener más que un pensamiento a la vez, es pues necesario que las especies (2) que entran por ambos ojos o ambos oídos se vayan a unir en una parte única del cuerpo para ser consideradas por el alma.

Por otra parte la glándula pineal está situada en el medio del cerebro, justo a la entrada de los ventrículos, sostenida por las pequeñas ramas de las carótidas que forman un tapiz en los ventrículos, las partes más sutiles de la sangre que atraviesa los extremos de esos vasos y que constituye los espíritus animales, pasan al través de la glándula y fluyen de ella. Los menores movimientos del conarium modifican el curso de los espíritus animales en las cavidades del cerebro, esos mismos fluidos (espíritus animales) recíprocamente mueven con facilidad a la glándula.

Al moverse la glándula por influencia del alma u otra causa, empuja a los espíritus animales al través de los poros del cerebro,

(1) No puede considerarse como asiento del alma a la glándula pituitaria, aunque sea un órgano único, porque está situada entre las carótidas, pero no en el cerebro sino debajo de él.

(2) Sensaciones.

a lo largo de los nervios hasta llegar a los músculos y moverlos. La atención puede detenerse a la glándula durante alguno de sus movimientos, de modo que empuje a los espíritus animales hacia los músculos que deben ejecutar un movimiento dado.

En "L'homme" y el "Traité des passions" explica largamente los fenómenos de los sentidos, las pasiones, etc., por modificaciones de la glándula pineal o epífisis.

FUNCIONES DEL SISTEMA NERVIOSO

Los nervios constan de un tubo revestido por una piel exterior (A, fig. 2); este tubo contiene otros más pequeños (b, c, k, l) revestidos por una membrana ténue. Ambas membranas se continúan con las dos (K, L, fig. 2) que envuelven al cerebro (M, N, O,

Fig. 3.

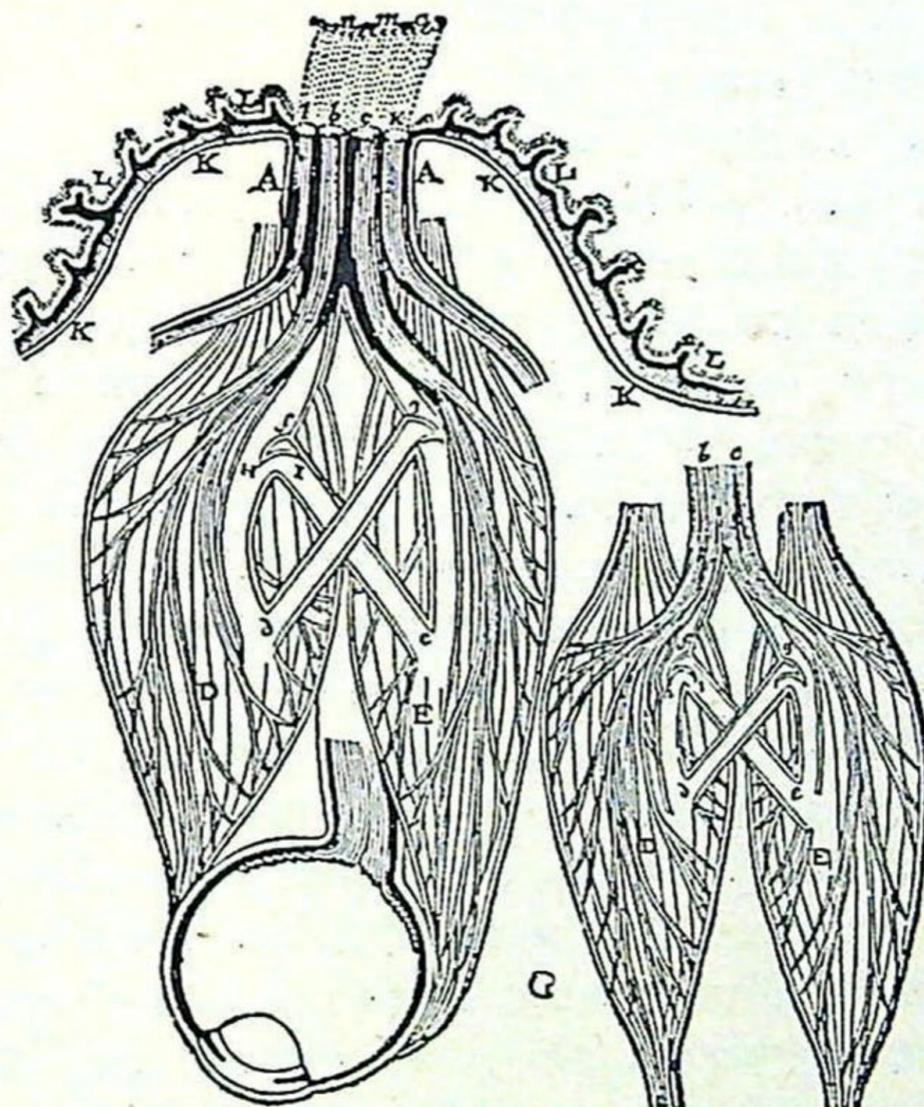


Fig. 3. — Es la figura 3 de "L'homme". A la izquierda el músculo D se contrae y el músculo E se relaja; los espíritus animales del músculo E pasan al músculo D y lo hinchan, al través de la válvula H f l abierta, mientras que la válvula g está cerrada y no deja salir los espíritus animales. A la derecha están ambos músculos en reposo, con sus válvulas entreabiertas.

fig. 2). En cada uno de los tubos hay varios filetes que vienen de la propia substancia cerebral N. Una extremidad de los filetes termina en la superficie anterior del cerebro que mira a los ventrículos, el otro extremo termina en los músculos o en la piel u órganos de los sentidos. Alrededor de los filetes circulan los espíritus animales desde los ventrículos a los músculos, en cuya masa terminan los tubos nerviosos.

Cuando los espíritus animales llenan bruscamente a los músculos, los hinchan, ponen tensos y endurecen, del mismo modo como un globo se endurece al llenarlo de aire, haciendo que se acorten y tiren de los miembros o del ojo. En este caso (fig. 3) hay un tubo (1 f) por donde los espíritus vitales entran al músculo y otro (d g) por donde salen. Este paso está gobernado porque los espíritus animales cierran válvulas que impiden la salida (g, fig. 3) mantienen otras (f H I) entreabiertas, para que los espíritus animales puedan entrar. A la derecha están ambos músculos en reposo, con sus válvulas entreabiertas.

Al moverse los miembros, algunos músculos se contraen y otros se relajan. Los espíritus animales que vienen del cerebro hinchan al músculo en contracción y sobre todo hacen que los que ya están contenidos en los dos músculos pasan del que se relaja al que se contrae (fig. 3); el que cede los espíritus se vuelve largo y blando (E, fig. 3), el que los recibe se hincha y acorta (D, fig. 3) tirando a los tendones y huesos. Los espíritus animales vienen continuamente del cerebro, escapando lentamente al través de los músculos; pero en éstos hay siempre muchos que giran continuamente. Por las pequeñas aperturas de los músculos pasan los espíritus del músculo que se relaja al músculo que se contrae, abriendo las entradas y cerrando las salidas correspondientes para ese paso (fig. 3).

El alma es algo agregado y diferente de la simple acción del cerebro; este obedece a las leyes de la física. Las especies (1) que se guardan en la memoria se conservan en todo el cerebro, quizás principalmente en la pineal. No es preciso que para ello exista un número muy grande de pliegues del cerebro, porque uno sólo puede referirse a todas las cosas que se parecen entre sí. Nos acordamos principalmente a causa de la repetición de las impresiones. Además de la memoria corporal, cuyas impresiones pueden ser explica-

(1) Diríamos hon sensaciones o percepciones.

das por los pliegues del cerebro, hay además en nuestro entendimiento otra forma de memoria, que es completamente espiritual y no se encuentra en las bestias. Es de esta memoria que nos servimos principalmente.

Los estímulos diversos (luz, color, sonido, olores, sabores, calor, dolor, hambre, sed) provocan movimientos en los filetes de los nervios, que están siempre tensos. Por esta razón al moverse una extremidad de estos filetes se mueve el sitio del cerebro de donde vienen los nervios, como al tirar un cordel se mueve el otro extremo. Esos movimientos que pasan al cerebro son los que representan al alma los diversos sentimientos (1). Esos movimientos pueden provocar, aún sin intervención del alma, la abertura de orificios por los que los espíritus animales tomen su curso hacia ciertos músculos determinados y los contraigan.



