

La Educación

PROLONGA LA VIDA...



(JOSE R. VARELA)



...TAMBIEN UN BUEN
ACEITE LA PROLONGA

Eduque su paladar con

OPTIMO

*El finísimo aceite de las mesas señoriales
al alcance de todos los hogares*

ANALES DEL ATENEO

REVISTA URUGUAYA DE CULTURA

1

CARLOS VAZ FERREIRA	Racionalidad y genialidad
JEAN PAUL SARTRE	Escribir para su época
EMILIO FRUGONI	Owen y el owenismo
CLEMENTE ESTABLE	Pedagogía de presión normativa y pedagogía de la personalidad y de la vocación
GABRIEL MARCEL	Situación de la filosofía francesa
CARLOS SABAT ERCASTY	Elegía

CONFERENCIAS

REINA REYES	Crítica del formulario de inspección escolar aprobado por el Consejo N. de E. Primaria
-------------	----------------------------------------------------------------------------------------

CRONICAS

LUIS GIORDANO	El X° Salón Nacional de Bellas Artes
HANS PLATSCHEK	Pintura Belga Moderna
JACQUES DESPRES	Antes de archivar una temporada
J. CARLOS ALVAREZ	La temporada de "Cine Arte" 1946

FEBRERO DE 1947

MONTEVIDEO

URUGUAY

CAPITALES URUGUAYOS Y BRAZOS URUGUAYOS



DISTRIBUYENDO UN PRODUCTO
UNIVERSALMENTE CONOCIDO.

Coca - Cola

Marca Registrada

Montevideo

REFRESCOS S. A.

Banco de Seguros del Estado

(Creado por ley de 27 de Diciembre de 1911)



Opera en todas las ramas del Seguro

CAPITAL Y RESERVAS: \$ 40.000.000

MONTEVIDEO

URUGUAY

Receptores de radio

BICICLETAS INGLESAS

UTENSILLOS ELECTRICOS PARA EL HOGAR

Norton s.a.

COLONIA 1201 esq. CUAREIM - TELEFONOS 85522-87295

CREDITO FACIL




Desde las primeras vueltas de la puesta en marcha, ESSOLUBE corre de inmediato a todas las partes móviles del motor. Dicho en forma gráfica, Essolube circula rápido como un chisme. Protege sin dilaciones y con eficacia. Evita desgastes, derroche de nafta y descarga excesiva de la batería. Use Essolube en su auto.

STANDARD OIL Co., S. A. U.



COPIA 1

**TOME MATE
CON ARMIÑO
LA YERBA
DE LOS GAUCHOS.**

BANCO TERRITORIAL DEL URUGUAY

ESTABLECIDO EN EL AÑO 1912

REALIZA TODA CLASE DE OPERACIONES BANCARIAS

Preferentemente:

- * ADMINISTRACION DE PROPIEDADES
- * VENTA DE INMUEBLES
- * PRESTAMOS EN VALES AMORTIZABLES Y PLAZO FIJO
- * CAJAS DE AHORRO (a la vista y plazo fijo)
- * CUENTAS PERSONALES (movilizables con cheques)

CERRITO 425

MONTEVIDEO

FABRICA NACIONAL DE VIDRIOS

S. A.

TODAS LAS VARIEDADES EN ENVASES

Av. Gral. San Martín 4009

Teléfonos: 2.65.51 - 2.65.52

LYCÉE FRANÇAIS

Avda. 18 de Julio 1772 — ANEXO: Avda. 8 de Octubre 2508

LICEO Y COLEGIO DE
NIÑAS

LICEO Y COLEGIO DE
VARONES

INSTITUTO FRANCES DE ESTUDIOS SUPERIORES
ENSEÑANZA SECUNDARIA

(Liceo Habilitado)

TODOS LOS CURSOS PREPARATORIOS

ENSEÑANZA PRIMARIA

JARDIN DE INFANTES Y CLASES INFANTILES
en el ANEXO que funciona en la amplia casa - quinta de la
Av. 8 de Octubre 2508

CURSOS ESPECIALES DE FRANCES PARA ADULTOS
Y NIÑOS

Certificado de Aptitud Pedagógica para la Enseñanza
del Idioma Francés

ESTUDIOS COMERCIALES Y SECRETARIADO —
ARTES DOMESTICAS

CURSOS ESPECIALES: Latín, Taquigrafía, Dactilografía, etc.

SERVICIO COMPLETO DE AUTOBUSES

INFORMES e INSCRIPCIONES: Avda. 18 de Julio 1772

Teléfono: 4 - 74 - 48

De 8 h. a 12 h. y de 14 h. a 17 h.—Sábados: de 8 h. 30 a 11 h. 30

ORGANIZACION TAQUIGRAFICA

MEDINA

COLONIA 1800

TELEFONO 4-58-00

EDITORIAL - LIBRERIA

Especialidad en Obras de Derecho

Instituto de Belleza



Manicuras

Tinturas

Peinados

Masajes

PERMANENTES DE \$4.00 a \$25.00

TRATAMIENTOS DE LA PIEL.

18 de Julio 1262

Teléfonos. 90447 y 86485

Compre sus libros en

La Cruz del Sur

18 de Julio 1328

Teléfono 80080

son *sello de distinción*
LOS CALZADOS DE CASA



Una zapatería que prestigia a la zona de la Aguada desde hace más de 60 años. *Pérez y Montano* Agraciada 2289. Teléfono 27108

Calidad y Distinción

.....
Aceptamos órdenes de la Cooperativa Magisterial.

UN REGALO...

UNA ENSEÑANZA, UNA PREVISION.



Cuando su hijo festeje una etapa de su vida debe regalarle una libreta de caja de ahorro. Le dará alegría, una esperanza y un beneficio.

EL BANCO HIPOTECARIO DEL URUGUAY se asocia a este digno propósito ofreciéndole los servicios de su DEPARTAMENTO DE AHORRO Y PRESTAMOS

TASAS DE INTERESES

DEPOSITOS SIN PLAZO

De \$ 2,00 hasta \$ 2.500
4 % anual.

De \$ 2,00 hasta \$ 10.000
2 1/2 % anual.

Por el excedente de \$ 10.000
no se paga interés.

DEPOSITOS A PLAZO FIJO
HASTA \$ 10.000

A 3 meses	3 % anual
" 6 "	3 1/2 % "
" 12 "	4 % "



Banco Hipotecario del Uruguay

Instituto Taquígrafo Nacional Dirección: Lucas Estevez

Enseñamos el sistema más breve que se practica en el PARLAMENTO, en el término de un mes y medio

ESTUDIANTE: Aprenda Taquigrafía y podrá tomar sus propios apuntes de clase.

SEÑORITA: ¿Quiere conseguir empleo? Estudie Dactilografía y Correspondencia y será una eficiente empleada. Nuestra institución cuenta con profesores de vasta actuación en la enseñanza.

Preparamos para concursos. - Versiones taquígráficas

18 DE JULIO 1275

PRIMER PISO

IMPRENTA

LIBRERIA

La Rápida
Rodolfo García

Yaguarón 1397

Colonia 1296

Teléfono: 8.50.48

PAPELERIA

ENCUADERNACION

¡DON MILES LAS MADRES QUE VEN SUS
HIJOS SANOS Y FIERROS GRACIAS A LA



MALTA ONTEVIDEANA!

¡BEBIDAS AUXILIAR DE LA ALIMENTACION

ORIGENARIAS DEL URUGUAY

Medio Siglo...
HACIENDO PATRIA

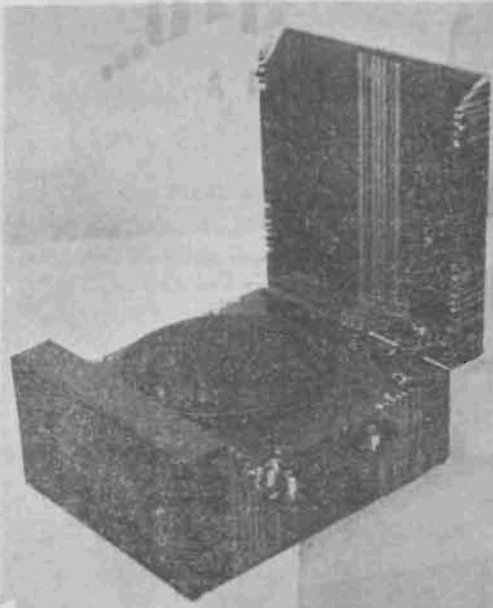


Ta hace 50 años que nuestros establecimientos iniciaron en el país la fabricación de textiles. Y en constante evolución ha llegado a ser una industria de gran entidad, pues hace tiempo que consiguió imponerse desalojando a infinidad de artículos importados. Y así se hizo "patria" contribuyendo a crear fuentes de trabajo, suprimiendo la salida de cuantiosas sumas por concepto de compras al exterior y proporcionando superiores productos a menores precios.



Campomar & Soulas S.A.

PRESENTAMOS...



LA ULTIMA PALABRA
EN AMPLIFICADORES
PARA CURSOS DE
ORIENTACION MUSI-
CAL, CONFEREN-
CIAS etc.

EL AMPLIFICADOR COMPACTO

H A R V I N

Todo incluido:

Amplificador, Parlante, Tocadiscos y una conexión para otro parlante adicional, en una valija de reducidas dimensiones y peso, que en pocos segundos está lista para proporcionar una reproducción fonográfica fiel y de gran volumen

PRACTICO, DURABLE, ECONOMICO

Solicite una demostración en nuestros salones de venta:

IMPORTADORES Y DISTRIBUIDORES ESTABLECIDOS EN 1912

EL HOGAR DE LA MUSICA

Juan M. Gonzalez Soc. Ltda.

CALLE URUGUAY 1039 - MONTEVIDEO - URUGUAY - TELEF. 25537

ESPECIALISTAS EN DISCOS, RADIO, INSTRUMENTOS
MUSICALES Y ELECTRONICA EN GENERAL

GRAN SURTIDO DE ACCESORIOS PARA TODAS
ESTAS LINEAS

ANALES DEL ATENEO

Director y redactor responsable. C. Sabat Ercasty
Ateneo de Montevideo, Plaza Libertad 1157



SUMARIO

- C. VAZ FERREIRA Racionalidad y genialidad.
J. P. SARTRE Escribir para su época.
E. FRUGONI Owen y el owenismo.
C. ESTABLE Pedagogía de presión normativa y pedagogía de la personalidad y de la vocación.
G. MARCEL Situación de la filosofía francesa.
C. SABAT ERCASTY Elegía.

CONFERENCIAS

- R. REYES Crítica al formulario de inspección escolar aprobado por el Consejo N. de E. Primaria.

CRONICAS

- L. GIORDANO El Xº Salón Nacional de Bellas Artes.
H. PLATSCHEK Pintura Belga Moderna.
J. DESPRES Antes de archivar una temporada.
J. C. ALVAREZ La temporada de "Cine Arte" 1946.

2.a EPOCA

NUMERO 1

FEBRERO DE 1947

COPIA

1

ANALES DEL ATENEO

Redación y Administración: Plaza Libertad 1157, Montevideo
COMISION DE REVISTA - Carlos Sabat Ercasty, Carlos
Benvenuto, Victor Dotti, José Paladino y Wallace A. Diaz.
ADMINISTRADOR: Carlos M. Petraglia.

PRECIO DE VENTA

Número suelto	\$ 1.00
Para los socios del Ateneo	\$ 0.70
Suscripción a 6 números	\$ 5.00

El día 5 de setiembre de 1881, apareció en nuestra ciudad el primer número de los "Anales del Ateneo", como concreción de un noble anhelo cultural, que ampliase el esfuerzo realizado en el mismo, por los espíritus más preparados con que contaba el país. El Ateneo había llegado entonces al décimo tercio año de su existencia, y su obra se hacía sentir como un fermento fecundador, como una viva potencia educadora, en aquella agitada etapa de nuestra historia.

Comenzaba el número primero con una "Explicación" donde se enteraba al lector de los motivos y objetos de la nueva publicación, y de los propósitos que inspiraban la acción espiritual del Ateneo.

Es indudable que la Institución había creado un órgano excepcional, en cierto modo contradictorio con respecto al estado de agitación y sobresalto en que se vivía en nuestra tierra. Su influencia fué extraordinaria. Se desbordó. Penetró en el ambiente y elevó la talla moral y cultural del Uruguay, extendiendo sus resonancias por América.

Durante cinco años fué publicada la revista del Ateneo; sus cincuenta y cinco números forman un bloque formidable en la historia de nuestra cultura; el tiempo, en lugar de desmenuzarlo o hacerlo caer en el olvido, le ha acrecentado sus valores y prestigios. Tal vez, por las múltiples dificultades que en nuestro ambiente se han opuesto a empresas tan generosas y fecundas, la publicación quedó repentinamente truncada. Durante sesenta y un años los Anales del Ateneo no aparecieron. Y bien, hoy ese largo silencio se rompe. Nuestra Institución ha querido renovar, hasta donde le sea posible, el ritmo vital de que gozara en aquella gloriosa etapa.

Las circunstancias han cambiado, sin duda; la enseñanza ha determinado una mayor amplitud de la cultura; el lector es más numeroso; el intercambio de las ideas y el desenvolvimiento del arte se han dilatado; los órganos que

propagan la vida intelectual y estética, son más cada día; la política se ha serenado, tras sus etapas de violencia incontentida. Todo nos favorece. Si acaso en algo hemos perdedor, en entusiasmo, en fervor, en apasionamiento realizador, en impulso continuado, en capacidad apasionada para vivir las grandes luchas, en vigor para entrar y sostenernos continuamente en las amplias corrientes del pensamiento universal, dentro de sus múltiples matices y ondulaciones. No es que nos acusemos de indiferencia, pero se diría que hay menos dramática autenticidad que en aquel entonces. En cierto modo podría decirse que el pasado nos vigila desde la conciencia inextinguible de la historia, y nos reprocha nuestra fácil propensión a la conformidad. ¿Padecemos una ilusión? ¿Gravita sobre nosotros aquello de que todo tiempo pasado fué mejor? ¿Esa objeción que nos oponemos a nosotros mismos es nada más que fantástica con respecto al valor de las generaciones que viven su presente, si las enfrentamos al recuerdo de las que ya desaparecieron?

Si así fuera, tal engaño servirá para suscitar nuestros entusiasmos, y eruir nuestros fervores. La desconfianza que disminuye nuestros méritos, puede ser el mejor tónico para suscitarlos y acrecerlos sobre bases sólidas y durables. El fácil optimismo, por el contrario, afloja el arco y desmaya el puño sobre la flecha. Una confianza excesiva puede detener el esfuerzo. Volver a publicar los "Anales del Ateneo", es pues una justificación, una prueba, un sondeo de nuestras fuerzas y un sondeo de la profundidad espiritual del país. Como propósito, es hoy, como lo fué antes, irreprochable. Como posibilidad, todo nos fuerza a callar por ahora. Hablará el tiempo.