Fig. 4. — Es la fig. 7 de "L'homme". El fuego mueve la piel del pie B, tira al filete c c que termina en el cerebro y que hace abrir el poro d e, por el cual los espíritus animales salen de los ventriculos e hinchan los músculos que hacen retirar al pie, y a los que hacen girar la cabeza y los ojos, etc.

Si alguien avanza la mano contra nuestros ojos, como para golpearnos, aunque sepamos que es nuestro amigo y lo hace por juego y no nos hará daño, difícilmente evitaremos de cerrar los párpados. No es por medio del alma que se cierran, pues es contra nuestra voluntad; es que por la manera como está constituido nuestro cuerpo, el movimiento de la mano produce movimientos del cuerpo que conducen los espíritus animales a los músculos que hacen bajar los párpados.

"Si, por ejemplo (fig. 4), el fuego A se halla cerca del pie B,
(1) Ver nota (1) pág. 16.

las pequeñas partes del fuego que, como sabéis, se agitan rápidamente, tienen la fuerza de mover en ese sitio la piel del pie a la que tocan; de ese modo tiran el filete *c c* que le está unido, el cual abre al instante el poro *d e* contra el cual el filete termina. Del mismo modo que tirando el extremo de una cuerda se hace sonar al mismo tiempo la campana que pende del otro extremo. Abierto el poro entran los espíritus animales de los ventrículos cerebrales y son llevados en parte por los nervios a los músculos que hacen retirar al pie del fuego, en parte a los que sirven a girar los ojos y la cabeza y en parte a los que hacen adelantar las manos para defenderse."

Esta explicación de Descartes, aunque fantástica, demuestra que tuvo una idea de la existencia de los movimientos reflejos. Substituyendo el estiramiento de los filetes y la salida de los espíritus animales por el paso del influjo nervioso (onda eléctrica) sensitivo y motor, la descripción sería moderna.

Los estímulos sensoriales son explicados mecánicamente por Descartes. La gran variedad de olores que exhalan las flores depende de la pequeñez extrema de las partículas que los componen. La luz está formada por pequeñas esferas, las que al girar más o menos rápidamente alrededor de su centro producen colores diferentes, que dependen de la diversa proporción entre los movimientos rectilíneos y circulares. Los cuerpos negros amortiguan las esferas de luz, las cuales rebotan en los cuerpos blancos, como una pelota contra el muro. La luz y el color llegan a la retina al través de los poros de los cuerpos transparentes; los movimientos que imprimen al nervio óptico hacen conocer al alma la luz y los colores.

Por acciones mecánicas sobre los nervios, transmitidas a distintas partes del cerebro, explica Descartes las sensaciones de dolor, cosquilleo, rudeza o lisura, frío, calor, humedad, sequedad, peso, gusto, oído, visión. Su estudio de la anatomía y de la dióptrica del ojo muestra conocimientos serios. Conoce la acomodación; el cristalino puede tornarse más plano o más convexo, según la distancia de los objetos (fig. 5). Explica el papel de las modificaciones pupilares que atribuye a un músculo (fig. 5). Reconoce que hay diplopia si los ejes visuales no se unen donde hay una vela, por lo cual se ven dos velas. Explica la importancia de la visión para reconocer las distancias y tamaños.

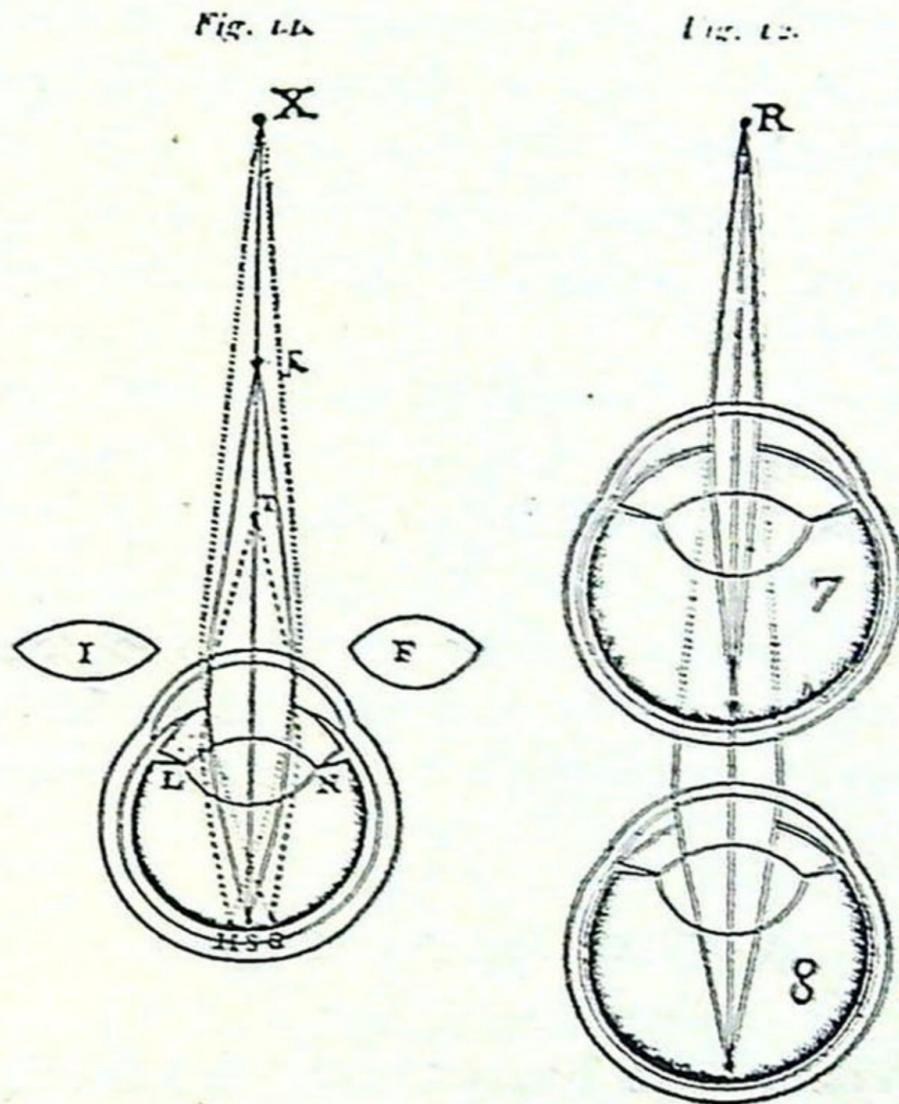


Fig. 5. — En la figura 11 de "L'homme" se explica la acomodación por cambios de convexidad del cristalino, más aplanado en I, más convexo en F. En la figura 12 se explica el papel del iris en la visión cercana (7) o lejana (8).

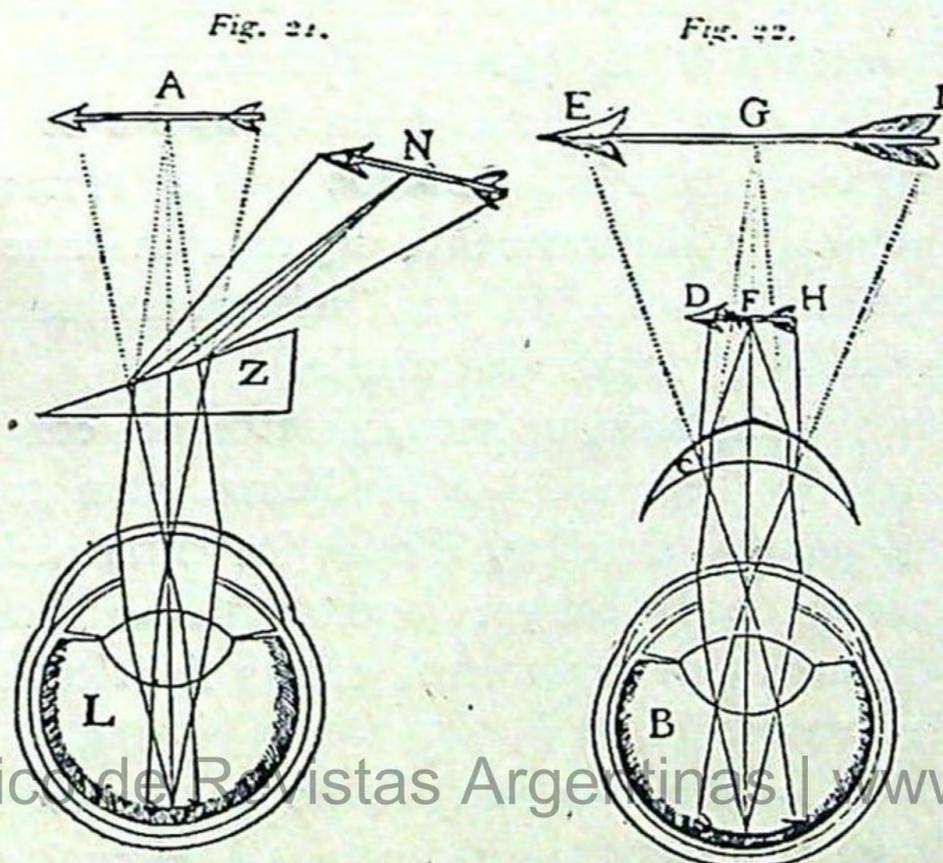


Fig. 6. — En la figura 21 de "L'homme" se muestra que el objeto N se ve en A. En la figura 22, el objeto D H visto al través de la lente C se ve agrandado en E I.

El sueño sobreviene cuando los espíritus animales que vienen del corazón no son bastante abundantes para llegar el cerebro y mantener sus poros abiertos; esto produce el sueño, porque cerrados los poros no se tiene más el uso de los sentidos. El opio y las drogas que provocan el sueño, hacen que el corazón envíe menos espíritus hacia el cerebro.

Descartes explica las variaciones de la llegada de los espíritus animales a las diversas partes de la pineal y los diversos movimientos de esta glándula. Todo esto lo expuso larga y minuciosamente, como si lo viera, y lo dibujó en numerosas figuras de "L'homme". Con tales recursos puramente imaginativos, pero con lógica aparentemente precisa, explica la memoria, los sueños, las pasiones (1), etc. Creemos innecesario resumir o criticar esas explicaciones fantásticas.

LA MEDICINA CARTESIANA

Descartes reconoció la limitación de los conocimientos de la Medicina de aquel entonces, cuando dice: "no hay nadie que no confiese que cuanto se sabe, en esa ciencia, no es casi nada comparado con lo que queda por averiguar", palabras que aun hoy son verdaderas. Por tal razón se propuso hacerla progresar, pero en realidad su contribución a la nosografía, sintomatología y terapéutica fué casi nula. En diversas cartas y en *Remedia et Vires medicamentorum* da algunos consejos aislados sobre tratamientos. En sus escritos menciona incidentalmente algunas enfermedades: gota, erupciones, erisipela, epistaxis, fiebres, infecciones, rabia. A eso se limita su contribución propiamente médica.

Declara que sin explicar los movimientos del corazón no puede saberse nada de la Teoría de la Medicina, pues todas las funciones animales dependen de ellos. Todas las enfermedades son debidas a alteraciones de la sangre y estas tienen por causa una deficiencia circulatoria, por trastornos en las funciones del sistema del corazón y los vasos.

Así el frío de la fiebre es causado porque se acumula un humor corrompido en el mesenterio u otra parte, el cual en uno a tres días madura y se vuelve fluido; según ese plazo la fiebre será co-

(1) En "L'homme" y en el célebre "Traité des passions".

tidiana, terciana o cuartana; ese humor va luego por las venas al corazón e impide que éste caliente y dilate a la sangre tanto como es habitual, de allí el calofrío. Pero después que ese humor corrompido se ha mezclado con la sangre, esta se calienta y dilata más que lo normal, de allí el calor del acceso, el cual persiste hasta que este humor se evapore o se reduzca a la constitución natural de la sangre. El humor obra como la leña verde que al principio tiende a apagar a un fuego encendido, pero que más tarde lo aumenta.

Las infecciones son fuegos patológicos. Los flemones se deben a soluciones de continuidad entre las arterias y las venas, que las anastomosan. La erisipela se debe al pasaje de una mezcla de sangre y espíritus animales por la extremidad de la vena.

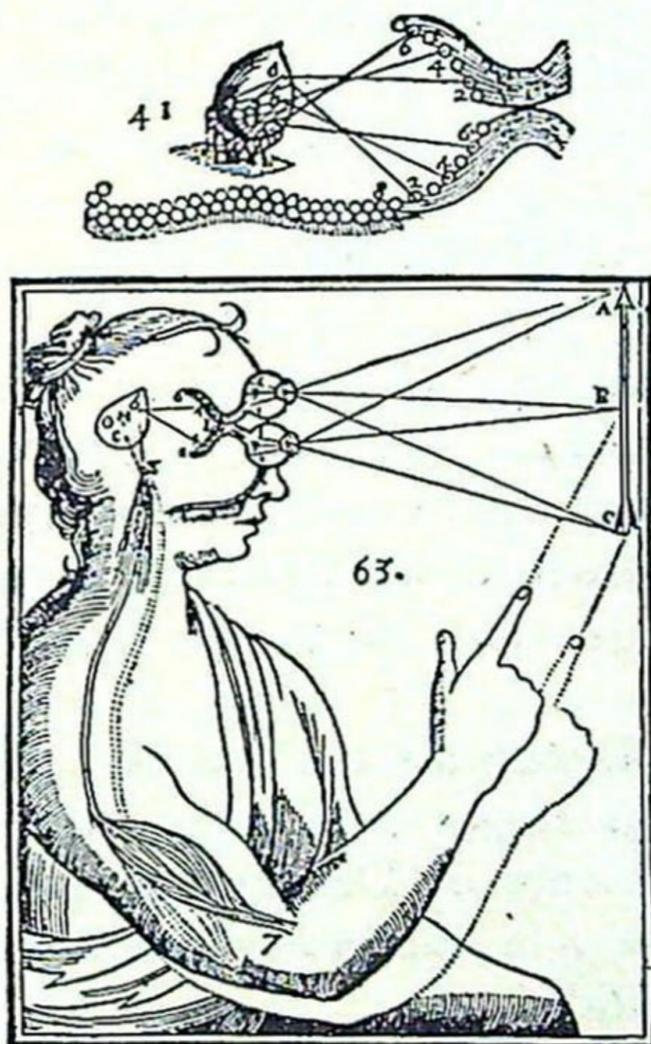


Fig. 7. — En las figuras 32 y 33 de "L'homme" los rayos provenientes del objeto mueven filetes del nervio óptico. La glándula pineal es a su vez influenciada y hace que se abran poros determinados para dar salida a espíritus animales que mueven a los músculos del brazo.

Esta doctrina que reduce las enfermedades a alteraciones sanguíneas y circulatorias, parecería deber llevarlo al uso de purgantes y sangrías. Pero éstas no parecieron entusiasmarlo y ya enfermo de muerte rehusó que lo sangraran con la célebre frase: "Messieurs, epargnez le sang français".

El hombre tiene una naturaleza particular porque es un ser pensante. El dolor le pertenece, no puede existir sin alma; las bestias tienen los movimientos exteriores que en nosotros acompañan al dolor, pero no el dolor propiamente dicho.

En "L'homme" y en el "Traité des passions" estudia los temperamentos y pasiones en el estado normal y patológico. En general los explica mecánicamente por el corazón y los vasos, las cualidades de la sangre y los espíritus animales, o muy a menudo por acciones sobre la glándula pineal.

Es indudable que la medicina de Descartes fué escolástica, apriorística y dogmática. Pero hay que reconocer que así era casi toda la medicina de su época. No habían aún enseñado Sydenham y Boerhave que la medicina sólo puede conocerse por la práctica diaria, basada en la observación y el razonamiento, que permiten conocer las especies mórbidas reales y enseñan a tratarlas.

COMENTARIOS FINALES

Descartes fué un espíritu poderoso y amplio, que abarcó la Geometría, las Matemáticas, la Física, la Fisiología y la Filosofía. Se le deben importantes descubrimientos en algunas de dichas ciencias y un sistema filosófico célebre. Expone siempre sus razonamientos con admirable claridad y con un encadenamiento lógico notable.

No he pretendido resumir toda su obra fisiológica, sino considerar algunos de sus rasgos principales, empleando de preferencia las propias expresiones de Descartes, que he traducido cuando era posible al lenguaje y la terminología actuales, para que se comprendan con más facilidad.

Fácil sería redactar una larga lista de sus errores, como se complace en hacerlo Voltaire al exponer 27 de ellos, de los cuales 8 se refieren a la Fisiología. Podría mencionar entre sus errores más graves sus explicaciones de los movimientos del corazón, el origen de las secreciones, los movimientos musculares, las funciones nerviosas, los espíritus animales, etc.