Desde luego, nuestra revista, perseverando en lo fecundo de la tradición que desde sus orígenes caracterizó al Ateneo, estará abierta a toda empresa elevada, a toda audacia mental, a toda energía renovadora, a todo aquello que implique una posición polémica y libre. Pero principalmente, pugnará por ser incitante y promotora de todas aquellas cuestiones hirvientes que, por sí mismas, nos planteen la época, y además, de aquellas que, por el contrario, es preciso plantearle a la época.

Entre tanto, nuestra revista será un nuevo estímulo para la cultura uruguaya. Con respecto a su porvenir, no esperamos mucho ni poco. Esperamos.

RACIONALIDAD Y GENIALIDAD(*)

El concepto corriente de genio, engloba, o confunde, dos ideas: una idea de cantidad o grado y otra idea de naturaleza o calidad.

Primero, una idea de cantidad o grado; genio, en este primer sentido, significa lo mucho, lo muy alto en lo mental. Podrá surgir el problema de grado: cuándo, a qué altura, dónde empieza el genio; pero queda la idea de fondo, de que la mentalidad genial es la mentalidad superior a las demás y que alcanza por lo menos a un cierto grado, muy alto.

Pero también con esta idea aparece a veces mezclada o confundida otra: la de que el genio es una mentalidad de cierta clase; que el genio es de otra naturaleza que el talento; más o menos vagamente, el genio tiene que ver, objetivamente, con lo sublime; subjetivamente, con lo inconsciente; para algunos, con lo patológico, etc.

En la práctica hay mezcla de las dos ideas; pero importante: la primera acepción está siempre presente, ya sola, ya mezclada con la segunda. Es bien corriente entender por "genio", la mentalidad que pasa de cierto grado. Y, aunque se intente precisar esa acepción vulgar de la palabra, determinando cuál sería ese grado; si se dice, por ejemplo, que el grado necesario para el genio lo marca el carácter de creador, con este criterio

(*) Conferencia dictada por el Dr. Vaz Ferreira, extractada de otras anteriores.

más bien objetivo podrán existir cuestiones, sobre si ser creador depende sólo del grado; pero siempre está la idea de grado, de cantidad, de más, o de mucho.

Si renunciando a un criterio objetivo, y hasta a toda definición, y desesperando de encontrarla, se llega a llamar, como Víctor Hugo, al genio, "aquéllo", y se dice que el genio consiste en tener o en no tener "cela", y si en lugar de definir, se citan nombres, se comprende o se siente que todavía, siempre, además de la idea de calidad, está la de cantidad. De otro modo aún: *En la acepción corriente, "genio" significa, o grado sólo, o grado y clase.*

Para la *clase* sola, para cierta clase de mentalidad con prescindencia del grado, *no hay palabra*, lo que no tendría inconveniente en la aplicación, si esa clase de mentalidad no pudiera darse sin el alto grado; pero precisamente *crear esto último es un error*, error que flota tácito por las críticas, apreciaciones literarias, artísticas o psicológicas, etc., y es un error mantenido en parte precisamente por la falta de una palabra unívoca y adecuada. Y lo que hay, realmente: la verdad psicológica y artística, es que hay dos *clases* o modalidades mentales, que se distinguen (naturalmente con todas las combinaciones o transiciones) independientemente del grado: un primer tipo de mentalidad, racional, discursivo, intelectual, consciente de sí mismo, deliberado, etcétera, ponderado y ordenado, de tendencia analítica y crítica, y un segundo tipo mental, intuitivo, visional, involuntario, inconsciente, etc.; y, en cada uno de esos tipos, los grados. Claro que esto es un esquema, pero un esquema mejor que el común (el que hace llamar "genio", a lo que pasa de cierto grado en la superioridad mental, y a lo demás "talento"); y digo que es mejor esquema y que responde mucho más a

la realidad, porque se puede tener *lo segundo*, esa clase de mentalidad especial, el... "cela", en grado pequeño, o demasiado parcial o *frustre*, o impuro, o de calidad inferior, o turbio, insuficiente, deficiente, grosero... y así lo mejor sería tener una palabra para eso segundo.

Nota. — Ni para lo primero, ni para lo segundo, tenemos palabras bien adecuadas; pero para lo primero, podemos arreglarnos: inteligencia, razón, talento, racionalidad... tienen tal o cual insuficiencia, pero pueden servir. Para lo segundo, es más difícil, sobre todo porque, la palabra "genialidad", no la podríamos depurar de asociaciones de superioridad.

Aquí diferenciamos racionalidad de genialidad, a pesar de la inadecuación de esta última palabra; o les llamaremos lo primero y lo segundo, si se quiere; pero lo que deseo hacer notar, es que las observaciones, apreciaciones, etc., tanto en lo psicológico como en lo artístico, se aclaran y se completan si nos libramos de las confusiones entre clase y grado.

Se nota, por ejemplo, que lo segundo se parece al instinto, desde luego, en la manera de producirse: la producción es "salida" más bien que "hecha". Además es lo segundo, la genialidad, algo más innato, y como más fijo; mientras la racionalidad, si no se adquiere, si no se crea, por lo menos se perfecciona mucho en el individuo. También cambia mucho más, o puede cambiar.

Otro hecho muy interesante: los geniales, los de la segunda clase de mentalidad —aquella en que ésta predomina— se parecen en cierta particularidad a los animales, por ejemplo, a esos insectos que resuelven casos difícilísimos y no otros mucho más fáciles, y así como una abeja construye celdas según ángulos matemáticos, perfectos, y es incapaz de salir de una botella

invertida a la luz, los geniales en este sentido, realizan a veces lo difícil, lo superior, y suelen ser incapaces de algo que, apreciado como acto puramente racional, sería infinitamente más fácil y quizá esté al alcance de mentalidades vulgares.

También caracteriza a esta modalidad psicológica, cierta fatalidad, cierta necesidad o involuntariedad. Y todavía se parecería la genialidad al instinto, en que es más especialista; la racionalidad, el talento, la inteligencia —hablamos en clase— es más general, más aplicable a cualquier cosa, en tanto que las aptitudes geniales, se manifiestan muy a menudo como muy especialistas: desde las aptitudes de un ajedrecista hasta las de un matemático, o las de un músico. En todo caso son aptitudes más separables. . . Pero aquí ya empieza el paralelo a complicarse; nos viene a la memoria la teoría de Carlyle de la universalidad de los genios, la teoría de que los verdaderos genios lo hubieran sido aplicados a cualquier orden de actividades. Y si bien esa teoría es falsa en general, y hay evidentemente genios que en lo que fué ajeno a su actividad no hubieran sido grandes, se nos ofrecen en cambio complicaciones, casos que confunden, no solamente dentro de actividades más análogas; por ejemplo dentro de la actividad artística, Miguel Angel, escultor solamente según él mismo, y que era sin embargo pintor tan genial como escultor, y arquitecto genial y nada despreciable poeta; o hasta los casos de arte y ciencia, como en un Leonardo de Vinci.

Aquí, si nos dejáramos llevar por el paralelo, tendríamos que entrar en distinciones, que serían complicadas; pero lo que hay es que no deberíamos haber hecho esa comparación (entre la genialidad y el instinto), sino observar directamente, porque aquella comparación es falsa precisamente en lo más fundamental.

Desde luego, ya porque el instinto es un caso de adaptación, y de adaptación a lo presente, a lo inmediato, como una continuación de una adaptación pasada; mientras lo genial . . . es una cuestión de palabras; pero, si se le quisiera llamar adaptación, sería una especie de tanteo para la adaptación futura. El genio suele ser desadaptado al pasado y al presente, aunque pueda preparar una adaptación para el porvenir. Pero hay mucho más: El instinto es hecho y definitivo: repite; el genio es nuevo e innovador. Y, sobre todo, el instinto es igual en todos los individuos de la especie, mientras la mentalidad genial, esta mentalidad especial, lo segundo, el "*cela*", crea las diferencias más irreductibles de individuo a individuo. Por la inteligencia se diferencian, sin duda, mucho unos hombres de otros, pero no tan irreductiblemente, pues es cuestión de grado y de punto de aplicación. Mientras lo genial es irreductible. La diferencia de individuo a individuo, aquí, es como cualitativa. Hay, pues, que abandonar ese paralelo con el instinto —olvidarlo— y estudiar directamente la mentalidad genial a base de nuestra distinción, que, lo repetimos, es esquema, tipo para pensar y describir, pero útil; y más lo sería si hubiera otra palabra que significara lo segundo, sin evocar idea de superioridad, pues si bien es cierto que los genios a que más directa y naturalmente aplicamos ese nombre, los Esquilo, los Shakespeare, los Dante, los Miguel Angel, los Beethoven, son a base de lo segundo, se puede, y esto es lo interesante, tener una mentalidad a base de lo segundo sin llegar a valer ni a alcanzar a muchos que sólo tienen lo primero. Y con lo primero sólo, con la sola racionalidad, se puede ser un Voltaire, un Renan, un France, un Montaigne. . .

Ahora, viendo así estos hechos, aparecen muy interesantes temas de observación y estudio. Estudiar por

ejemplo la función de los espíritus de una clase y los de la otra dentro de la humanidad; los unos, "ajustadores" de lo creado o excitado por los otros; estudiar las relaciones dentro de un espíritu en el que coexistan las dos clases de mentalidad; los casos de organización y complementación, y los casos en que, al contrario, hay lucha o dificultad de conciliación, entre los cuales, por ejemplo, tienen bastante interés, en la historia del arte, esos casos en que la inteligencia da al artista teorías contrarias al temperamento; en algunos de esos casos, cuando la genialidad no es poderosa, las teorías la perturban o la estrechan demasiado, la desvían, quizá hasta la inhiben. Un ejemplo: Zola, que tenía cierta genialidad temperamental claramente romántica, simbólica (se mostraron ejemplos), pero no muy poderosa, se dejó dominar demasiado por teorías estéticas, como las del Naturalismo, novela experimental, subordinación del arte a la ciencia, etc., completamente contrarias a su temperamento. Y esos otros casos en que la genialidad es tan fuerte que se impone a las teorías, las de un Wagner, por ejemplo, para cuya razón la música se presentaba como un auxiliar de la literatura, pero cuyo genio musical le hizo producir música de tanto valor por sí misma, que este valor subsiste entero, independizada esa música de la literatura a la que debió subordinarse (y esto, entre paréntesis, había sucedido con Gluck, antes, y en muy alto grado).

Otros estudios muy interesantes también sobre el contenido de lo producido genial o instintivamente y de lo producido racionalmente. En lo racional hay lo que se puso, y el autor sabe lo que puso; en lo genial hay mucho más. Es cierto que la posteridad, la exégesis, la crítica, agregan; pero para eso es necesario que lo que agregan pueda agregarse, y ello resulta de relaciones profundas y de subentidos que muchas veces no compren-

dió el mismo autor (¡cuánto más puso, por ejemplo, Cervantes en el Quijote de lo que quiso o entendió poner!). Y esto ocurre, como en las obras enteras, en los detalles: en las imágenes, por ejemplo, en las cuales, cuando son genialmente salidas, es fácil encontrar, por el sentimiento o por el análisis, muchas relaciones además de las que el autor expresa y conscientemente percibió.

Otro hecho curioso es que se puede no tener lo segundo, la genialidad, para crear, y sin embargo tener en el gusto la apreciación certera y hasta la preferencia por lo genial. Y conozco, por introspección, el caso de un espíritu completamente destituido de genialidad para la creación y provisto sin embargo de un instinto certero y seguro para apreciar lo genial, para distinguirlo de lo hecho y frío, para reconocer esto último, y todavía, lo que parece tan curioso, muy inclinado en su gusto hacia lo genial, aunque sea deficiente y parcial.

Pero lo más interesante, es estudiar la segunda clase de mentalidad cuando está muy sola. Esto se ha visto en los grandes (lo que algunos han llamado el genio sin talento), en los cuales a veces da lugar, al mismo tiempo que a creaciones geniales de la más alta especie, a monstruosidades psicológicas: por ejemplo, Tolstoy, cuando razona. Se ha dicho de él que, como pensador, era el peor de Europa (el que lo dijo calificó, al mismo tiempo, de milagrosa su gran novela, y con razón). Podría decirse que aquello se debe a que razona con el genio, y en esos casos a veces se razona muy mal. Monstruosidad es también la inconsciencia de los espíritus geniales, sobre el valor de lo que hacen. Pero todo eso se ha observado en los grandes. En cambio lo que falta es un estudio sobre esa segunda clase de mentalidad cuando es poca o mala, o incompleta o insuficiente; cuando

es poca en grado, pero es *de esa clase*. Es muy común el caso; sólo que, aún el que tenga la percepción del hecho, no sabe cómo expresarlo o juzgarlo; el que descubre por ejemplo un escritor, un pintor, un músico que tiene la mentalidad genial pero incompleta, insuficiente, no sabe ni cómo expresarlo. Si dice que se trata de un espíritu genial, en seguida entienden que quiere decir lo otro, esto es, que es un genio en grado.

Entre tanto, es interesantísimo ¡y a veces tan triste! estudiar esos espíritus geniales, en nuestro sentido, pero insuficientes, *frustres*. .: su desigualdad, su inadaptación, su fatalidad psicológica; ¡son tantos! Y son —sí— insuficientes, inadaptados; pero son fermentales; y, sobre todo, darán lo incompleto, lo desigual, lo de mal gusto, pero no pueden ni intentar hacer ciertas cosas, las más antipáticas de todas, como imitar en cierto grado (hay uno justo de imitación que es el que da más frecuentes ilusiones de originalidad), y hacer obra artística con aguas de lavado de otras; tomar cosas de los geniales, pero suavizándolas y adaptándolas al gusto del público, al momento, a la época: ni escribir *para* el público; ni usar la religión o la moralidad o la inmoralidad como *condimentos*; y además tienen la propiedad de no poder producir lo mediocre; lo mediocre, que, útil y respetable para la ciencia y para la acción, es lacra del arte.

TEMAS RELACIONADOS

El proceso de creación

Se presentaron, en las conferencias aquí resumidas, numerosos ejemplos, que fueron lo verdaderamente interesante de ellas. En efecto: yo he asistido a la iniciación y a la formación de muchos literatos nuestros, de

los cuales algunos eran del temperamento predominantemente genial, en nuestro sentido; y la psicología especial de éstos es la más interesante. Cito el de uno de nuestros buenos autores cuando empezaba: Me lee dos actos de un drama que estaba escribiendo: yo le pregunto: "¿Y en qué acaban tales personajes?". Respuesta: "¡Cómo se va a saber!". Esta respuesta es, en esa clase de creadores, completamente sincera, y muestra el proceso que hemos analizado (cómo se elabora en ellos, sin intervención, al menos dominante, de la racionalidad, lo *salido*). Tengo varios ejemplos similares de escritores, algunos vivos, del mismo tipo genial.