Pero es innegable que tuvo el propósito de introducir los métodos científicos en la Fisiología, aunque lo hizo con mala fortuna por recurrir a los raciocinios a base de intuiciones en lugar de

observar y experimentar, como lo hizo su contemporáneo Harvey, con un éxito memorable.

Descartes nos ha enseñado a no aceptar como cierta más que la evidencia científica y a no aceptar las nociones por principio de autoridad. Estableció una distinción completa entre las propiedades del alma y del cuerpo; este obedece a las leyes de la Física y pueden estudiarse las funciones corporales sin que el alma intervenga en ellas. Hay en la Fisiología de Descartes algunas observaciones acertadas, que suelen tenerse a veces por modernas. Así describe las secreciones gástrica y salival de apetito, la interacción de los músculos antagonistas al moverse los miembros, los movimientos reflejos. En sus libros "Dioptrique" y "L'homme" describe los principios geométricos de la refracción del ojo, la acomodación, los movimientos conjugados de los globos oculares, la fusión de las imágenes y la diplopia, el papel del iris y de la pupila, la apreciación del tamaño y la distancia.

Su doctrina fisiológica fundamental no difiere en mucho de las doctrinas mecanicistas o físico-químicas actuales. Esto puede apreciarse claramente en las frases con que termina su *Traité de l'homme*: "Deseo que consideréis que estas funciones siguen naturalmente, en esta máquina, de la sola disposición de sus órganos, ni más ni menos que lo hacen los movimientos de un reloj, o de otro autómata, de la de sus ruedas y contrapesos; de modo que no hay que concebir en ella ninguna otra alma vegetativa ni sensitiva, ni ningún otro principio de movimiento y de vida, fuera de su sangre y sus espíritus agitados por el calor del fuego que arde continuamente en su corazón y que no es de otra naturaleza que todos los cuerpos inanimados".

BIBLIOGRAFIA

- Adam Ch., Tannery P.: Oeuvres de Descartes, 1897, 12 vol.; L. Cerf. ed., Paris.
- Castiglioni A.: Histoire de la Médecine, 1931, Payot ed., Paris.
- Dreyfus Le Foyer: Les conceptions médicales de Descartes, Revue de Met physique et de Morale, 1937, année 44, N° 1, 237-286.
- Foster M.: The History of Physiology during the XVI, XVII and XVIII Centuries, Cambridge Univ. Press, 1924.
- Gilson E.: Etudes sur le rôle de la pensée médiévale dans la formation du système Cartésien, Paris, 1930, J. Vrin edit.
- Morente M. G.: Discurso del método y meditaciones metafísicas de Descartes, traducción y prólogo de M. G. Morente, edit. Granada, Madrid.
- Richet Ch.: Descartes (1596-1650), artículo del Dictionnaire de Physiologie, vol. 4, C-D, 1900, F. Alcan editeur, Paris.
- Voltaire: Oeuvres complètes de Voltaire, tome VIII, Dictionnaire philosophique, I artic. Cartesianisme, 1853, A. Houssiak edit., Paris.

Poesía de Lope (*)

Por BENEDETTO CROCE

Doña María (1) bromea, chanea, ríe con la camarera que le trajo el acostumbrado tributo matinal de epístolas de sus aspirantes y enamorados. La camarera no la adula, porque dice la pura verdad cuando afirma que no hay mujer tan bella en toda Sevilla y por ello tanto más se admira de que no acoja los homenajes de alguno, de que a nadie quiera bien. Así es, ningún solicitante le agrada, a nadie toma afecto: "todos me parecen mal": en ninguno puede fijar su deseo, porque más o menos descubre un segundo fin bajo sus expresiones de amor y, por lo demás, no quiere perder su libertad. Su aspiración es otra: que vuelva el hermano de Flandes, donde guerrea, que renuncie a la milicia, puesto que es rico, y tome mujer y funde familia; y la deje a ella sola con su padre, que basta a su corazón. En el instante mismo en que expresa este su proyecto, el padre, el viejo padre idolatrado, entra pálido, descompuesto, lloroso, vestido con su hábito de caballero de Santiago, con la cruz al pecho:

Señor ¿qué es esto?
Vos llorando y descompuesto,
¡Yo no estoy a esos pies!
¿Qué tenéis padre y señor,
Mi solo y único bien?

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

(*) De "Crítica", Nápoles, 20 Julio 1937.

(1) "La moza de cántaro" en las primeras escenas del acto I.

Uno de los pretendientes a su mano, don Diego, al oír del padre que el duque su señor no aprobaba el partido a causa de su menor nobleza, le dió un bofetón. Es la misma situación del padre del Cid, pero esta vez el hijo está lejos. Doña María va presurosa a las prisiones donde don Diego fué encerrado, penetra desconocida, cubierto el rostro con la mantilla y, llegada a su presencia se descubre y le habla. Le dice con calma, razonadamente, que aquel grave hecho, aquel impulso de orgullosa ceguera, no tiene ya otro remedio, para el bien de todos, sino que ambos se casen: así el hermano no tendrá ya razones de venganza, el duque estará satisfecho, el padre aplacado y el honor a salvo. Don Diego, que sabe que tiene gran culpa y que cometió un acto que todos sus amigos le reprochan, al oírla hablar de aquel modo repentino y nunca esperado, la saluda angel descendido del cielo, y le abre los brazos, ya que ella ha querido hacerse suya. Doña María no se opone:

Quien supo determinarse
 A ser vuestra, no habrá cosa
 Que a vuestro gusto dilate.
 Confirmaré lo que digo
 Con los brazos. ¡Muere, infame!

Confirmó su dicho: le ha plantado en el pecho un puñal. Y todavía temblorosa del odio hasta entonces retenido, y ahora más feroz como por renovada ofensa por la misma facilidad con la que aquel la había creído tan olvidadiza y tan vil como para descender a hacerse su esposa, prorrumpe contra el herido:

¡En canas tan venerables
 Pusiste la mano, perro!
 Pues esta hazañas hacen
 Las mujeres varoniles.
 Yo salgo. ¡Cielo, ayudadme!

Ante la gente que acude, el moribundo reconoce que ella cumplió su deber vengando a su padre y quiere que éste sepa que él muere yerno suyo y que por eso ha sido completamente cancelada la vergüenza que le había ocasionado. Pero doña María, aun

después que se alejó de aquel lugar, aprobándose por haber cumplido la parte del hermano ausente, no ha depuesto su desprecio que todavía hierve en su seno; casi le parece, cavilando la atroz ofensa; no haber hecho bastante, y aun impreca:

Al fin, bien está lo hecho.
 ¿De qué me lamento en vano?
 ¡Traidor don Diego! a un anciano
 Con una cruz en el pecho!...

Tiene siempre fijo ante sí aquel ultraje, resaltante en el sacro signo que ella admiraba y veneraba sobre el noble pecho paterno.

Acción trágica, de rapidez fulmínea, limpidísima en su desarrollo, desde la presentación inicial de la joven de la que ningún amor puede ocupar el alma llena del único afecto por el padre, a la trágica resolución y firme ejecución de la venganza, seguida de una honda tempestad interior que difícilmente se aplaca.

Trágico, sobre marcado fondo erótico-incestuoso es también "El castigo sin venganza" que, con nombres y detalles cambiados, es la historia italiana de Hugo y Parisina. Hugo, o sea Federico, se ha prendado irresistiblemente de la joven princesa de la que fué al encuentro para conducirla como esposa a su padre. Mira, estupefacto y aterrado, lo que ocurre en sí, contra toda su voluntad: el hervir de los deseos y las imaginaciones, el ímpetu hacia lo prohibido, hacia lo imposible. Y delante de un familiar y confidente suyo brota en este desahogo:

Bien dicen que nuestra vida
 Es sueño y que todo es sueño,
 Pues no sólo dormidos,
 Pero aun estando despiertos
 Cosas imagina un hombre
 Que al más abrasado enfermo
 Con frenesí, no pudieran
 Llegar a su entendimiento.

La vida es sueño, dicho que hizo famoso el drama de Cal-

derón, donde no es al fin otra cosa que una metáfora para significar la vanidad de la vida humana vista a la luz de la eterna (2). Y otra metáfora hay aquí en Lope para significar que la vida es un diverso y múltiple y descompuesto desear.

Federico está abrumado por aquel proceso del irrefrenable soñar y se desahoga en una exclamación. Su compañero, que no está como él actualmente atormentado, le hace eco, describiendo aquel mismo proceso en el aspecto extravagante y cómico, exponiendo las observaciones que por esta parte le había ocurrido recoger sobre sí mismo:

Dices bien; que alguna vez
 Entre muchos caballeros
 Suelo estar, y sin querer
 Se me viene al pensamiento
 Dar un bofetón a uno
 Y mordelle del pescuezo.
 Si estoy en algún balcón
 Estoy pensando y temiendo
 Echarme del y matarme.
 Si voy en algún entierro,
 Me da gana de reir;
 Si estoy en la iglesia, oyendo
 Algún sermón, imagino
 Que le digo que está impreso;
 Y si dos están jugando
 Que les tiro un candelero.
 Si cantan, quiero cantar,
 Y si alguna dama veo,
 En mi necia fantasía
 Asirla del moño intento,
 Y me salen mil colores,
 Como si lo hubiera hecho.

(2) No sé como FARINELLI (La vida es un sueño, Turín, 1916), haya podido pensar en escribir sobre esta metáfora dos volúmenes no pequeños (y prometer un tercero), que resultaron un acervo incoherente de pensamientos y de doctrinas antiguas y modernas de carácter pesimista y ascético. Un poco de meditación del argumento le habría desaconsejado un tratado de esta suerte.

Pero el sueño de Federico no es movido por el capricho o fantasía de ocioso, sino de una turbia pasión voluptuosa y criminal y debe ser conjurado y expulsado con un acto de energía:

¡Jesús! Dios me valga. Afuera
Desatinados conceptos
De sueños despiertos. ¡Yo
Tal imagino, tal pienso,
Tal me prometo, tal digo,
Tal fabrico, tal comprendo!
¡No más! ¡Extraña locura!

Y cuando el otro se admira de que le oculte un secreto, contesta que él calla lo que no es un hecho sino una imaginación en el vacío, de cosas que no son y no deben ser. Pero Batin adivinó hacia que señuelo se mueve aquel soñar y se lo dice; él se espanta y le conjura a no repetirlo, pero confiesa:

¡No lo digas! Es verdad.
¡Pero yo qué culpa tengo,
Pues el pensamiento es libre?

Así el obscuro deseo, que escondido en su pecho lo atormentaba, venido ahora a la luz de la comunicación y del discurso, disminuye con ello su misterioso horror, se prepara a pasar a la realidad y al acto, y Federico se lanza al encuentro de su destino de perdición.

El señorón don Tello (3) encaprichado de una joven campesina vasalla suya, la rapta a su novio, la encierra en una torre, la halaga, la amenaza, termina por violarla, sordo a las órdenes que el rey, a quien la mísera familia había recurrido, le hizo llegar. Pero, a las nuevas súplicas de los ofendidos, el rey se mueve en persona y de incógnito, acompañado solamente por dos caballeros y, recogidas en el camino las informaciones del caso y dado orden al verdugo de seguirlo, se presenta en el castillo y hace llamar al dueño:

Advertid

he llegado
a hablarle.

Se le pregunta:

¿Y quién diré que sois?

El responde:

“Yo”.

¿No tenéis más nombre? — No.

Al oír aquel monosílabo, don Tello queda como aniquilado, se ve perdido.

|
 Mi justa muerte ha llegado:
 A Dios y al Rey ofendí

El juicio se instituye enseguida, se escucha el doloroso relato de la joven y la severa condena se pronuncia. Don Tello participa como todos del temor y de la reverencia hacia el rey y su justicia; y no piensa en defenderse ni en substraerse de ningún modo al castigo:

Cuando hubiera mayor pena,
 Invictísimo Señor,
 Que la muerte que me espera,
 Confieso que la merezco.

Pero, antes de expiar con la vida, debe restituir a la joven el honor que le arrebató:

Da, Tello, a Elvira la mano.
 Para que pagues la ofensa
 Con ser su esposo; y después
 Que te corten la cabeza,
 Podrá ser Sancho su esposo.

Debe cumplirse el doble acto, que exige en este caso el sentimiento popular de una plena justicia (4).

(4) Del tema popular del matrimonio sobre el patíbulo véase un amplio tratado en Croce “Storie e legende napoletane” (Sec. ediz. Bari, 1923) pp. 279-86.

Dejemos lo trágico y solemne y pasemos a otros tonos de la poesía de Lope: a las innumerables figuras sentidas con graciosa comicidad, de las que este mismo drama de la gran justicia del rey ofrece una, el porquerizo Pelayo, a quien el amo está por despedir por su ineptitud en la tarea que se le confió y que cándidamente cree, por el contrario, ser tan apreciado y querido que su servidumbre está por mudarse en un vínculo más estrecho, en su matrimonio con la hija del patrón. Expresa a éste que admirado, le pregunta, el buen fundamento de su creencia:

Ayer

Me dijo Elvira al salir:

"A fe, Pelayo, que están
Gordos los puercos".

Nuño:

Pues bien,

¿Qué le respondiste?

Pelayo:

Amén,

Como dice el sacristano.

Nuño:

¿Pues, qué se saca de allí?

Pelayo:

¿No lo entiende?

Nuño:

¿Cómo puedo?

Pelayo:

¿No ve que es requiebro y muestra
querer casarse conmigo?...

Es un simple, pero no tanto que su simplicidad no tenga su propia lógica que basta a divertir a sabios que le escuchan y de los que parece que él se burlase. La joven, a quien pretendía, está en su presencia, y mientras él interrumpe de vez en cuando la conversación para hablar de puercos y del modo como los cuida, y de sus posibilidades de fortuna, el padre la promete a otro. A lo que él se limita a protestar como por una falta de delicadeza hacia sí, una ofensa a su dignidad:

¿Pues tan presto
Le diste a Elvira, estando yo delante?

Y cuando el patrón le pregunta si no cree que el otro sea un honrado y bello joven, no disiente, pero le hace notar que podría haber hecho mejor negocio:

No le tiene la aldea el semejante,
Si va a decir verdad; pero en efeto
Fuera en tu casa yo más importante,
Porque te diera cada mes un nieto.

Así prosigue imperturbable, entre simplicidad y fantasía, todas las veces que interviene en el drama.

Y todos los dramas de Lope están rebosantes de apólogos y de sentencias morales, impregnadas de buen sentido y expresadas de modo agradable. En "El mayor imposible" que es un comentario de la sentencia que dice que es imposible custodiar a una mujer contra su voluntad, un agudo doméstico ilustra la teoría del riesgo y de las sorpresas del matrimonio:

Quien se quisiere casar
Ha de mirar en la dama,
Buena cara, honesta fama,
Y a Dios, que me echo a nadar.
Casarse es azar o encuentro
Como quien bebe con jarro,
Donde bebe el más bizarro
Aquello que viene dentro.
Cuentan que dos se casaron,
Y la noche de la boda,
En quietud la casa toda
Ya entendéis, se desnudaron.
El dijo: —Ya no hay que hacer
Secretos impertinentes,
Postizos traigo los dientes,
Paciencia, sois mi mujer.—
Ella, quitando el tocado,

El cabello se quitó
Y en calavera quedó
Como un guijarro pelado,
Diciendo: —Perdón os pido,
Postizo traigo el cabello,
No hay que reparar en ello,
Paciencia, sois mi marido.

La observación moral, luego de ser avivada en la imagen del cántaro, en el que se bebe y se traga sin que pueda verse lo que hay dentro, se prolonga en la escenita no menos viva de la casa, cesado el tripudio de la fiesta nupcial, silenciosa en la tranquilidad nocturna, donde ambos deben comenzar ahora la vida en común; en lugar de un cambio de afectos, deponen, uno primero y otro después, el engaño que cada uno de ellos creía únicamente haber usado hacia el otro, y se encuentran de acuerdo en la misma palabra de resignación: —¡Paciencia!— Así va la vida y así el matrimonio.

En la misma comedia, el mismo personaje, al patrón a quien ve, con sorpresa, abandonar un compromiso amoroso para pasar a otro, canta este filosófico comentario sobre el amor:

Cierto poeta decía,
Que eran todos los amantes,
Unos vestidos danzantes
A quien son el tiempo hacía;
Que como no es la razón
La que ha de guiar la danza,
No hay más duda en la mudanza
Que en hacer el tiempo el son.

Canta verdaderamente las vicisitudes de la eterna mutabilidad del amor, bailando un paso de danza.