Un caso que tiene alguna correlación: La corrección en frío.

Aquí, la oposición —o, si se quiere, la diferencia— no es entre dos temperamentos, entre las mentalidades de dos personas, sino entre dos estados de la misma persona. Puede ser asimilado en cierto grado el estado del que produce en caliente, al temperamento genial, y su estado cuando corrige en frío, al del temperamento racional. Y estas correcciones en frío (estoy sobre todo pensando en lo literario) pueden, sin duda, purificar, ajustar, etc.; pero ¡qué peligrosas pueden ser. . . !

De los muchos casos que observé, citaré uno: fué de Zorrilla de San Martín. Después de mucho tiempo de escrito y publicado el *Tabaré*, lo corrigió para una nueva edición; y, como nos teníamos tanto afecto, y era tan fácil hablar sinceramente con aquel hombre tan sincero, yo me puse a sostenerle que, algunas de las correcciones, habían "enfriado" . . . Entre las hechas en la

introducción, apareció la sustitución de aquellos dos versos:

Sin que aquel estertor indescifrable
Le aniquilara el corazón y el brazo.

(A España; se leyeron los versos).

Saqué, me dice, el "estertor indescifrable", porque eso no tiene sentido... Pero lo tenía; sólo que, corrigiendo en frío, y después de tanto tiempo, al autor se le escapó. Ya lo creo que tenía sentido! A lo largo de toda la introducción del Tabaré corre —y es de un efecto hermosísimo— algo como lo que en música se llama un pedal armónico: aquí es una nota baja continua, una nota de misterio: el *misterio* de la raza charúa.

... ¿qué habéis sido?
Héroes o tigres; pensamiento o rabia...
...pero sois algo: el trovador cristiano
arroja, húmedo en lágrimas,
un ramo de laurel en vuestro abismo
por si mártires fuisteis de una patria.

Reléase aquella hermosísima introducción, y se sentirá ese pedal de misterio. Y el "estertor indescifrable" era un momento de él. Y lo que España había afrontado, no era sólo la fiereza, el valor de la raza indígena, sino su misterio, que no le aniquiló el corazón y el brazo.

Naturalmente, en seguida estuvimos de acuerdo.

¡Qué tentación sería citar muchos más ejemplos!; quizá lo haga algún día...

Ahora, otro tema, que tiene también cierta correlación: Sería el de la "*poesía que no se entiende*". (Es decir: que no se entiende racionalmente).

Cuánta discusión; cuánta crítica; cuánta burla por un lado, y cuánta apología por el otro...

Lo que se complica con cierta tendencia a acusar de oscura a la poesía moderna (lo que elimino, no sólo porque hay muchos antecedentes en la poesía de otras épocas, sino porque, en arte, nunca se debe dividir por épocas, sino por valor. Desaparece, pues, esto, y queda sólo lo de *entender o no entender* la poesía.

Bien: Si esto pudiera tratarse en tan brevísima síntesis, habría que decir lo siguiente:

Ante todo, no es forzoso que la poesía *necesite* ser entendida siempre *racionalmente*.

Hay mucha poesía, de la más noble, que se entiende racionalmente.

Pero hay poesía (o momentos de poesía), de la más noble, que no se entiende racionalmente.

Se la capta por un proceso como intuitivo, que participa psicológicamente de la índole de la genialidad creadora.

Todo eso es indiscutible, o debiera serlo. Pero lo importante, y esto sí ya no lo entienden muchos, es lo que sigue:

Que hay poesía no racionalmente inteligible, que es *salida*, y poesía no racionalmente inteligible que es *hecha*. La primera, salida en calor genial; la segunda, hecha en esfuerzo frío, en un proceso mental que quiere imitar racionalmente los productos genialmente salidos.

De ningún modo estoy queriendo decir, ni que todo lo (no claro para la inteligencia) genialmente salido, haya de ser superior, ni que todo lo (no claro para

la inteligencia) racionalmente elaborado, no pueda serlo. Sino sólo esto: que hay demasiado racionalmente hecho no claro, en ese esfuerzo frío, que difícilmente da lo noble.

Y que, ni los autores lo saben, ni el público siempre distingue.

Supongamos una imagen genial, como la de aquel buho de Delmira Agustini; aquel buho que traga hongos de soledad.

Por cierto que no la entenderán muchos. Explicarla, no se puede. Pero los que tienen la facultad de captación poética, intuyen, por un proceso que en algo, en pequeño, se parece psicológicamente al mismo de la creación, toda, o mucha, de su riqueza y su hondura.

Pero —y esto es lo que estoy queriendo decir, más o menos penosamente— hay otras imágenes, y hay demasiadas, que, tan irracionalizables como ésa, no contienen nada. Y el público confunde unas y otras. Y los autores que las *hacen*, también.

Naturalmente, aquí tendrían que venir los ejemplos de lo último. Pero... sería demasiado grave...!

*

ESCRIBIR PARA SU EPOCA

Especial para "Anales del Ateneo".

Afirmamos, contra ciertos críticos y contra ciertos autores, que la salvación se realiza en este mundo que es del hombre entero para el hombre entero y que el arte es una meditación de la vida, no de la muerte. Es verdad: para la historia es el talento lo único que cuenta. Pero yo no entré en la historia y no sé cómo entraré: quizá solo, quizá en una multitud anónima, quizá como uno de esos nombres que se ponen en nota, en los manuales de literatura. De todas maneras, no tengo por qué preocuparme de los juicios que el porvenir dicte sobre mi obra, puesto que nada puedo contra ellos. El arte no puede reducirse a un diálogo con los muertos y con los hombres que no han nacido aún: resultaría demasiado difícil y demasiado fácil; y yo veo en ello un resto postrero de la creencia cristiana en la inmortalidad; del mismo modo que el tránsito del hombre por la tierra se presenta como un momento de prueba entre los limbos y el infierno o el paraíso, habría para el libro un período transitorio que coincidiría más o menos con el de su eficacia; después, desencarnado, gratuito como un alma, entraría en la eternidad. Pero al menos, entre los cristianos ese paso por la tierra decide todo, y la beatitud final no es sino una sanción. En cambio se cree comúnmente que la carrera que rinden nuestros libros una vez que nosotros hemos dejado de ser, recae en nuestra vida para justificarla. Es verdad desde el punto de vista objetivo. En el espíritu objetivo se clasifica según el talento. Pero la apreciación que

sobre nosotros pronunciarán nuestros biznietos no es privilegiada puesto que vendrán otros después que ellos que a su vez, también los juzgarán. Claro que escribimos todos por necesidad de absoluto; y es en efecto un absoluto toda obra del entendimiento. Pero se comete, a este propósito, un doble error. Primero no es verdad que un escritor haga pasar sus sufrimientos o sus faltas al absoluto cuando las escribe; tampoco es verdad que las salve. De ese malmaridado que escribe del matrimonio con talento, se dice que hizo un buen libro *con sus* miserias conyugales. Sería demasiado cómodo: la abeja hace miel *con* la flor porque realiza en la substancia vegetal transformaciones *reales*; el escultor hace una estatua *con* mármol. Pero el escritor hace sus libros con palabras, no con sus pejugueras. Si quiere impedir que su mujer sea mala, nada conseguirá escribiendo mal de ella: mejor sería que le pegase. No se *ponen* las desgracias de uno en un libro, como no se pone la modelo en el lienzo: se inspira uno en ellas; pero esos elementos de inspiración continúan siendo lo que son. Quizá se logre un alivio pasajero al colocarse uno por encima de tales cosas y experiencias, pero una vez acabado el libro, las desgracias vuelven. La mala fe comienza cuando el artista quiere dar un sentido a sus infortunios, una especie de finalidad inmanente y se persuade de que están allí *para* que él hable de ellos. Cuando justifica, por medio de esta astucia, sus propios sufrimientos, se presta a la risa; pero se hace odioso si trata de justificar los de los demás. El más bello libro del mundo no "salvará" el dolor de un niño: No se salva el dolor, se le combate. El más bello libro del mundo se salva a sí mismo; salva también al artista. Pero no al hombre. Como el hombre no salva tampoco al artista. Queremos que el hombre y el artista se salven juntos, que la obra sea,

al mismo tiempo, un acto; que sea expresamente concebida como un arma en la lucha contra el mal.

El otro error no es menos grave: hay en cada corazón una tal hambre de absoluto que se ha confundido frecuentemente la eternidad que sería un absoluto intemporal, con la inmortalidad que no es sino un aplazamiento perpetuo y una larga sucesión de vicisitudes. Comprendo que se desee el absoluto y lo deseo también. Pero no hay por qué ir a buscarlo tan lejos: está ahí, en torno nuestro, bajo nuestros pies, en cada uno de nuestros gestos. Hacemos absolutos a cada momento, como el señor Jourdain hacía prosa sin saberlo. Encendéis vuestra pipa y es un absoluto; odiáis las ostras, y es un absoluto; entráis en el partido comunista, y es un absoluto. Que el mundo sea materia o espíritu, que Dios exista o que no exista, que el juicio de los siglos futuros os sea favorable u hostil, nada impedirá que hayáis amado apasionadamente un cuadro, esta causa, esta granja, esta mujer, ni que este amor haya sido vivido día a día; vivido, querido, emprendido; ni que os hayáis comprometido enteramente en él. Nuestros abuelos tenían razón cuando decían bebiendo su vino: "Uno más que no pescarán los prusianos". Ni los prusianos ni nadie. Pueden mataros, os pueden privar del vino hasta el fin de vuestros días; pero este postrer deslizamiento del Burdeos por vuestra lengua ningún Dios, ningún hombre os lo puede quitar. Ningún relativismo. Ni aún el "curso eterno de la Historia"; ni la dialéctica de lo sensible. Ni las disociaciones psicoanalíticas. Es un acontecimiento puro y nosotros también, en lo más profundo de la relatividad histórica y de nuestra insignificancia, somos otros tantos absolutos, inimitables, incomparables, y nuestra elección de nosotros mismos es un absoluto. Todas esas elecciones vivientes y apasiona-

das que somos nosotros y que perpetuamente nos hacemos, con o contra otro, todas esas empresas en común en que nos embarcamos, desde el nacimiento a la muerte, todos esos vínculos de amor o de odio que nos unen a los unos con los otros y que no existen sino en la medida en que los sentimos, esas inmensas combinaciones de movimientos que se añaden y se emulan y que son todos vividos, toda esa vida discordante y armoniosa concurre a producir un nuevo absoluto que denominaré *la época*. La época es la intersubjetividad, el absoluto viviente, el revés dialéctico de la historia. Pare en el dolor o en los acontecimientos que los historiadores clasificarán y marbetarán luego. Vive a ciegas, en la rabia, en el miedo, en el entusiasmo, las significaciones que ellos desprenderán por medio de un trabajo racional. En el seno de la época, cada palabra, antes de ser una palabra histórica o el origen reconocido de un proceso social es un insulto o un llamamiento o una confesión; los fenómenos económicos mismos, antes de ser causas teóricas de las conmociones sociales, han sido sufridos en la humillación, la desesperanza; las ideas son útiles o evasiones, los hechos nacen de la intersubjetividad o la trastornan como las emociones de un alma individual. La Historia se hace con las épocas muertas, pues cada tiempo, al morir, entra en la relatividad, se alinea a lo largo de los siglos con otros muertos, se la ilumina con una luz nueva, se la contrasta con un saber nuevo, se resuelven, para ella, sus problemas, se demuestra que investigaciones más ardientes estaban condenadas al fracaso, que las grandes empresas de que estaba más orgullosa han producido resultados opuestos a los que ella esperaba, sus limitaciones aparecen de pronto, así como sus ignorancias. Pero es porque esa época, así juzgada, *está muerta*; sus limitaciones y sus ignorancias no exis-

tían "en la época": no se vive una carencia; o, más bien, era un perpetuo sobrepasar sus limitaciones hacia un porvenir que era *su* porvenir y que murió con ella, con la época, ella era *esta* audacia, *esta* imprudencia, *esta* ignorancia de su ignorancia: vivir es prever a corto plazo y arreglárselas con los medios de abordó. Tal vez nuestros padres, con un poco más de ciencia, hubiesen comprendido que tal problema era insoluble, que tal cuestión estaba mal planteada. Pero la condición de hombre exige que uno escoja en la ignorancia; es la ignorancia lo que hace posible la moralidad. Si conociésemos todos los factores que condicionan los fenómenos, si gozásemos a cosa hecha, el riesgo habría desaparecido; con el riesgo, el valor y el miedo, la espera, el goce final y el esfuerzo; seríamos unos Dioses languidecientes, pero no ciertamente unos hombres. Las ásperas disputas babilónicas acerca de los presagios, las herejías sangrientas y apasionadas de los albigenses, de los anabaptistas, nos parecen hoy otros tantos errores. En su época, el hombre se comprometió por entero en ella y al manifestarlas con riesgo de su vida, hizo existir la verdad a través de su afirmación, pues la verdad no se entrega directamente, no hace sino aparecer a través de los errores. En la disputa de los Universales, en la de la Inmaculada Concepción o en la de la Transubstanciación, se jugaba la suerte de la razón humana. Y es una vez más la suerte de la Razón, la que se juega en los grandes procesos que abrieron ciertos Estados de Norte América a los profesores que enseñaban la teoría de la evolución. Se jugó en cada época, totalmente, a propósito de doctrinas que la época siguiente rechazaría como falsas. Puede que el evolucionismo aparezca un día como la mayor locura de nuestro siglo: pero al dar testimonio a su favor contra la gente de iglesia, los pro-

fesores de los Estados Unidos han *vivido* la verdad, la vivieron apasionada y absolutamente: la época nunca tiene razón cuando está muerta, pero la tiene siempre cuando vive. Que la condenen luego, si quieren; ella tuvo antes su manera apasionada de amar, de desgarrarse, contra lo cual nada pueden los juicios futuros: ha tenido su gusto que gustó sola y que es tan incomparable, tan irremediable como el gusto del vino en nuestra boca.