Bastará detenernos sobre algún otro detalle de este mismo "Mayor imposible" para recoger acentos de gentil poesía. Roberto va con su amigo al jardín y elige un sitio para entretenerse con él. El amigo mira en torno, gozando de la frescura:

Corre aquí más fresco el viento
 Porque estas fuentes le dan
 Las perlas que va esparciendo.

Y a aquel arroyuelo habla Diana, pensando que su amante, que espera poco lejos, está reflejado por las mismas aguas:

Fuentes que bañáis la cara,
 Con vuestro blanco rocío,
 De aquel amado bien mío,
 Mi fe corre a vos más clara.
 Estas nuevas le lleváis.

Juana, en "Por la puente Juana", llevando en el cántaro el agua que se le ha pedido, siente necesidad de celebrar la alegre vida de aquella agua argentada:

Bien puede vuesa merced
 Lavarse, que viene fresco --
 Tajo bañado de plata,
 Desde el aljibe, riendo.

El espectáculo del amor, que ella ve en todas partes, le sugiere una meditación sobre la ley del mundo:

Por donde quiera que voy
 Hallo amor: brava abundancia;
 No pienso que hay en el mundo
 Otra cosa más usada;
 Los retirados y graves
 ¿De qué se admiran y espantan?
 Si ignoran como nacieron
 Es temeraria ignorancia;
 Así se conserva el mundo.

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

¡Y con qué colores suele Lope pintar el encanto de la belleza femenina!

¿Qué rosa al llorar l'Aurora
 Hizo de las hojas ojos,
 Abriendo los labios rojos
 Con risa a ver como llora,
 Como ella los puso en mí,
 Bañada en púrpura y grana?
 ¡O qué pálida manzana
 Se esmaltó de carmesí! (5).

La argucia de su decir en tono burlesco encuentra los modos más ingeniosos y simples a la vez. Por ejemplo:

Una mujer me quería
 Dar a su madre por suegra,
 Entre blanca y pelinegra,
 Y el ingenio argentería.
 Enviámonos las almas
 En papeles cuatro meses...

El asedio matrimonial, al que se ha escapado, se ilumina de súbito por aquel inesperado invertir de la expresión: "me quería por marido", que puede significar también una voluntad amorosa, que es empero perfectamente correlativa en la relación familiar "quería darme a su madre por suegra", que, con el evocado fantasma de la suegra no deja dudas sobre la perfidia de la intención y su evitado peligro.

¿Por qué he querido presentar estos pocos rasgos de la inmensa obra de Lope, estas gotas de un río riquísimo que refleja en su curso, los más variados y diversos aspectos de la vida humana, religiosa, política y social, pública y privada, alta y baja, sublime y ridícula, juntamente? No para otra cosa, sino para que se tenga un punto de referencia y de apoyo para entender la calidad propia de este arte, que es, en lo intrínseco, arte popular.

Popular en el significado que otras veces, indagando, establecí para este término (6), que quiere decir un arte surgente so-

(5) "El perro del hortelano", I, 16.

(6) "Poesia popolare e poesia d'arte" (Bari, 1933): donde está largamente razonado y ejemplificado este que es el propio concepto de la poesía popular, y que, por lo demás, ahora viene generalmente aceptándose por los estudiosos.

bre una particular condición de espíritu, dogmática y nó crítica, de certidumbre y nó de duda o perplejidad, de fe recibida y tradicional, y nó de trabajosa búsqueda de una fe no alcanzada todavía o sólo con mucho esfuerzo conquistada y de continuo profundizada y defendida. Y puesto que tal es, en general, la condición de lo que se llama el pueblo, distinto de las clases cultas, la correspondiente poesía toma el nombre de "popular"; como popular es siempre, aún fuera del llamado pueblo, en hombres que sienten de aquel modo, y hasta en clases dirigentes sociales, militares o políticas, como precisamente en la España de Lope con su tríada de Dios, Rey y Honor caballeresco, que ocupaba el lugar de cuanto se agitaba en los cerebros y en las almas de los ingleses, franceses y holandeses, y aun de los italianos, si bien estuvieran entonces en un tiempo de relativa decadencia. En poesía, la calificación no designa una deficiencia, ni una inferioridad; sino solamente una diversidad de tono. Tan es verdad que se vuelve siempre con gran placer a escuchar la voz y el canto de la musa popular o del vulgo; y que en nuestros días tan complicados de mente y de corazón, quien reabre los volúmenes de Lope de Vega siente el alivio del aire puro y de la vista de los campos verdeantes (7).

Su intelecto era el de toda la vieja España tal como había salido de la guerra contra el infiel y se había consolidado en la unidad monárquica y en la ortodoxia eclesiástica. Ni en religión, ni en filosofía, ni en política, ni en moral, debía sostener conflic-

(7) Igualmente una especie de alivio se siente de las tantas fúlgidas verdades circundantes, por ejemplo, a la poesía y a la literatura, que Lope hace resplandecer no sólo en sus escritos que tratan de estos argumentos, pero también un poco en todas partes en sus versos y prosas. Para citar una, búrlase en un soneto de aquellos que fuera de la poesía, buscan en la persona y en los vestidos, los signos para conocer a los poetas:

Silvio, si conocer poetas quieres,
A las obras impresas te remite,
Que aquellas son las verdaderas señas.

Este es un principio (los poetas son nada más que sus poesías) que aun hoy cuesta trabajo introducir y hacer respetar en la crítica y en la historiografía de la poesía. El buen sentido ve ágilmente las mismas cosas sobre las cuales los doctrinarios se confunden antes de llegar trabajosamente a la claridad. Pero la debilidad, el límite del buen sentido, está justamente en esta falta de trabajo, es decir del proceso crítico y científico donde se genera la verdad, que es solamente de tal modo verdad enérgica y fecunda.

tos que lo estimulasen a pensar más de aquello que se requería para acoger los conceptos y las normas establecidas, y particularizarlos y aplicarlos a los casos que se presentaban. Aun donde había contradicción entre aquellas normas, la costumbre las conciliaba con dejarlas una junto a otra en su estática antinomia, como puede verse en aquel pasaje de "La fuerza lastimosa" (II, II) en que se choca con el contraste entre el mandamiento cristiano, que quiere el perdón, y el honor que impone venganza y sangre, y se admite que es injusta la ley que no concuerda con las leyes de Dios, pero que "no hay remedio": es necesario satisfacer la exigencia de la ley humana del honor. Esta estabilidad mental que no siente necesidad del movimiento da, no solamente a Lope, pero a la literatura española en general, aquel sello popular que si no le impidió pero más bien le inspiró obras poéticamente geniales, le restó eficacia seriamente cultural en el pensamiento y en el sentir europeo de los tiempos modernos.

De tal pensar y sentir firmes, pero no profundos, nacen la vivacidad y la verdad, pero a la vez, la elementaridad de su poesía, que se derrama y no se condensa, tiene figuras y no caracteres, trata el drama, como siempre se ha observado, en modo "novelisco", alterna lo trágico con lo cómico yuxtaponiéndolos sin mediarlos, y transcurre ágil en el ritmo del verso armonioso. Sus personajes, sin que por ello den impresión de artificiosidad, se transforman a menudo en actores que recitan su parte "Parecen representantes que saben bien su papel" ha dicho en un pasaje (II, 8) de "El premio del buen hablar". Y sin ninguna estridencia o contraste se pasa en ese estilo de las más encantadoras simplicidad y sencillez, a las tiradas, a los floreos, a los conceptos, al introducir en los diálogos sonetos y madrigales, a las erudiciones históricas y literarias (8): tal como lo hace cada poeta popular, que aspira siempre a la literatura y a la retórica, y a la poesía literaria y retórica, y le roba sus joyas falsas y se adorna, y al hacerlo es tan ingenuo que aquellas falsas joyas pierden, sobre su persona, su falsedad. Doña María, después de haber vuelto a pen-

(8) Los críticos españoles, como Duran, suelen admirar la enciclopédica erudición de Lope: "La Teología, la Jurisprudencia, La Filosofía, las Bellas Artes y hasta las más mecánicas, todo lo abraza él, nada le era extraño y peregrino, etc."

sar, todavía horrorizada de sacrilegio, que hubo alguien que osó golpear a un anciano con una cruz al pecho, y un castigo merecido y apenas suficiente le había ella infligido con herirlo de muerte, cierra su soliloquio:

Así, para quien se atreve
A las edades ancianas,
Que es atreverse a unas canas
Violar un templo de nieve.
Pero la mano piadosa
Del cielo quiere que espante
A un Holofernes gigante
Una Judit valerosa.