Un libro tiene su verdad absoluta, en una época. Es *vivido* como un motín, como un hambre. Con mucha menos intensidad, sin duda, y por menos gentes, pero del mismo modo. Es una emanación de la intersubjetividad, un vínculo de rabia, de odio o de amor entre aquellos que lo han producido y los que lo reciben. Si consigue imponerse, millares de personas lo aceptan o lo rechazan: leer un libro, como es sabido, es reescribirlo. *En aquella época*, en su época, es primero pánico o evasión o valerosa afirmación; en su tiempo, es una buena o una mala *acción*. Más tarde, cuando la época se haya extinguido, entrará en lo relativo, se hará mensaje. Pero los juicios de la posteridad no informarán los que ella misma haya pronunciado en vida. Se me ha dicho a menudo de los dátiles y de los plátanos: "Usted no puede decir nada sobre ellos. Para saber lo que son, hay que comerlos al pie del árbol o de la planta, cuando acaban de cogerlos". Y he considerado siempre a los plátanos como frutas muertas cuyo verdadero gusto viviente no podía conocer. Los libros que pasan de una época a otra son frutas muertas. Tuvieron en su tiempo otro gusto, áspero, vivo. Sería preciso leer el *Emilio* o las *Cartas Persas* cuando acababan de ser arrancados del árbol.

Hay que escribir, pues, para la época de uno, como

han hecho los grandes escritores. Pero esto no significa que sea preciso encerrarse en ella. Escribir para la época no es reflejarla pasivamente, es querer mantenerla o cambiarla, tramontarla hacia el porvenir, y es este esfuerzo para cambiarla lo que nos instala más profundamente en ella, pues una época no se reduce nunca al conjunto muerto de sus útiles y de sus costumbres, es un movimiento, se sobrepasa a sí misma, perpetuamente, y en ella coinciden rigurosamente el presente concreto y el porvenir viviente de todos los hombres que la componen. Si, entre otros rasgos, la física newtoniana y la teoría del buen salvaje concurren a dibujar la fisonomía de la primera mitad del siglo XVIII, no hay que olvidar que la una era un esfuerzo continuo para arrancar a la niebla jirones de verdad, para acercarse, por encima de lo contemporáneo, a conocimientos de una ciencia ideal en la que los fenómenos podrían deducirse matemáticamente del principio de la gravitación universal y que la otra implicaba una tentativa de restituir, más allá de los vicios de la civilización, el estado de naturaleza. La una y la otra trazaban un esquema del futuro; y si es verdad que ese futuro no se hizo nunca presente, que se ha renunciado a la edad de oro y a hacer de la ciencia un encadenamiento riguroso de razones, al menos subsiste de ello que esas esperanzas vivas y profundas dibujaban un porvenir más allá de las preocupaciones cotidianas y que hace falta, para descifrar el sentido de ese cotidiano, volver a él, a *partir* de ese porvenir. No se puede ser hombre ni hacerse escritor sin trazar más allá de sí mismo, una línea de horizonte, pero el sobrepasarse a sí mismo es, en cada caso, acabado y singular. No se sobrepasa *en general* y por el simple placer orgulloso de sobrepasar; la insatisfacción baudeleriana figura sólo el esquema abstracto

de la trascendencia y, puesto que es insatisfacción de todo, acaba por no ser insatisfacción de nada. La trascendencia real exige que se quieran cambiar ciertos aspectos determinados del mundo, y el sobrepasar se colora y se particulariza por la situación concreta que trata de modificar. Un hombre que se vuelca entero en su proyecto de emancipar a los negros o de restituir la lengua hebraica a los israelitas de Palestina, se mete por entero y realiza por lo mismo la condición humana en su universalidad; pero es siempre con motivo de una empresa singular que lleva su fecha. Y si me dicen, como H. Schlumberger, que se sobrepasa también la época cuando se apunta a la inmortalidad, le responderé que es un falso sobrepasamiento; en lugar de querer cambiar una situación insostenible, se intenta evadirse de ella y se busca un refugio en un porvenir que nos es completamente ajeno, porque no es el porvenir lo que nosotros *hacemos* sino el presente concreto de nuestros nietos. Acerca de ese presente, no tenemos ningún medio de acción. Lo vivirán ellos por su cuenta y como quisieren; en situación en su época, como nosotros en la nuestra, si utilizan nuestros escritos, será para sus propios fines, fines que nosotros no habíamos previsto, como se recogen piedras en el camino para tirarlas a la cara de un agresor. En vano tentaríamos el descargarnos sobre ellos del cuidado de prolongar nuestra existencia; ellos no tienen el deber de cumplir esta misión, ni tampoco la preocupación. Y como nosotros no tenemos medios de acción contra esos extraños, compareceremos ante ellos como mendigos y les suplicaremos que nos presten una apariencia de vida empleándonos en cualquier tarea. Si somos cristianos, aceptaremos humildemente, con tal de que se hable de nosotros, que nos afecten a dar testimonio de la que la fe es ineficaz;

si ateos, estaremos muy contentos si se ocupan aún de nuestras angustias y de nuestras faltas, aunque no sea sino para probar que el hombre sin Dios es miserable. ¿Estaría usted satisfecho, señor Schlumberger, si nuestros nietos, después de la Revolución, viesan en sus escritos, el ejemplo más patente del condicionamiento del arte por las estructuras económicas? Y si usted no tiene ese destino literario, tendrá usted otro que no valdrá más: si escapa al materialismo dialéctico, será para hacerle el costo al psicoanálisis. De todas maneras nuestros nietos serán unos huérfanos abusadores, y entonces, ¿por qué ocuparnos de ellos? Quizá Celine sea el único que sobreviva, de todos nosotros; es altamente improbable, pero teóricamente posible, que el siglo XXI conserve el nombre de Drieu y deje caer en el olvido a Malraux; de todos modos, no aceptará nuestras querellas, no mencionará lo que nosotros llamamos hoy la traición de ciertos escritores; o, si la menciona, será sin cólera y sin desprecio. ¿Pero qué nos importa? Lo que Malraux, lo que Drieu son para nosotros, es lo absoluto, Hay hacia Drieu, en ciertos corazones, un absoluto de desprecio, para Malraux un absoluto de amistad que cien juicios póstumos no podrán borrar. Hay un Malraux viviente, un peso de sangre caliente en el corazón de la época; habrá un Malraux muerto, presa de la historia. ¿Por qué se quiere que el vivo se ocupe de dibujar los rasgos del muerto que será? Sin duda, vive más allá de sí mismo; su mirada y sus preocupaciones van más allá de su muerte carnal, lo que mide la *presencia* de un hombre y su peso no son los cincuenta o sesenta años de vida orgánica ni tampoco será la vida tomada en préstamo lo que llegará a lo largo de los siglos a las conciencias de esos extraños: es la elección que haya hecho de la causa temporal lo que lo sobrepasará. Se dice que

el correo de Marathon estaba muerto una hora antes de llegar a Atenas. Estaba muerto pero seguía corriendo; corría muerto, y anunció la victoria de Grecia. Es un bello mito, muestra que los muertos actúan aún un poco de tiempo después de su muerte, como si vivieran. Un poco de tiempo, un año, diez años, cincuenta quizás, un período *finito* en todos los casos, y luego, se les entierra por segunda vez. Es esta medida lo que nosotros proponemos al escritor: en tanto que sus libros provoquen cólera, inquietud, odio, amor, aunque no sea más que una sombra, vivirá aún. Después, el diluvio. Estamos en favor de una moral y de un arte de lo finito.

*

EMILIO FRUGONI

OWEN Y EL OWENISMO (*)

Casi coincidiendo con esa sangrienta represión de la aventura comunista de Babeuf en Francia, comienza en Inglaterra a ponerse en camino la revolución industrial que lleva en su seno el impulso formidable y al mismo tiempo la clave del destino histórico de la era capitalista. Debemos, pues, volvernos hacia esta nación para contemplar en ella el proscenio donde va a aparecer, como el reverso forzosamente derivado del relieve del capitalismo fabril en el medio económico más adelantado, la inquietud obrera y socialista. Y allí tenemos que concentrar nuestra atención, a los efectos que vamos persiguiendo, en la obra y la figura de un hombre que reviste la innegable importancia de una encarnación de la parte ideológica de esa inquietud y un representante epónimo de uno de los momentos fundamentales de las luchas obreras y del movimiento socialista moderno.

Roberto Owen y el owenismo son hijos prominentes en la historia de éste y aquéllas, y es necesario que los hagamos entrar en la órbita de la rápida reseña con que tratamos de presentar el socialismo como un doble proceso histórico perteneciente, por un lado, al mundo de las ideas, y por otro, al mundo de los hechos.

Federico Engels ha incluido a Roberto Owen en el reducido elenco de los grandes socialistas utópicos que tuvieron la intuición genial de algunos de los elementos

(*) De un libro en prensa.

esenciales del socialismo científico. Pero de los que constituyeron esa nómina ninguno iguala a Roberto Owen en conocimiento experimental de la realidad económica y social de su tiempo y de su país, ni en dinamismo de actividad práctica en el campo de las agitaciones populares.

En él se asocia, por extraña manera, un sólido sentido práctico, apoyado en dicho conocimiento, con una osada fantasía operante que lo lleva a incurrir en planes ideales más imaginativos que factibles. "Owen no es tan amplio como Marx, opina Bertrand Russell. No es un razonador tan hábil como los contemporáneos suyos que edificaron sobre los cimientos que puso Adan Smith. Pero precisamente porque sus ideas no se acomodan rigidamente a un sistema es un iniciador que tiene diversas líneas importantes de desarrollo". (*Bertrand Russell. "Libertad y Organización", C. Zig - zag, pág. 177*).

Se internaba a menudo en el reino de la utopía, y sin embargo no se puede negar que se hallaba dotado de un tal sentido práctico y de una tal sagacidad para los negocios y la previsión racional de las contingencias, que habrían de permitirle triunfar como fabricante y como reformador benéfico de las costumbres industriales contra la rutina, la incomprensión y la oposición encarnizada de sus colegas y de la misma opinión general. Sus conocimientos en economía competían con los de aquellos tratadistas contemporáneos suyos que han pasado a la historia con reputación y fama de pensadores geniales —Ricardo, Malthus, James Mill, James Makintosh, Torrens, Hume, Benthan— a quienes lo ligaban lazos de amistad íntima y con quienes discutía frecuentemente de igual a igual, demostrando muchas veces hallarse mejor asistido por la razón que ellos en sus controversias, en las cuales, como dice un autor, "él

aparecía como el genio experimental, fuerte por los resultados acumulados de la obra a la vez industrial y pedagógica de New Lanark, luchando contra los defensores de puras teorías abstractas". (*Héctor Denis, Histoire des Systèmes Economiques et Socialistes, Vol. II, pág. 389*).

En su autobiografía se asombra "de la tenacidad con que esos hombres, de una capacidad natural considerable, resistían el principio de asegurar una ocupación productiva a todos", y no podía explicarse esa resistencia más que por su comprobación de que "entre los modernos economistas no había un solo hombre práctico". (*Autobiography, Vol. I, pág. 113*).

Bertrand Russell en su hermosa biografía, basada en los textos del material biográfico reunido por Podmore en "Life of Owen", y por Colle, divide la vida del genial precursor en cuatro períodos:

En el primero es el héroe del "self - help", de Smiles, que se alza rápidamente por su propio esfuerzo. En el segundo, es el patrono "benévolo y astuto" que consigue sacar ganancias de su fábrica con métodos filantrópicos. Su éxito consistió, sobre todo, en haber conciliado el negocio con la virtud. El tercer período es el del reformador social, en que aparece todavía relacionado con New Lanark. No triunfó de una manera inmediata aunque inauguró el socialismo, el movimiento cooperativo y el pensamiento libre de la clase obrera. De ahí pasó, poco a poco, de líder respetado del movimiento obrero, "a sumo sacerdote de una pequeña secta". Y pierde importancia pública, convirtiéndose en un simple visionario... Sus primeros grandes éxitos y sus fracasos los atribuye el escritor inglés a una excesiva confianza en sí mismo. Mientras se ocupaba de cosas factibles su propia confianza era una virtud posi-

tiva; cuando quiso provocar en pocos años cambios sólo posibles por lo menos en el transcurso de un siglo, esa confianza lo sacó de la realidad. (*Ob. cit.*, págs. 182 y 183).

Engels no deja, por cierto, de rendir justicia al criterio realista y al sentido práctico de este reformador audaz. Después de referirse a sus exitosos ensayos en su fábrica de Manchester y en la gran filatura de New Lanark, y a su concepto sobre la adaptación de las nuevas fuerzas productivas a las grandes necesidades humanas como base de la organización social, en que pasarían esas fuerzas a pertenecer a la comunidad para emplearse en el bienestar de todos, afirma:

"De esta manera práctica, consecuencia por decirlo así, del cálculo comercial, nació el comunismo de Roberto Owen que conservó siempre este carácter práctico". (1) Y todavía agrega:

"En 1823 Owen propuso remediar la miseria irlandesa estableciendo colonias comunistas y al efecto presentó un estado detallado de los gastos de fundación, desembolsos anuales e ingresos probables. Su plan definitivo de la reforma estaba trazado tan minuciosamente y con un conocimiento práctico tal, que si se hubiera

(1) Esta apreciación viene a raíz de la transcripción de un pasaje de la Memoria enviada por Owen al Gobierno Provisional Francés, dirigida a los republicanos rojos (*red republicans*), que dice así:

"Un grupo de 2.500 hombres produce hoy más riqueza real para la sociedad que producían 600.000 hace medio siglo. Ahora bien, yo pregunto: ¿Qué se hace de la diferencia que hay entre la riqueza consumida por esos 2.500 hombres y la que habrían consumido 600.000?". La respuesta es sencilla: la diferencia ha sido consagrada a pagar a los propietarios del establecimiento el 5 % del capital empleado, además de un beneficio realizado de 17 millones y medio de pesetas (300.000 libras esterlinas). Esto que ocurría en New Lanark sucedía en mayor escala en todas las fábricas de Inglaterra... Esta nueva potencia era creada por la clase obrera. Por tanto a ella debía pertenecer".

aprobado su método no se hubiera podido hacer ninguna objeción técnica relativa a su especialidad en la materia".

Y finalmente rinde este tributo a la eficacia de su acción y hasta de sus concepciones más atrevidas condenadas al fracaso por su innegable "utopismo" que en el lenguaje de Engels quiere decir, sobre todo, falta de suficiente vinculación de las concepciones teóricas con las posibilidades reales del momento, a cargo estas últimas de las fuerzas y factores que impulsan la evolución, a menudo ignorados o desdeñados por los utopistas:

"El nombre de Roberto Owen va unido a todos los progresos verdaderos, a todos los movimientos sociales de Inglaterra en favor de la clase trabajadora. En 1819, después de cinco años de esfuerzos, hizo publicar la primera ley limitando el trabajo de las mujeres y los niños en las fábricas; él mismo presidió el primer Congreso en el que los "Trades Unions" se reunieron en una sola sociedad de resistencia; implantó como medida transitoria, mientras llegaba una organización comunista de la sociedad, por un lado las sociedades cooperativas de producción y de consumo, que al menos tuvieron el mérito de probar la completa inutilidad de los negociantes y de los manufactureros, y por otro, *los bazares del trabajo*, para el cambio de los productos, mediante un papel-moneda que tenía por unidad de valor la hora de trabajo. Estas instituciones fracasaron fatalmente, pero anticipaban el *Banco de Cambio*, que Proudhon estableció en 1848; solamente que el papel moneda de Owen no se presentaba como una panacea universal de todos los males sociales, sino sencillamente como el primer paso hacia una revolución más radical de la sociedad".

Una acción positiva

Era, pues, un realizador en cuyas realizaciones abundaban los fracasos, pero también los más trascendentes aciertos. Por eso se ha dicho "que es un tanto exagerado enrollarlo en el socialismo utópico, pues si es verdad que intentó transportar a los hechos un ideal absoluto, y es verdad todavía que instituyó prematuramente y temerariamente sus más audaces experiencias, es también cierto que las lecciones de la experiencia de Owen han aprovechado a la vez a quien las ha realizado y a quienes lo han sucedido". (*Héctor Denis, Obr. cit., pág. 404*).

Un gran economista contemporáneo suyo tributa cumplido homenaje a la perspicacia de sus observaciones y a la penetración de su mente:

"Mr. Owen de New Lanark, —dice Sismondi—, uno de los hombres que han manifestado el más ardiente celo por el bienestar del pobre y la compasión más profunda por sus calamidades, había expresado el pensamiento de que, desde que la industria ha sido entregada a sí misma, el uso de las maquinarias y su perfeccionamiento gradual pudieron acrecer la producción de mercancías de diferentes especies que componen la riqueza, más allá de la demanda efectuada por los consumidores, y que causando así una superabundancia de todas las mercancías, esta superabundancia podía forzar las manufacturas a despedir sus obreros y privar de trabajo a las clases de la sociedad que no viven más que de su salario. Sin compartir de ninguna manera las opiniones de Mr. Owen sobre los medios de evitar esta calamidad, yo admito como él en mis nuevos principios de Economía Política, el hecho de este abarrotamiento comercial y confieso que me cuesta comprender cómo

se le puede negar hoy en día contra el testimonio del comercio del mundo". (*Nouveaux Principes, Edit. 1827, vol. VIII, pág. 375*).

Se ha adelantado a Sismondi en su condenación de esa economía abstracta, que no es sino la doctrina científica de una crematística en que la riqueza constituye el único fin perseguido por la ciencia, relegando al hombre a un plano muy subalterno o teniéndolo en cuenta tan sólo bajo la ficción mecánica del *homo economicus*. Vinculando la economía a la ética confiere a la concepción hedonista de la moral una amplitud que nadie le diera antes que él, y como dice Denis, "la audacia de sus soluciones que alcanzan hasta los fundamentos mismos del derecho, hará retroceder a Sismondi" Frente a los más caracterizados representantes de esa economía él sostiene y desarrolla su tesis de la naturaleza humana y de la influencia decisiva del medio sobre el carácter humano.

"Yo estaba sumamente deseoso —escribe en su *Autobiografía*— de convencerlos (a los economistas de su tiempo) de que solamente la organización nacional del empleo y de la educación de todos podía crear una población que, de una manera permanente, sería racional, inteligente, rica, superior, y que sus resultados no podrían ser obtenidos sino por un acomodamiento científico del pueblo unido en villas convenientemente construidas, aldeas de *unidad* y de *cooperación*, como yo las llamaba entonces. Ellos, por el contrario, estaban muy deseosos de convertirme a sus proyectos de instruir al pueblo sin asegurarle empleo nacional unitario, manteniéndose en medio de la concurrencia individual. Se puede llamar al primer sistema el sistema de la *atracción universal*; al otro, sistema de la *universal repulsión*. Yo era demasiado hombre de negocios y demasiado

versado en el conocimiento de la naturaleza humana para que no me chocase poderosamente la imposibilidad de conseguir mejorar de una manera permanente, por medias - medidas, las condiciones de una población. Ninguna población puede llegar a ser buena, inteligente, feliz, si no es por una educación racional en un empleo útil, ejercitando por igual el cuerpo y el espíritu en condiciones salubres. Esos economistas, siempre en actividad, defendían la tesis del individualismo con un sistema de educación conforme a las nociones de entonces sobre la instrucción nacional de los pobres, y con la extensión ilimitada de la responsabilidad individual en la conducta a través de la vida. Lo que había en ellos de espíritus dichos avanzados y liberales estaba decididamente en su favor, ayudados además por los prejuicios de todas las edades anteriores; y ellos lograron convertir al Gobierno y al público a sus ideas y a sus prácticas. . . El Gobierno, penetrado de las ideas sin fundamento experimental de los economistas modernos, imaginó las más rigurosas medidas, haciendo leyes contra los derechos naturales de los pobres y de las clases obreras, y en favor de los ricos y de los poderosos".

Ahí aparece esbozada, en forma casi dramática, la oposición de su mente y de sus sentimientos a la rigidez de principios de aquella Economía que Carlyle habría de llamar "ciencia sombría", refiriéndose a sus tendencias pesimistas, pero cuyas tendencias optimistas no son sino apreciaciones engañosas de un estado económico y social fundamentalmente opresor para las multitudes productoras.

Cómo definió el Socialismo

Su puesto, actualmente, como pensador, no está sólo en la Economía política social (dando a ésta categoría de ciencia experimental y aplicada) sino en la Sociología. Su *Libro del Nuevo Mundo moral* (*Book of the new moral world*) expone su teoría sociológica en la que se eleva desde una *concepción racional* del hombre a una *concepción racional* de la sociedad. Parte del conocimiento de la naturaleza individual para extenderse a las leyes de la convivencia social. Expone su noción de la naturaleza humana como único secreto para dar a la sociedad bases racionales y sienta así los principios de un nuevo orden moral opuesto al error corriente que engendra la miseria de la especie. Como Rousseau, los fisiócratas, Volney, Morelly, tiende a un retorno a la naturaleza, pero sin desdeñar, por cierto, las ventajas del progreso técnico y científico, sino aprovechándolas para una mejor y más profunda adaptación de la sociedad a la naturaleza humana.

En otra de sus obras, su *Informe al Condado de Lanark*, resaltan, respaldados en los resultados de su experiencia como industrial y director de empresas, los fundamentos psicológicos, morales, económicos, jurídicos, de las doctrinas sociales que opone a los modernos economistas.

Ya había comenzado lo que Engels llama "el momento crítico de la vida de Owen". La cuestión económica con la situación lamentable de los desocupados constituía la más absorbente preocupación de su espíritu, y lo obsesionaba, sobre todo porque para la realización de sus ideas de reforma moral era imprescindible arbitrar la garantía de un trabajo regular, remunerador y seguro. Comienza por una síntesis reformista que

tiende a procurar a los pobres, mediante su propio trabajo asegurado, un *standard* de vida confortable y en condiciones en que sustrayéndolos a la influencia perniciosa de un medio ambiente vicioso, se realice su elevación moral. Haría, pues, falta un sistema que previniese a la vez, como se ha dicho, el pauperismo y el crimen. Pero no habría de conformarse con eso, que abriendo las alas de su poder de generalización, pensó hacer extensiva a la sociedad entera la solución propuesta para los obreros sin trabajo. Como a manera de desarrollo del industrial filántropo, va surgiendo el jefe de una escuela socialista. Su sistema de educación moral dejaba el sitio a un plan de reorganización social, previendo la sustitución de la sociedad individualista por una sociedad comunista.

“¿Qué es el socialismo? —exclamaba—. Yo soy generalmente considerado como el fundador de ese sistema”.

“A la pregunta: qué es el socialismo, yo respondo que ese sistema social (o como yo lo he designado siempre, el *sistema racional* de sociedad) deriva únicamente de la naturaleza, es decir, de leyes que no han sido jamás conocidas como libradas al cambio”.

Su impulso revolucionario lo llevaría a penetrar a banderas desplegadas hasta en el terreno de las ideas filosóficas, como consecuencia de la unidad sistemática de su pensamiento, que giraba en la órbita de una concepción al mismo tiempo económica, filosófica y moral, todas cuyas partes componentes las sentía inseparablemente encadenadas. Opuso al individualismo, el amor y el altruismo; al libre arbitrio, el determinismo. Declaró la guerra a todas las religiones constituídas, que habían —fueron sus palabras— “retardado el progreso de nuestra raza”.

Se volvió así un enemigo de la sociedad de su tiempo, que no le perdonaría su audacia imprudente. Engels pinta bien el vuelco sobrevenido en el destino de Owen en este período de su vida:

“Mientras se limitó al papel de filósofo recabó riquezas, fama, honores, veneración; fué el hombre más popular de Europa, y no sólo los burgueses, sino los hombres de Estado, los príncipes, le escuchaban y aprobaban. Mas en cuanto se hizo apóstol del comunismo, todo cambió. Según él tres grandes obstáculos impedían toda reforma social: la propiedad individual, la religión y la forma actual del matrimonio; mas no ignoraba lo que le sucedería si las atacaba: sería expulsado de la sociedad oficial y perdería su posición en ella. Pero nada le detuvo y sucedió lo que él había previsto: fué desterrado de la sociedad oficial, la prensa estableció la conspiración del silencio en torno suyo, y para colmo de desdichas, sus experimentos comunistas en América le arruinaron después de sacrificar en ellos su fortuna. Dirigióse luego a los obreros y vivió, siempre activo, treinta años entre ellos”.

Y bien, son esos años de su vida en que su acción y su obra se incorporan al flujo y reflujo del movimiento obrero, y su influencia señala rumbos a la clase trabajadora, y pone en sus agitaciones y luchas un contenido de idealidad socialista, los que en esta parte del presente libro nos obligan a detenernos ante su figura excepcional. Si todo su pensamiento estuviese sólo en sus libros, y éstos no se hubiesen proyectado como estímulos y corrientes orientadoras en la acción de las masas productoras o de los agentes de una efectiva militancia socialista, no habría en él esa condición de elemento vivo para la formación y conformación del Socialismo a través de la historia, que consideramos

forzoso tener en cuenta como contribución a un criterio para explicárselo, o en otros términos, a una teoría dinámica de su definición.

Si se hubiese limitado a hacer experiencias en sus fábricas, a implantar colonias socialistas y a reclamar para sus proyectos y concepciones el interés y el apoyo de los monarcas, no le dedicaríamos en este capítulo más atención que esa que muy de pasada concedemos a otros socialistas utópicos e idealistas no menos geniales que él y con ideas, en algún sentido, de más vasto alcance que las suyas.

Lo que le confiere especiales títulos a nuestra dedicación en estas páginas, es su actuación como organizador de grandes asociaciones de trabajadores, y como fundador de un movimiento owenista, una secta de discípulos suyos que aspiraba a realizar las ideas del maestro contando con el concurso de los obreros, o mejor dicho, entre los obreros.

No hemos llegado todavía con él a esa fecunda identificación de la idea socialista con la clase trabajadora, que será, como ya hemos dicho, empresa trascendentalísima que Marx pudo llevar a cabo treinta años después. Pero se aparta de los reformadores que todo lo esperaban de la buena voluntad de los poderosos, y las organizaciones que crea llegan, en algunas épocas, a luchar con marcado espíritu de clase desplegando intensas actividades combativas frente a la recia oposición patronal. Constituyó la *Grand Union National Consolidated Trades - Unions*, que "no quería negociar con los patrones un mísero adelanto en el precio artificial a cambio de su trabajo, salud, libertad y goce material de la vida; sino asegurar a cada uno el mejor cultivo de sus facultades y el más ventajoso ejercicio de sus poderes". Se lograría ese fin si todos los trabaja-

dores de Inglaterra hicieran una huelga general pacífica (un zapatero y librero, Guillermo Benbow, lanzó una idea de la huelga general como un medio de lucha para abatir el poderío capitalista) durante tres semanas. Eso habría de bastar para que los patrones, convencidos de que la fuente de producción es el trabajo, se aviniesen a entregar las fábricas a los trabajadores. El desarrollo de la Asociación fué asombroso. En pocos meses ingresaron en ella quinientos mil afiliados. La burguesía capitalista, alarmada, le opuso un bloque patronal; la Alianza de los Fabricantes. La preparación de la huelga total absorbía a la unión de los oficios. Entretanto, algunos gremios se lanzaban por su parte a movimientos mal preparados en los que fracasaban, sin que ella acudiese en su ayuda, pues la huelga máxima no venía, y en cambio trababa con un objetivo demasiado ambicioso, en verdad fantástico, la acción de todo el organismo, condenándolo a la esterilidad. La Alianza de los Fabricantes contestaba a las huelgas con los lock-outs, no contrataba sino obreros comprometidos a no enrolarse en los trade - unions y se aseguró el apoyo del Gobierno y los jueces. Los patrones consiguieron así que se aplicasen con todo vigor ciertas leyes restrictivas de las actividades obreras y se llegaron a dictar sentencias terribles, de seis y siete años de deportación o de cárcel, contra trabajadores acusados de intimidación con fines de proselitismo gremial subversivo. A esta campaña la gran Unión Nacional no pudo responder. Se había impuesto cometidos poco factibles que le hacían perder contacto con las exigencias del momento. Por medio de ella, como asimismo por la obra de los Bazares de Trabajo, Owen se proponía modificar en sus fundamentos las relaciones económicas. Confiaba a la acción gremial de base cooperativa la completa reno-

vación del sistema económico imperante, y dejaba de lado las luchas políticas, que no entraban en la modalidad de su táctica. Pudo, pues, parecer en cierto sentido un poco precursor del sindicalismo doctrinario; pero más lo fué, sin duda, del cooperativismo. Más que un precursor y un propulsor de éste, fué un verdadero padre, porque fundó la primera cooperativa de producción y de consumo. "Aunque no tan utópicos, — dice Juan B. Justo— como los ensayos de colonias comunistas en que el Socialismo sentimental de Owen tenía que fracasar, sus Cooperativas y Bazares lo fueron bastante como para que de ellos no haya quedado sino el recuerdo de atrevidas y generosas esperanzas y la siembra de ideas cuyo fruto fué la fundación en 1843 de una cooperativa de consumo por 28 tejedores desocupados de la ciudad de Roschdale, los cuales por su fecunda iniciativa merecieron el honroso título de *The equitable pionners of Roschdale*. "Teoría y Práctica de la Historia", pág. 72.

El Owenismo pasó como un viento de idealismo reformador por la selva del movimiento obrero británico. Aun cuando se disolvieron sus organizaciones nunca desaparecieron del todo sino mucho después. La mayor deficiencia para una acción positiva consistió — aparte del utopismo de sus empresas inmediatas— en su alejamiento de la lucha política, cuyo sentido como posibilidad y factor de mutaciones socialistas no alcanzó a percibir.