Y este inútil ornamento, agregado a su acción de hija vengadora, torna completamente natural en el lenguaje de Lope. Ni da ninguna sensación de extrañeza el viejo mayordomo Fulgencio en "El mayor imposible" (I, 6), que, puesto a vigilar a la joven hermana del amo, rememora a los antiguos héroes que sostuvieron cargas menos graves que esta que ahora fué puesta sobre sus espaldas:

Empresa grande fué romper con Argos
Las vírgenes espumas del mar fiero,
Aquel piloto del Jasón primero,
Porque tomaba tan pesados cargos:
y no menor de trances tan amargos
Salir el griego que celebra Homero,
O encadenar al infernal Cerbero,
Hércules, fin de sus discursos largos...

El tono popular consiente aquellas cosas que en la poesía profunda se advierten pronto — cuando lo están — como inconveniencias, y resultan odiosas. Aun en los puntos más graves, como aquel citado en el que Federico siente en sí el zumbido malo de los pensamientos incestuosos, la representación, si bien tenga su verdad, no sujeta el alma en modo de obligarla a replegarse y a mirar a los abismos de la realidad de los que suben los

malos pensamientos: diversamente a lo que ocurre cuando, por ejemplo se escucha a Hamlet en una situación análoga, que mira al fondo de su propio corazón: "Yo soy medianamente bueno, y con todo, de tales cosas podría acusarme, que más valiera que mi madre no me hubiese echado al mundo. Soy muy soberbio, ambicioso, vengativo, con más pecados sobre mi cabeza que pensamientos para concebirlos, fantasía para darles forma o tiempo para llevarlos a ejecución. ¿Por qué han de existir individuos como yo entre los cielos y la tierra? Todos somos unos bribones consumados; no te fies de ninguno de nosotros."

La confirmación del carácter popular en la poesía de Lope aunque no el nombre y el concepto, surge de los juicios que la admiración y el afecto inspiraron a aquel que el fué el más fino e inteligente aficionado de Lope, Grillparzer (9). ¿Qué otra cosa podría significar que Lope era "natural", "ingenuo", verdadero "hijo de la naturaleza" la "naturaleza misma" a la que "el arte sólo dió las palabras"; que en él, diversamente que en Shakespeare, los sentimientos y las pasiones no asumían un aspecto simbólico sino que permanecían "pura naturaleza", que aquel fué mucho más "natural" que el gran inglés; que no quiso "motivar caracteres" sino "ofrecer situaciones" que no buscaba "dramas del alma"; que si no fué el más grande poeta fué ciertamente "la más poética natura" que nunca haya aparecido en el mundo, y cosas semejantes? Aun la excelente monografía acerca de Lope, publicada recientemente por Vossler (10) da relieve a su carácter "popular y nacional", y este carácter "nacional e histórico", expresión del espíritu español, le viene concedido aún de aquellos críticos de su país que le niegan el "valor universal y profundamente humano" (11). Pero tal vez en esta negación y en la correlativa afirmación hay una indebida merma de Lope a documento de un pueblo y de una época allí donde con reafirmar la calificación de popular, se le reconoce poeta universalmente, aunque elementalmente, humano. La fe, en la que se asienta, no excluye el batir del

(9) Véanse sus juicios coleccionados en el libro de FARINELLI Grillparzer und Lope de Vega, (Berlín, 1894).

(10) Lope de Vega und seine Zeit (München 1932): véase también del mismo VOSSLER, Lope de Vega und wir (Halle am S., 1936).

(11) HURTADO-PALENCIA.—Historia de la literatura española (3a. ed., Madrid, 1932), pág. 606.

corazón en el amor y en el dolor, perpetua y única fuente de toda poesía.

Por otra parte es necesario considerar que "poesía popular" es distinta y opuesta a "poesía de arte" para designar su menor complejidad espiritual respecto a la de los intelectos cultivados, de los ánimos fogueados; pero no porque ella se haga sin arte, sin cuidado de la forma, esto es, de sí misma, que sería no ya definirla en su propia calidad sino declararla irreal e inexistente. Está lo bello y lo feo en el cercano popular como en cualesquier otro y hay grados de perfección. La alabanza que algunos críticos españoles como Gil y Zárate, dan a Lope de haber desposado la poesía popular con la erudita y de haber introducido en la primera el lenguaje poético, tiene esto de verdad: que él, artista expertísimo, trabajó de tal modo los motivos de carácter popular que alcanzó la "clasicidad" de este arte (ya que hay clásico aun en el tono popular). No siempre, porque también él fué un "faiseur" que trataba de hacer mucho y pronto y de contentar a aquel que llamaba el ilustre "senado" y al que se dirigía a menudo al final de sus comedias: el impaciente y rumoroso público de los teatros españoles. Hay pues en su poesía mucha, y más o menos teatralmente hábil y eficaz literatura, bien entendido, también ella popular; pero en casi todos sus dramas se encuentran escenas y trozos de clásica pureza y alguno es excelente en su integridad, como Fuente Ovejuna.

Sólo que para gustar del teatro de Lope no debe buscarse en su arte el arte no popular, en lo que están el origen del desafecto hacia él y de los juicios severos que siguieron a la ebriedad de exaltación de la que había sido objeto entre sus contemporáneos (12), prohibición no relacionada con una particular fragilidad de su arte sino dependiente de la inhibición más general de asumir a criterio de juicio una obra particular por otra, sino de juzgar cada una por sí misma, refiriéndola a la única y desprejuiciada conciencia estética. Así Moratín, teniendo la mente en la tragedia y comedia francesas, vituperaba los dramas de Lope criticándoles carencia de objeto moral, de conveniencia y expresión de caracteres, de

(12) Véase como muestra de todos el famoso elogio de Pérez de Montalbán: "No hubo escritor entre griegos, latinos, italianos y españoles que le igualasen nel tener todas las circunstancias de perfecto poeta", etc.

verosimilitud de enredos, con imágenes rutilantes, conceptuosidad falsa, doctrina pedantesca, y así por el estilo. Igualmente Guillermo Schlegel, habiendo puesto su estima en Calderón, veía en Lope un "Vielschreiber" que ofrecía situaciones interesantes y juegos incomparables, pero carecía de profundidad, de cultura y de fineza (13). Así también, recientemente, hay quien habló de la "superficialidad" y de la "insipidez" de Lope, olvidando su melódico canto, que no puede ser superficial ni insípido, porque es delicioso.

Los amadores de Lope, entre los cuales deseo ser contado, debieran por su parte guardarse de alabarlo saliendo del confín señalado, y sobre todo, no pronunciar nunca a su propósito, como se ha hecho a menudo (lo hemos oído ahora de Grillparzer), el nombre de Shakespeare, ni otro de ese timbre. Hasta me parece imprudente el acercamiento que Vossler (14) hace de pasada entre la sabiduría y el profundo conocimiento de la vida de Lope y la de Goethe, porque podría provocar de rebote la respuesta que la sabiduría y experiencia de Lope está tan lejos de la de Wolfgang Goethe cuanto vecina de la de Sancho Panza, personaje, por lo demás, que tenía prudencia y agudeza y, a su modo, una tal cual filosofía de la vida.

Análisis de Libros y Revistas

El "BOLETIN MATEMATICO" de Buenos Aires. Breve reseña de sus diez años de existencia.

Tenemos a la vista el primer número del décimo año de esta publicación argentina, en cuyas primeras páginas encontramos un artículo firmado por su fundador y actual director, Dr. Bernardo I. Baidaff. Su lectura nos ha inspirado las siguientes líneas, que publicamos animados del más vivo deseo de dar a conocer a nuestros lectores una gran obra de cultura científica, nacional y por reflejo internacional, que poco a poco se ha ido imponiendo a todas las dificultades de la más variada índole, siendo hoy un honor para nuestros círculos estudiosos.

Hemos seguido con tensa atención y curiosidad su desarrollo desde el primer número, número minúsculo de cuatro páginas, y nos es grato poder hacer una sintética historia de su actividad, tanto más, por cuanto numerosos fueron los fracasos anteriores lo mismo en nuestro propio país, como en otros países sudamericanos: Brasil, Chile, como nos consta positivamente, y también los proyectos no realizados, como por ejemplo, Paraguay.