Acaso por eso era inevitable que de las cenizas de sus construcciones, especialmente de la Unión Nacional de Trade - Unions, brotase, por reacción, un movimiento puramente político de la clase obrera.

CLEMENTE ESTABLE

PEDAGOGIA DE PRESION NORMATIVA
Y PEDAGOGIA DE LA PERSONALIDAD
Y DE LA VOCACION (*)

La mayor majestad de la Vida es silencio. . . La palabra tiene por principal función conducirnos al mundo sin palabras del alma. Pero hay tres silencios: el de la ocultación, de la *presente buida*, el de la negatividad, de la "nihilización" y el de la permanencia, crecimiento y creación. Lo que suena vale por lo que es en el *silencio vital* del espíritu. . . Comienza a sonar en su voz la mente del que habla. Ignoramos con qué ventura de silencio. Sabemos la aventura. . .

Cuatro son las preguntas esenciales del hombre en vista de sí mismo, que por el niño golpean en la frente del maestro: 1.º, ¿quién soy?; 2.º, ¿qué quiero ser?; 3.º, ¿qué puedo ser?; 4.º, ¿qué debo ser? Y con el ser, el quehacer. . . Ninguna de las cuatro tiene respuesta definitiva ni que anticipe la experiencia individual y para todas no hay una, sino muchas respuestas.

El *¿qué quiero ser?* se da inmediatamente a la conciencia o es, por naturaleza, consciente, pero ni único ni inequívoco y está condicionado por *quién soy, qué puedo ser y qué debo ser*, en cuanto trasciende el mero verbo y el puro deseo.

El conocimiento es menos que la experiencia y la experiencia es menos que la realidad y la realidad no es todo. . .

(*) Primera de una serie de diez conferencias pronunciadas en el Ateneo de Montevideo.

La realidad sola no basta, aunque se la aprehendiera íntegramente; y la sola idealidad es un imposible: la Vida se nos revela como una tupida trama de realidades e idealidades y puede la ilusión ser tan fuerte que parezca realidad y la realidad tan bella que parezca ilusión . . .

Hay en la Vida otra cosa y más, muchísimo más no sólo de lo que sabemos, sino también de lo que imaginamos. De *ese más* florecen los milagros, anuncio del misterio, aun para aquellos que, como el poeta de Arezzo, viven en el dolor y mueren en la esperanza . . .

Además de lo que le sale por su espontánea manera de ser, tiene el pedagogo que percibir la realidad y proyectarla en la idealidad, examinando las posibilidades. De la Psicología, de otras disciplinas y de su propia experiencia *aprende algo de lo que se es y de lo que se quiere* (y nunca ha de cerrarse el ser a lo imprevisto, al misterio, a la Metafísica, a la Religión) . . . De la Moral aprende *lo que se debe*. Y la Pedagogía, promoviendo la realidad hacia la idealidad, le enseña *lo que se puede*. En esto, hay que tener presente que ocurre creer que no se puede lo que se puede y que se puede lo que no se puede. Se pierde más con lo primero que con lo segundo: creer que no se puede lo que se puede, disminuye al hombre; creer que se puede lo que no se puede, a veces ocasiona daños, es cierto, pero en esa creencia hay también ventura, pues tentando lo imposible se descubre que muchísimos imposibles no lo son más que aparentemente y gracias a esa intrepidez, se ponen en juego fuerzas ocultas que conducen a conquistas inesperadas y a un más hondo descubrimiento de sí mismo; en todo caso, se gana no sufrir la parálisis de lo imposible. En la duda, si no se arriesga la vida, lo mejor no es abstenerse, sino probarse, y así la aventura no es siempre ex-

traña a la ventura. Ahora, hay que saber que aquí la cordura y la locura se tocan y es de suma dificultad distinguirlas bien en esa tangencia . . .

El hombre conoce mejor sus ideales que su realidad. Y por mucho tiempo prevaleció en Pedagogía lo que se debe sobre lo que se es y lo que se puede. Hubo una *Pedagogía de presión normativa*, de la que nunca se podrá salir del todo.

Para que el *debe ser* opere en la vida concreta, mejorándola, tiene que insertarse en su realidad integral por algún lado o surgir de ella de algún modo. No hay obligación de *un se debe que no se puede*, o sea, de *un se debe totalmente fuera de la vida* . . . El fin primero de la vida es vivirla. Decimos el fin primero, no el fin, como lo afirmara Goethe. Los valores dan sentido a ese fin primero. Y el fin supremo de la educación es *vivir la vida de los valores*. Ahora bien, la infancia, la adolescencia no es sólo un tránsito hacia el hombre: es también un fin en sí. La *Pedagogía de presión normativa* se atiene demasiado a lo puramente formal y exterior, con la ilusión de que el *debe ser* se transforma en *es* por pura imposición . . . Olvida que *el debe ser no es nada sin el es y pretende obligar como si el es estuviera todo en el debe ser* . . . Por otra parte, no repara en que las normas cuya necesidad no se siente en la propia intimidad óptica, son de débil eficacia o nulas o provocan reacciones opuestas a las anheladas. El *debe ser* no es un bien del ser más que hipotético para quien no percibe por sí mismo su autoridad y obligación. Los efectos *formativos de la presión normativa* suelen defraudarse con estados de ánimo adversos, actitudes insinceras, evasiones, resentimientos y angustia. La *presión normativa* siempre que sea posible habrá que sustituirla —y grandes serán las ventajas— por una *derivación* de los im-

pulsos que se quieren inhibir para educar. La conciencia de los valores tenderá a hacer afluir hacia el bien el activismo sin objeto, sea cual sea su causa, o que se precipitará hacia el mal no por fatalidad, sino por ignorancia. De los hábitos que va adquiriendo el niño y el adolescente, dependen sobre todo las formas de vida actuales y futuras: en los hábitos se concretan herencia y educación con la fuerza activa del instinto, aunque no sea de la misma naturaleza. Y la conciencia rectora de los hábitos no se desvela y vigoriza con una *Pedagogía de presión normativa*.

Imponer es maldisponer contra lo mismo que se procura poner en movimiento, en acción, en existencia. Si nunca hay que olvidar los fines —y jamás se olvidan en la teoría, pero se olvidan demasiado en la práctica— tampoco hay que olvidar al ser *en su viviente totalidad*, para que no se produzca una loca disociación entre el sujeto y los fines de la enseñanza.

La Pedagogía de las normas abstractas viene de lo ideal al encuentro de lo real; la Pedagogía de la personalidad, va de lo real al encuentro de lo ideal. De hecho nos movemos en las dos direcciones. Por empeñarse en seguir una sola, se sobrestima ya la realidad, ya la idealidad, provocándose un perjudicial *desequilibrio entre lo que se es, lo que se quiere, lo que se debe y lo que se puede*.

No es del hombre la perfección, pero sí la *perfectibilidad*. La ardentía por la primera lleva a omitir *lo que se es totalizando el ser en lo que debe ser*. Y está escrito: "el ser sólo es por lo que ha de ser" . . . Pero todo lo que ya es en el ser no carece de valores. Si el debe ser no pierde significación en la vida, hay que atribuirlo a que *puede ser* por lo menos parcialmente. ¡Quizás cuánto del ser actual *fué debe ser!* . . . Sería el más

traidor de los destinos que se invalidara *el debe ser* al convertirse *en es*.

Por más realista que sea la Pedagogía, tendrá que responder a exigencias idealistas. Más aún: sin responder a exigencias idealistas no será del todo realista. Pero la *presión normativa* expone al niño a perturbaciones psíquicas por la constante censura y forzado replegamiento de la actividad espontánea. Según las revelaciones psicoanalistas —y está en las nociones primarias de la obra de Freud— si el yo se ve constreñido y obligado a reconocer su debilidad, "estalla la angustia: angustia material frente al mundo exterior, angustia moral frente al *super yo* y angustia neurótica frente a la fuerza de las pasiones en *el ello*" . . . El pedagogo ha de convivir con sus alumnos sin que su presencia aparezca sumisión ni provoque rebeldía . . . Existen casos en los cuales la *coerción* es necesaria, pero hay que apresurarse a sustituirla por la aspiración, por la atracción, por la conciencia de los valores. En esa estrategia se acusa *lo pedagógico* (no sólo en ella, se entiende).

Se ha sostenido que educar es preparar para la realización del destino que el educador juzga mejor para sí. Cellérier (1) señala como carácter común a toda Pedagogía positiva *la preparación del niño para realizar, en lo posible, el ideal humano concebido por su maestro* . . . La idealidad no dejaría ver la realidad, en vez de iluminarla para su más clara percepción.

La Pedagogía ha de compulsar una doble realidad y una doble idealidad humanas: la realidad y la idealidad genérica "hombre"; la realidad y la idealidad propias del individuo, de la persona.

(1) *Méthode de la Science Pédagogique*. Revue Philosophique, 36 Année, N.º 10, 1911.

Los fundamentos de toda Pedagogía son de dos clases: los de la realidad que se vive (realidad - niño, realidad-hombre, realidad-social, realidad-cósmica...), y la de los fines, total y parcialmente asequibles. Ciertamente que "fundamento" tiene más de algo sobre lo que se apoya una cosa y fin más de terminación, de acabamiento... Sin embargo, en Pedagogía como en Moral las causas nunca son extrañas a los fundamentos, ni siquiera las *causas finales*, pues en la una como en la otra (o en la una por la otra, en la Pedagogía por la Moral) prima, en su idealidad, lo francamente teleológico.

De los dos destinos esenciales del hombre, uno común, otro personal —aparte los destinos menores de los diversos estadios evolutivos— la Pedagogía ha descuidado siempre, más o menos, los dos: la clásica, el destino vocacional y personal; la moderna, el destino común.

La *Pedagogía de presión normativa* hizo crisis con la expansión y predominio de dos ideas: *la idea de la personalidad y la idea del desarrollo mental*. Una fórmula sin genio ni ingenio que puede enunciarse así: *tratar al niño como niño, al estudiante como estudiante, al alumno como alumno*, es la que promovió y promueve reiteradas innovaciones pedagógicas... Pero para tratar al niño como niño, al estudiante como estudiante, al alumno como alumno, hay que conocerlo y volver constantemente a los cuatro problemas iniciales sobre *lo que se es, lo que se quiere, lo que se puede y lo que se debe*.

La *Pedagogía de la personalidad* entró en lucha con la *Pedagogía de presión normativa*, por los flancos de la autoridad...

Mucho antes de un serio estudio del niño, se propusieron fines y planes para la enseñanza primaria. Es que la vida obliga a tomar partido en la acción y en la

conducta, sin que sea posible una espera en tanto el rumbo y el camino no estén esclarecidos... Por otra parte, en todos los momentos de su evolución, en lo que hay de consciente, el hombre tiende a realizarse, o lo desea, según una imagen que se forja de sí mismo, y así van apareciendo normas pedagógicas como van surgiendo normas morales. Sería absurdo exigir un cabal conocimiento del hombre anterior a toda tentativa de una ética. Los fines de la enseñanza serán siempre una expresión de realidades y aspiraciones, de lo que es o de lo que se sabe o se cree saber que es el niño y de lo que es o se cree sea y de lo que se quiere que sea el hombre.

Resulta más difícil, aunque parezca paradójico, descubrir la realidad niño y la realidad hombre, que tener una concepción aceptable de lo que sería un hombre como ideal. Más pronto se llega a la teoría de lo que se quiere que a la teoría de lo que se es. Por eso, la Pedagogía nueva nada agrega de esencialmente nuevo a los fines generales de la enseñanza. Pero han cambiado, y en algunos aspectos de raíz, los métodos y el tratamiento de los niños con la comprensión de que en mucho lo que se le reprime y censura es reprimir y censurar la Naturaleza, sirviéndonos de las palabras de Spranger. Además, ha contribuido a que se entienda mejor que lo que se desea ser ha de trabajarse sobre lo que se es. Soñar, sí, pero que los sueños del destino temporario de la propia vida estén estructurados de realidades puestas en el juego de lo posible, o por lo menos, no del todo fuera de ellos, y esto tanto para salvar la realidad como el ensueño en toda su gravidez.

En círculos menores a los fines últimos del hombre —cuya querrela es semejante a la de la causa primera— existen otros fines más modestos, pero no menos impor-

tantes para la limitada vida del niño y nuestra,— que sin perder la tangencia de los hechos, no sólo no apagan, sino que avivan nobles ideales. En esos círculos, el desarrollo de la personalidad parte de su centro y el estilo de la nueva Pedagogía es otro que el de la Pedagogía clásica.

Nada es, se afirma, si en estado latente no está ya en la herencia. A lo sumo, se podría influir cuantitativa, nunca cualitativamente. He aquí una conclusión a la que llegan muchos biólogos modernos, como siempre, es natural, con voces discordantes. Pero aun cuando así fuera, y no es del caso izar vela en este mar infinito, hay acuerdo unánime en la singular importancia de los factores externos para que sea real lo que está dado virtualmente, de que un medio favorece un modo del desarrollo y no otros, que la herencia psíquica se ignora muchísimo mientras no se expresa y que aquí las previsiones yerran más que aciertan. También diríamos de ella lo que Nietzsche ha sostenido de la evolución: la herencia no acopia lo bueno y elimina lo malo, la herencia quiere la herencia y nada más. Pero la pregunta ¿qué es la herencia? se abre golfo en nuestra ignorancia. Pensemos que la discusión para la vida no quita la seguridad de que el individuo, todo él, pueda perderse.

La herencia se presenta más bien como campo neutro. ¿Cuál es la personalidad, en concreto, cuyo desarrollo se ha de respetar?

Entre los problemas de la Pedagogía de la personalidad y la vocación están, 1.º, el sentido psicológico de ambas; 2.º, qué es lo que preexiste y perdura y que muda y sobreviene; 3.º, qué posibilidades de ulterior desarrollo hay y cuáles son sus consecuencias individuales y sociales. . .

La Vida tiene mucho de imprevisible, es verdad,

pero también mucho de previsible. Lo singular, por naturaleza, es imprevisible. Y el ser como totalidad jamás se repite: es singularidad. No obstante, las totalidades de los individuos nunca son totalmente distintas. Las previsiones pueden ser parciales o globales, en todo caso incompletas. De aquello y de esto surge el convencimiento de que la suerte de cada personalidad y de la vocación naciente puede ser o no prevista, sin que se sepa por anticipado cuándo no lo es y cuándo lo es en efecto. No hay lección de la Historia para las trayectorias únicas y la Historia no es más que un angosto estrecho de la Vida. Lo que nunca sucedió sucede alguna vez y ahí empieza su historia.

Os doy probabilidades, decía Platón, y no me exijáis más. . .

La perplejidad desaparecerá o aumentará. El pronóstico unas veces es claro; otras, oscuro; muchas, imposible. ¿De ahí habría que concluir que no vale lo que vale en el proceso pedagógico y en el destino de la escuela y del hombre? Equivaldría esto a negar que existe el problema, porque donde se supuso uno soluble, se encontraron muchos, algunos de los cuales quizás insolubles, por lo menos no soluble con la perfección que se esperaba.

Afirmase por algunos psicólogos y pedagogos que el niño es una plenitud, un todo y un fin en sí mismo y en ello debe inspirarse la enseñanza. De cualquier momento de la vida podría decirse lo mismo. Una pedagogía así fundada sería una *pedagogía actualista*, una pedagogía y en ella una moral del *imperativo del presente*.

El niño es, en verdad, un fin, y en algunos momentos y en ciertos aspectos, como el arte para Kant, una *finalidad sin fin*, pero además, un *tránsito*, si se teme empañar su destino más sagrado al decir que tam-

bién es un medio, un medio de su propia personalidad en formación. Es una *plenitud histórica*, una plenitud del pasado dándose en el presente y en tensión al porvenir, y de ahí, radiador de posibilidades y posible plenitud en futuro cuya dirección a veces permite preverla, pero, ¿cuándo las posibilidades hacen la realidad y cuándo la realidad *hace* las posibilidades? Más o menos tensión a la realidad tienen todas las posibilidades, aunque todas no se pueden someter a prueba, porque no se puede andar por todos los caminos, cada uno de suyo irreversible en el desenvolvimiento de los gérmenes de la vida.

El niño es, pues, un fin en sí y tránsito o medio, porque el hombre es también su fin, no cualquier hombre, sino *su hombre*, el que en él está virtualmente, y el fin con más permanencia, de mayor duración, no sabemos si con menos o más intensidad, suele ser el hombre.

La autonomía del niño puede no sólo comprometer la del hombre, si de ella, como de la libertad, no se hace conciencia para una valoración en vista de un superior destino humano, no sólo, repetimos, puede comprometer la autonomía del hombre al que está en tensión, el hombre que será, sino también una mejor y más permanente autonomía del mismo niño.

Hay, en efecto, conflictos entre el fin *niño* y el fin *hombre*, así como conflictos entre muchos fines posibles... Uno de los fines del niño es prepararse para moverse como hombre libre y responsable. Económicamente considerado, el niño sin el futuro hombre que en él se va esculpiendo, no sería un fin, porque consume y no produce, necesita custodia; se presentaría como medio para ser hombre, es decir, productor. Molesta esto, es crudo, antipático, cruel, moralmente inferior

desvalorizar el *niño en sí* con un criterio económico; pero muerde la realidad aunque no lo queramos.

Cuando el fin *niño* (fin presente, inmediato o en una más limitada *sucesión de presentes* que en el fin *hombre*), comprometa la potencia hombre que es dicho niño, o sea, su *fin hombre*, hay que tomar aquél como tránsito, como medio del hombre que en él está en tensión; pero cuando son armónicos (todo, naturalmente, en lo que se pueda percibir y prever) hay que respetar al niño como fin en sí, en absoluto, sin valoraciones de su mundo con la escala del mundo-hombre.

El conflicto siempre debe resolverse como lo resolvería el niño, vale decir, en favor de sí mismo como fin presente, y aún como *instante fin en sí*, como alegría o riesgo que se vive en el momento, siempre que esta actitud del adulto, no comprometa el goce de bienes permanentes y superiores, más lo sano de toda existencia vulgar, que no se le sobrepasa por quien la cree estorbo, sino por quien la depura.

No siendo inminente una desviación de la autonomía y del carácter, con peligro del hombre en ascensión, debemos inclinarnos a favor de la libertad del niño, que ya existe, fin seguro, en tanto que el *fin hombre*, en cada caso, para cada niño, es un futuro aunque muy posible, hipotético (la brumosa idea de la muerte, por torturante, ¿hay que dejar de pensarla?).

Por paradójico, no es erróneo que la *autonomía niño*, único y mejor modo de preparar el auto-gobierno del hombre, puede como ningún impedimento comprometer la *autonomía hombre*, por desviaciones de origen y creaciones de falsas vías. En la duda no cabe aquí abstenerse, puesto que la vida toma su partido; en la duda hay que inclinarse siempre por el presente, que es el niño, más bien que por el porvenir, que es una posi-

bilidad del hombre, no olvidando que también hay que *esperar en lo inesperado*, pero lo imprevisto encierra sorpresas tanto buenas como malas y a la manera de la herencia, sea o no su revés, es moralmente campo neutro, a pesar del signo positivo o negativo que le descubrimos (o le ponemos) *a posteriori*.

En fin, hay que tentar, con la conciencia de la oscuridad del camino y la heterogeneidad de los hechos, la mayor armonía entre la realidad niño y la realidad hombre: niños libres que lleven a hombres libres, cuidando de que los límites que le impone el hombre no lo eduquen en la escuela del derecho fundado en la fuerza, o de la fuerza primando sobre el derecho, o de la fuerza como *ultima ratio*, ni que dejado a sus impulsos e intereses inmediatos se mine su destino y salga de él un hombre esclavo de lo que no le deja ser hombre.

Hemos manifestado en otra ocasión, que el problema más grave de la docencia, y actualmente agudo, sería el del conflicto entre la libertad y la autoridad, cuya solución ideal sería la autoridad en la libertad, porque en lo que no hay libertad no puede haber responsabilidad, y porque nada de lo que se impone se hace con dignidad.

La libertad implica, como la solidaridad, el mayor número de posibilidades. Es cierto, tanto para el bien como para el mal; pero, ¿qué bien moral nos queda sin la libertad? El que la quite, quita lo mejor del hombre y lo que hará mejor al hombre, cualesquiera sean sus extravíos en la realización de sí mismo. Es medio y fin. Por dentro de un exterior pragmático, que se advierte pronto, existe en la libertad un *bien en sí*, que si no lo podemos conocer en su pureza, lo vivimos.

Hoy más que en cualquier otro momento de la Historia, sería de gravísimas consecuencias que la en-

señanza se rigiera por el principio de autoridad, no importa en cuál de sus aspectos, salvo la autoridad por valores morales e intelectuales, que opera de dentro a fuera, por convicciones no tanto del que manda, como del que obedece.

La enseñanza debe ser escrupulosamente respetada en sus fines y como función técnica y autónoma. De lo contrario peligran la personalidad del niño y del maestro, del estudiante y del profesor, cuyos conflictos a la Ciencia y conciencia de quienes enseñan, toca resolver.

Donde no haya un dictamen científico incontrovertible, donde quepan muchas actitudes elevadas, confiemos, con Guyau, en la libre diversidad de las opiniones. Por otra parte, estamos de acuerdo en esto con Stuart Mill, la especie humana gana más dejando a cada hombre vivir como le acomode que obligándole a vivir como les acomode a los demás. Caben restricciones a esta doctrina; pero en las zonas inciertas entre la autoridad y la libertad, inclinémonos siempre por la libertad.

Cuando se oponen o enfrentan libertad y autoridad, suele recaer el énfasis en un aspecto restringido y accidental tanto de la libertad como de la autoridad, ya que ésta sólo es auténtica en un régimen de libertad, sin el cual la autoridad carece de moralidad. La Pedagogía, en cierto sentido, es una *técnica del desarrollo de la personalidad por la experiencia y la cultura...* El respeto a la personalidad del alumno comenzó siendo una exigencia de los inspirados por el amor a la infancia (Rousseau, Froebel, Pestalozzi, Ellen Key...) para robustecerse como exigencia científica y filosófica (Payer, Binet, Spencer, James, Dewey, Claparède, Decroly, Montessori, Kopfka, Piaget, Bühler, Gaudig,

Spranger. . .). Pero por muchos se insiste —y Kartädt se halla entre ellos — que *no es posible educación sin principio de autoridad*. Y se sostiene que el ser humano, por naturaleza, “desea una autoridad que lo guíe”. . . Suele confundirse *deseo de salvación* con deseo de sumisión. En la escuela hay que combatir las dos tendencias: la de la *voluntad de dominio* y la de fácil sometimiento. Necesario es esclarecer la conciencia de los valores, para que se sienta y comprenda en qué casos se debe obedecer y en qué casos no; qué autoridad es respetable y qué autoridad no lo es. El carácter mismo, sin la conciencia de los valores, es poco hombre del hombre fin de la educación.

Moralmente, nadie manda a nadie: todos obedecen a principios y normas de conducta. Quien no los cumple, ¿en qué va a fundar su autoridad para hacerlos cumplir?

La enajenación del hombre moral por la fuerza hace de la moralidad humana, la amoralidad de la máquina, o el doble: la interna rebeldía sofocada en un cuerpo obediente; entonces, una de dos, o estalla en un momento u otro, porque el que no muere moralmente, no podrá aguantar toda la vida que otro use de su físico como instrumento de una acción que le repugna, o se deshumaniza, ahora sí, de veras, y se acaba el hombre y empieza el adúlador, que es menos, mucho menos que el esclavo, pues es un esclavo degradado que perdió hasta sus posibilidades de ser libre y ya, aunque nadie lo obligue, irá tras de algún amo.

Hay que acentuar la dignidad del hombre. Y el fin que nunca ha de comprometerse, o en todo caso, que siempre ha de salvarse, subordinando todos los otros a él, es que nunca la sociedad, y menos el Estado, anule al individuo, sino que constituya el medio más positivo

de su *profundización*. La enseñanza debe atender de especial manera a la realización del individuo digno, sobre todo en épocas delincuentes, en que, se lo dice Hamlet a Shakespeare, la virtud misma tiene que pedir perdón al vicio.

El acento recae sobre un aspecto no esencial de la libertad cuando se le confunde con rebeldía.

Subrayemos, por un lado, que *autoridad*, en su esencia, no sólo no implica sino que es lo contrario de imposición, coerción y violencia, fuerza que haga de unos hombres instrumento de otros hombres; y por otro, que *libertad*, en su esencia moral, no presupone, sino que suele ser lo contrario de impulso irreflexivo, indisciplina y desorden, lejanía de todo esfuerzo coherente. Las reacciones desesperadas por reconquistarla, es otra cosa.

Hay que saber que no existe nada más difícil que ser moral y verdaderamente libre, para cuyo fin hay que conducir al niño a que sea, en todo lo posible, él mismo.

Muchos de los que parecen moralmente libres suelen serlo frente a unos hombres, doctrinas, opiniones y acontecimientos, pero no frente a otros.

Debemos, en todos los casos, saber de qué libertad y de qué autoridad se trata; luego, en qué, en quién y cuándo hay que aguzar la una o acentuar la otra, haciendo siempre conciencia de normas y principios de conducta; y cómo se puede ir de la libertad a la autoridad y de ésta a la libertad.

Cuando por la autoridad se compromete la verdadera libertad, la autoridad es mala o por lo menos, *sospechosa*, y cuando por la libertad comprometemos la autoridad moralmente fundada, la libertad es mala, o por lo menos *sospechosa*. Y es siempre mala en cuanto la una crece con reducción de todas las formas de la

otra. En resumen, *lo bueno de la libertad y lo bueno de la autoridad tienden a crecer paralelamente.*

El problema pedagógico, que no cabe discutir aquí en toda su amplitud y profundidad, presenta estos dos planteamientos esenciales: 1.º ¿qué libertad y qué autoridad deben entrar en juego en la escuela y en la enseñanza toda? 2.º ¿en qué grado, en cuáles momentos de la evolución mental, en qué modalidad psíquica debe acentuarse ya la una, ya la otra?

Combatir la autoridad sin distingos, lo mismo que la libertad, sea en la escuela, sea donde sea, es entregar al enemigo no menos de la mitad de la causa que se defiende; es pretender dejar fuera de la disputa a quienes todavía tienen razón, y por lo tanto, aunque no se quiera, están dentro...

El descubrimiento más grande de la moderna Pedagogía es de una vulgaridad sorprendente: que el niño no es el hombre; es decir, que crece, se desarrolla y diferencia mentalmente, si bien no es fácil entender que es desarrollo y diferenciación del espíritu... La Pedagogía fué en esto muy despacio detrás de la Biología.

Muchos problemas pedagógicos como sociales comienzan a ser verdaderos problemas en el tránsito crítico de la teoría a la práctica. Y *son pocas las tesis de cierta trascendencia cuya contraria no pueda sostenerse con igual brillo...*

(Continúa en el próximo número).

*

SITUACION DE LA FILOSOFIA FRANCESA

Especial para "Anales del Ateneo".

En una conferencia extremadamente interesante que André Malraux pronunció en la Sorbonne, bajo el patrocinio de la U. N. E. S. C. O., luego de recordar el grito lacerante de Nietzsche: "¡Dios ha muerto!", declaraba el ilustre escritor que la cuestión residía hoy en saber si, en Occidente, no murió también el hombre, si no ha pronunciado su propia sentencia de muerte. No me parece exacto decir que en esto reside el problema con relación al cual se define la situación de la filosofía francesa contemporánea. Sin duda, ni aún entre las personas más inclinadas a la desesperación, se encuentran quienes suscriban semejante sentencia. Pero los espíritus se dividen en cuanto se trata de saber, a la vez, lo que es este hombre, cuyas probabilidades de supervivencia se quiere ponderar, y en qué condiciones es pensable esta supervivencia. Tales problemas no afloraban siquiera en el pensamiento de los racionalistas de principios de siglo; formados en las escuelas idealistas, no conocen sino el Espíritu, o la Conciencia o el Pensamiento, y las cuestiones no se formulaban para ellos en términos históricos o antropológicos. Digamos más: o bien se establecían en lo intemporal o bien tendían a afiliarse a una concepción bastante vaga, por otra parte, del progreso de las luces. Es demasiado claro que el drama atroz de los últimos treinta años determinó aquí un cambio de punto de apoyo o de eje que constituye una revolución quizás tan profunda como la revolución copernicana.