Así, pues, el 15 de enero de 1928 empieza su vida una nueva publicación. Sus propósitos son claros y sencillos: Unir los esfuerzos de todos los estudiosos, tratando de hacer las cosas lo mejor que se pueda, empezando con actividad, paciencia y tesón sostenidos, y poner a disposición de los estudiosos un rico material de consulta. Y, el tiempo transcurrido nos ha demostrado que se dió fiel cumplimiento a las promesas. En verdad constatamos que acompañan a su fundador desde su segundo año, los señores Dr. I. Aztiria, Ing. A. Corte, Ing. J. S. Corti, Prof. J. M. Dovidio, Dr. J. González Galé y señorita A. Amenta; desde el tercero, el señor Cont. Nac. E. Natale; desde el quinto, la señorita C. Maciel y los señores: Ing. P. F. Capelli, Ing. A. Lascurain, Ing. P. E. Marque, Prof. M. M. Rearte, Prof. J. Yocca y Prof. J. Iza; desde el VII, los señores: Ing. B. Quintero, Ing. T. Sánchez de Bustamante, Dr. J. Barral Souto; desde el octavo, los señores: Prof. R. J. Salas y Dr. G. Vivanti; desde el noveno, la señorita Prof. C. Broguet y los señores: Dr. V. Alaci, Dr. M. O. González, Prof. R. F. Sayagués, Prof. J. Soruco Camacho, J. M. Cascarini, Dr. A. V. Acerboni, Ing. B. Alvarez de Toledo, Ing. E. M. Siccardi, Contralm. S. R. Storni, Ing. L. Ivanissevich y finalmente, desde el décimo, los señores: Dr. M. S. Capelletti, L. Converse, Arq. C. E. Géneau, Prof. A. Gloden, Prof. M. Na-

varro Santa Ana, Dr. J. Rey Pastor, J. A. Rodal, Ing. E. A. Rosenthal, Prof. C. Richards y Prof. S. Selzer.

Por cuanto a la actividad científica misma desarrollada durante los primeros nueve años encontramos una cuidadosa estadística en la página 17, del mencionado Boletín Matemático, Año X, núm. 1, que nos informa haberse publicado en total: 213 artículos, 177 notas, 479 misceláneas, 290 elementos, 845 soluciones, 1641 problemas propuestos.

Los 390 artículos y notas llevan las firmas de: Alaci, Angelescu, Anguita, Antoniu, Arruti, Baidaff, Barral Souto, Basoco, Battig, Cl. Bell, E. T. Bell, Berdiales, Bloch, Bogoliouboff, Botez, Bunescu, Calamita, Cattaneo, Cernuschi, Ciamberlini, Constantinescu, Corti, Cosnizza, Dassen, De Cesare, Dieulefait, Dordea, Dovidio, Duclout, Durañona y Vedia, Field, Florescu, Garrigós, Georgescu-Racovitza, Ginsburg, Gloden, González, González Perera, Grunbaum, Hartmann, Ivanissevich, Jacob, Jakhowsky, Jensen, Krawtchouk, Kryloff, Lalescu, La Menza, Lemoine, Levitzky, Loria, Marbai, Marquez, Mihaileanu, Mirea, Mineur, Moessner, Montero Bustamante, Natale, Neumann, Noguera, Pantazi, Parvu, Pillado, Ramler, Sagastume Berra, Selzer, Sérghescu, Shohat, Sommerville, Sparn, Sprague, Százs, Thébault, Toranzos, Tschlek, Tzino, Tzitzeica, Varela Gil, Vatriquant, Vescan, Vignaux, Vivanti, Wilton, Yocca y Zaharíá.

Los temas tratados pertenecen a todas las divisiones principales de la matemática, muchos de ellos brillantes por las cuestiones consideradas, y especialmente por las sugerencias que fluyen de su lectura, ya que lo característico de la publicación es la forma desenvuelta con que se desarrolla, libre de todo anacronismo y respirando el aire de la ciencia en marcha, de la ciencia dinámica y no cristalizada.

Valiosa es la publicación también para el mundo nuevo al cual se ha dedicado la vigorosa sección de los problemas propuestos y resueltos, donde pueden probar y ejercitar sus fuerzas desde los jóvenes adolescentes y hasta los más versados en matemáticas. Muchas de las soluciones publicadas son verdaderas joyas de ingenio y son modelos de estudio y de copia. En pocas palabras: El Boletín Matemático puede y debe considerarse como una escuela activa por excelencia.

De lo mucho que podríamos relatar todavía, nos restringimos en señalar otros dos de sus grandes méritos:

1º el haber podido vencer la crisis mundial, haciendo pasado por los momentos más críticos durante los años 1930-1934 y que dividido en tres publicaciones: el Boletín Matemático, el Boletín Matemático Elemental y el Boletín Matemático, Suplemento Informativo, desde el año 1930 y hasta 1934, una vez resuelta la suspensión de las últimas dos publicaciones debido a las dificultades económicas, a partir de 1935 notamos una franca y acelerada reacción. El Boletín Matemático seguirá la línea ascendente y será la publicación estimada, citada y equiparada con las similares de otras partes y de larga existencia. ¡Ha

tiempo que su nombre ha pasado las fronteras! y ahí va su otro mérito:

2º hacia el Boletín Matemático de nuestra Capital convergen las miradas de los demás países neoespañoles, y en sus páginas figuran colaboraciones de: Bolivia, Colombia, Cuba, Chile, Paraguay y R. O. del Uruguay y no menos de: Alemania, Australia del Sur, Bélgica, Estados Unidos de Norte América, Francia, Italia, Luxemburgo, Nueva Zelanda, Polonia, Rumania, U. R. S. S. y Yugoslavia.

Por todo lo dicho, podemos y debemos reconocer que el Boletín Matemático no es ya una de las tantas promesas no cumplidas sino todo lo contrario; que es un hecho positivo que deseamos vaya afirmándose cada vez más en el futuro en su feliz función de propulsor de las matemáticas argentinas.

INDICE DEL VOLUMEN XI

AÑO VI — N.º 1 - 6

ABRIL — SEPTIEMBRE 1937

	Pág.
COSSIO DEL POMAR, FELIPE. — Dos pintores	597
CROCE, BENEDETTO. — Poesía de Lope	663
HUEYO, ALBERTO. — La política financiera argentina desde el 20 de febrero de 1932 al 20 de Julio de 1933:	
I.	1
II.	209
FERNANDEZ, MIGUEL. — La teoría de la descendencia y la Biología actual, en especial la Genética:	
V.	101
VI.	175
HOUSSAY, BERNARDO A. — La Fisiología y la Medicina de Descartes	639
HURTADO, LEOPOLDO. — Espacio y tiempo en las formas del arte actual	577
LIDA, MARIA ROSA. — Helena en los Poemas Homéricos	113
MARCHIONATTO, Juan B. — Erwin F. Smith en el décimo ani- versario de su muerte	241
MONNER SANS, JOSE MARIA. — El teatro de Pirandello: su temática. I.	565
II.	585
MULLER, H. J. — La subordinación de la Eugenesia a la Eco- nomía	485
NEUSCHLOSZ, M. S. — Las dificultades conceptuales de la fi- sica contemporánea	443
NEUSCHLOSZ, M. S. — Los problemas filosóficos planteados por la teoría de la relatividad y la mecánica cuántica	499
OCAMPO, VICTORIA. — Virginia Woolf, Orlando y Cía.	273
555	555
ORIA, JOSE A. — Alejandro Pushkin	
ORZABAL QUINTANA, ARTURO. — Masaryk, el libertador de Checoeslovaquia	419
PAYRO, JULIO E. — La pintura del 1900 a nuestros días:	
I.	141
II.	253
III.	383
IV.	465

POVIÑA, ALFREDO. — Teorías Revolucionarias: III.	157
ROJAS, NERIO. — La obra lombrosiana	399
ROMERO, FRANCISCO. — Filosofía de la persona	527
ROSENVASSER, ABRAHAM. — Un "pioneer" de la egiptología americana: Charles Edwin Wilbour	633
SANCHEZ REULET, ANIBAL. — El pensamiento de Ortega y Gasset:	
I.	329
II.	609
SOLER, SEBASTIAN. — Derecho penal liberal, soviético y na- cional - socialista:	
I.	311
II.	365
STRUSKHOF, WADIM. — Fisonomía espiritual de Pushkin ..	619
THENON, JORGE. — Alfredo Adler (1870 - 1937): Las pro- yecciones de su teoría en la Psiquiatría Moderna	69
TOUSSAINT, MANUEL. — La pintura contemporánea de México	85
TORRE, LISANDRO DE LA. — La cuestión social y los cris- tianos sociales	25
VASSALLO, ANGEL. — Cuatro lecciones sobre Metafísica:	
I.	57
II.	197
III.	339
IV.	353