La polémica que se desarrolla entre marxistas y existencialistas es lo que ocupa actualmente el proscenio —aunque, a mi parecer, el debate más profundo se sitúa en un lugar de retaguardia con respecto a este otro tan aparente. En los tres importantes artículos que J. P. Sartre publicó durante el verano, en la revista "Les Temps Modernes", denuncia los paralogismos del materialismo dialéctico; esto no significa, por lo demás, que tome pura y simplemente posiciones contra el marxismo, al que reconoce, por el contrario, un valor pragmático eminente. "Es muy cierto —dice— que el materialismo es hoy la filosofía del proletariado en la medida exacta en que el proletariado es revolucionario; esta doctrina austera y mentirosa es portadora de las esperanzas más ardientes y más puras; esta teoría que niega radicalmente la libertad del hombre se ha vuelto el instrumento de su liberación radical". El por su parte afirma, al contrario, la libertad, que es a sus ojos, una estructura del acto humano y no aparece sino en el hecho de "comprometerse"; y el socialismo no es sino el medio que permitirá realizar el reino de la libertad. Pero no puede uno satisfacerse con el monismo que ha prevalecido tanto tiempo en este punto. Una filosofía revolucionaria debe registrar la pluralidad de las libertades, y mostrar cómo cada una, sin dejar de ser libertad por sí, debe poder ser objeto para la otra... Lo que reclama el revolucionario es la posibilidad para el hombre de inventar su propia ley; la filosofía revolucionaria pretende ser la filosofía del hombre en general... Pero la Verdad revolucionaria que reclama es la "Verdad concreta, querida, creada, mantenida, conquistada a través de las luchas sociales por los hombres que trabajan en la liberación del hombre".

En esto se define un clima filosófico muy dife-

rente del que conoció la filosofía antes de Nietzsche. Pues es, en el fondo, Nietzsche, más que Kierkegaard, aunque Sartre nunca lo cite, quien está en el origen de su existencialismo.

Pero un problema esencial se plantea al mismo tiempo, y debe uno preguntarse si la solución preconizada por el autor de "L'Étre et le Néant" puede ser admitida: ese problema es el de los valores, el de la realidad de los valores. Sartre propone, en principio, que los valores no pueden ser sino escogidos, elegidos. Se niega a reconocerles cualquier clase de trascendencia. Pero se embarca por esto mismo en una serie de dificultades; y sin duda es, sobre todo, a partir de este momento, cuando entra en conflicto, no sólo con los que se llaman existencialistas cristianos, sino también con todos los que creen aún en la posibilidad de una filosofía del espíritu: pienso, al decir esto, en Louis Lavalley, en René Le Senne, en V. Jankélévitch, en Aimé Forest y, naturalmente, en mí mismo. A mi entender, el problema fundamental es tal vez el de saber cómo puede serles reconocida una cierta trascendencia a los valores sin que éstos sean, no obstante, convertidos en simples objetos de pensamiento, localizados en algún firmamento artificial. Es el modo de realidad irreductible, propio de los valores, el que el filósofo actual debe dilucidar y definir.

Pero, en cuanto a mí respecta, no creo que esta dilucidación pueda hacerse sin reconocer el misterio humano que no puede, por otra parte, ser sino humano-divino. El término misterioso se toma aquí en una acepción completamente irreductible a las posiciones de un agnosticismo cualquiera; pues lo propio de este misterio es el ser *esclareciente* sin poder ser del todo *esclarecido*. Pero, desde este punto de vista, la cuestión planteada

por André Malraux cambia de cariz. Interviene una realidad interior, en efecto, a la que no puede conceder lugar alguno una filosofía como la de Sartre, y esta realidad es la Esperanza. La Esperanza sólo puede estar deserrada de un mundo en el que cada libertad es cautiva de sí misma y vive en estado de desconfianza hacia las otras libertades que amenazan con reducirla o convertirla en cosa; ella implica un *nous* concreto que no puede ser sino el del amor. Pero el amor y los valores no pueden ser salvados sino juntos; una filosofía que niega la realidad de los valores no puede ver en el amor sino una pretensión que tropieza en la nada.

Por tanto, es en torno a los valores y al amor, y por consiguiente en torno a la noción misma de un Dios sujeto, de un Dios encarnado, al que el hombre está existencialmente referido —donde se entabla el debate fundamental y no en el recinto asfixiante en que los existencialistas y los marxistas se enfrentan— tal vez para concertar mañana algún compromiso más o menos bastardo. Podemos preguntarnos siempre, si Sartre, al luchar contra un materialismo ingenuo y filosóficamente insostenible, no tiende a crear un materialismo adulto que no sólo consagra sino que exalta el total desamparo del ser humano, arrojado, por consecuencia de algún naufragio metafísico impensable, en un mundo al que no pertenece y cuya vocación final es, quizás, negarlo, después de haberlo explotado a fondo —pero sin que esta negación preludie, no digo siquiera a la afirmación— sino a la invocación, aunque no sea más que a un Dios desconocido, único garantizador concebible de nuestra incomprensible dignidad.

*

ELEGIA

*De aquel jardín de encanto sólo este pino queda,
noble, profundo y solo en las sombras de seda.
El agrietado tronco de musgo está cubierto,
y aun vivo en verde vida, no sé por qué está muerto...
Acaso en él las almas de extinguidos rosales
se amparan y sollozan en las noches fatales,
cuando ya el sol sumerge detrás del mar su pira,
y el aire, enceguecido, en las ramas suspira.
Allá, lejanamente, oigo su fiel llamado,
y voy, como antes iba mi sueño enamorado.
Busco en su corazón la soledad hermana,
y le habla el corazón de mi tristeza arcana.
Los dos rememoramos aquel jardín querido,
sólo ya de cenizas y de silencio, herido.
Miro su vasta imagen y su enorme energía,
y su no sospechada y fiel melancolía.
Y abrazo su columna, y beso su corteza,
y siento el gusto triste de su antigua belleza.
Todo lo que fué mío en su cuerpo está escrito,
desde la flor minúscula, al deseo infinito.
Escucho, por adentro de su madera, el canto
que le tiembla en la savia, y acaso sólo es llanto...
un largo llanto acaso, un llanto que fué mío,
un llanto que le fluye como un copioso río.
Ya no importa tu imperio, oh dolor de grandeza,
gigante arrodillado por la delicadeza,
árbol de soledad, melancólico pino,
que recuestas a mi alma tu otoño y tu destino,
para que te sostenga en mi melancolía
dolorosa y estoica de piedad y poesía.
Sé que este gran silencio nocturno que te roza*

los ramajes oscuros, dentro de ti solloza
 porque el jardín no existe, porque el amor no existe,
 porque esta soledad es nada más que triste.
 Y hubo otras soledades, líricas y vibrantes
 de prodigiosas rosas olorosas y amantes,
 de violines ocultos y de aire sensitivo
 que estremeció tus ramas como un aliento vivo.
 Ah, si del tiempo fuese posible hallar las horas
 y extenderlas de nuevo por el tiempo, en auroras
 que fuesen otra vez aquéllas, peregrinas
 y mágicas auroras, puras y cristalinas! . . .
 Si las perdidas noches, tenuemente fugadas,
 otra vez bajo el cielo volvieran extasiadas. . .
 Si fuesen otra vez los rosales marchitos,
 si fuesen los anhelos, los vuelos infinitos. . .
 Cómo entonces robase al fantasmal pasado
 el tiempo que fué alegre, y triste, y ensoñado,
 cuando tu corazón y el mío no sabían
 que en el sueño del mundo las cosas no volvían. . .
 No volver, y pasar, irnos desvaneciendo,
 tú y yo, pino y poeta, en un tiempo que, siendo
 tal vez nosotros mismos en nuestras emociones,
 arrastró los jardines de nuestros corazones.
 Mas yo sí, pino hermano, yo vuelvo a ti, nocturno,
 ya inclinado de muertes, brumoso y taciturno,
 vuelvo con mis perdidos afanes, mis derrotas,
 cuando en la soledad tu llanto amigo brotas,
 y me ves, y me sabes, y sientes que te miro,
 y oyes el melodioso temblar de mi suspiro,
 y unes a mi sollozo tu sollozo anhelante,
 y atas a mi memoria tu recuerdo distante.
 ¡Ay, a veces diría, tal en tu amor me abismo,
 que tu cuerpo y mi cuerpo son sólo un cuerpo mismo!
 Tal en tu soledad mi soledad te siente,

tal en el pensamiento te medita mi frente,
 tal en esta ceniza que te envuelve me igualas,
 tal somos sin un ave, sin un batir de alas. . .
 Tal vez eres el sueño que yo soñaba, oh pino,
 el sueño solitario que creció mi destino,
 un árbol que es mi símbolo, mi verdad escondida. . .
 ¡Una gran soledad que semeja una vida!

Carlos SABAT ERCASTY.

*

CONFERENCIAS

CRITICA DEL FORMULARIO DE INSPECCION ESCOLAR APROBADO POR EL CONSEJO NACIONAL DE ENSEÑANZA PRIMARIA Y NORMAL

(Conferencia pronunciada en el Ateneo, en julio de 1946)

Compañeros:

Ante Vds. mi disculpa por ocupar esta tribuna, cuando reconozco que muchos maestros podrían hacer, con más autoridad y más conocimiento que yo, el estudio crítico del formulario de visita de inspección escolar, recientemente aprobado por el Consejo de Enseñanza Primaria y Normal. Siento mi inferioridad, sobre todo, por no estar actualmente frente a una clase primaria, como lo están Vds., en esa labor generosa y fecunda cuya grandeza no puede ser calificada. Y séame permitido explicar las razones por las cuales no comparto vuestra labor.

.....

Debo manifestar que he meditado mucho sobre el problema del contralor escolar, y que, como consecuencia, he apreciado en toda su magnitud las enormes dificultades que su solución presenta. Y sirva esta declaración de atenuante a las críticas que haré al formulario aprobado, motivo de esta conferencia, expresando que existe de mi parte un reconocimiento de las excelentes intenciones de su autor, el Sr. Agustín Ferreiro. Pero no puedo silenciar mi opinión con respecto a las enormes fallas que dicho formulario presenta porque creo que, de seguir aplicándose, nuestras escuelas se perjudicarían a la par en su finalidad educativa y, lo que es peor, en la moral del maestro.

Existe unanimidad de criterio en afirmar que nuestra escuela primaria tiene como principal defecto el de dar mayor importancia a la instrucción que a la educación y que la educación que ella realiza, se produce en función de lo que instruye. Me inclino a afirmar que la causa predominante de este mal lo constituye la forma en que se realiza la inspección escolar, destinada a medir conocimientos y no el desarrollo de las aptitudes de los escolares.

En el acto educativo existe un factor, el factor tiempo, que actúa en forma variable entre el acto en sí y sus resultados.

No es posible determinar en qué momento la influencia educativa halla respuesta autónoma en el individuo, y en muchas ocasiones, en la medida en que esta influencia es más fermental, los resultados sólo pueden ser percibidos después de un período muy largo de tiempo. Bien saben esto los maestros cuando, al trabajar en una clase, manifiestan su satisfacción por tener un elemento que viene bien preparado desde el primer año.

El factor tiempo complica enormemente el problema del contralor de la educación; y es por ello que las prácticas corrientes de inspección escolar están dedicadas a la medida de la instrucción y no de la educación, admitiendo (no siempre con razón) que a un mayor grado de aquélla corresponde un acrecentamiento de ésta.

El Sr. Agustín Ferreiro, que al través de todas sus prédicas ha jerarquizado la misión educadora del maestro, ha querido corregir los inconvenientes de prácticas que se continúan en forma rutinaria; y si bien su propósito es plausible, veremos cómo el formulario de visita escolar de que es autor, no sólo no responde a sus intenciones, sino que está en evidente contradicción con ellas.

Opino que la situación creada por la aprobación de ese formulario, es grave, dado que el maestro se verá en el dilema de actuar dando preferencia al juicio del inspector y del director o de actuar dando preeminencia a los auténticos valores educativos que en ese formulario no pueden ser consignados.

Al respecto puedo referirles un hecho que ilustra claramente este dilema. Cuando el Dr. Mira y López fué contratado por el Consejo de Enseñanza Primaria y Normal para realizar una investigación psicológica en nuestro país, propuso a los maestros un formulario de observación psico-escolar que comprendía una enorme cantidad de observaciones. El maestro debía consignar la conducta individual de cada uno de los alumnos estudiados, en múltiples aspectos, — actuación en la escuela, en la familia, en la calle, — para dar una relación completa de sus características, narradas con minucioso detalle. Como el Consejo declarara la obligatoriedad de esas observaciones, una asociación de maestros hizo pública una declaración al respecto, señalando las dificultades que los maestros encontraban para realizar una tarea de tan grande responsabilidad. El Dr. Mira y López al leerla, pidió, en mi presencia, una comunicación telefónica con el Director de Enseñanza, solicitándome que permaneciera en el escritorio y formuló acerbas críticas para los maestros que se resistían a observar al niño a quien debían educar. ¿Qué maestros son los de este país, le decía, que pretenden educar, sin conocer al niño?

Cuando terminó la conversación telefónica manifesté al Dr. Mira, mi asombro por su falta de caballerosidad al juzgar al magisterio nacional, a quien no conocía. Le dije que encontraba muy censurable su proceder ya que, amparado por el prestigio de su personalidad científica, formulaba críticas radicales sin en-

trar a estudiar las causas de la reacción de los maestros. Le hice entonces notar que en nuestras escuelas, el maestro tenía que actuar en función de los valores de la visita de inspección, ya que por esos valores era juzgado y que el inspector medía el número de cuentas equivocadas o de faltas de ortografía y no apreciaba que el maestro conociera las aptitudes coleccionistas, o las amistades de cada uno de sus alumnos. El Dr. Mira comprendió la exactitud de mi observación y cambió ideas con los maestros autores de la declaración. Este hecho pone en evidencia la importancia del problema del contralor escolar.

Establecida la finalidad de la escuela primaria, se hace necesario armonizar esa labor con el medio utilizado para juzgarla porque la disparidad entre los fines a obtener y los medios de medir el grado en que esa finalidad se alcanza, conduce, en la mayoría de los casos, a desvirtuar esa finalidad para ponerla al servicio de lo que la medida aprecia. Sin duda, esto se produce con más frecuencia en el maestro que recién se inicia y para quien, el juicio del inspector tiene mayor importancia. Cuando el maestro ha formado su personalidad como tal, está en mejores condiciones para subestimar el juicio del inspector y para actuar con más independencia frente a su clase.

La visita del inspector tiene actualmente dos finalidades independientes. Una, la de apreciar la labor del maestro para corregir sus fallas en atención a lo deseable. Otra, la de juzgar y clasificar al maestro, no ya para provecho de la clase, sino para que esas clasificaciones le den oportunidades de mejorar en su carrera, ya sea por traslados o por concursos de méritos o de méritos y de oposición. Y es, atendiendo a esta última finalidad y no a la primera, que se pretende, en el formulario de visita escolar, llegar a la simplificación y a la objetividad de los juicios. Veremos, que ni siquiera esta finalidad secundaria se alcanza.

Resulta imposible, dentro del breve tiempo que la atención de Vds. puede ofrecérme, el analizar al detalle todos los aspectos del formulario que critico. Esta dificultad me mueve a expresar ante Vds. no conceptos analizados y definidos, sino planteamientos que quedarán como interrogantes, para que Vds. mediten y resuelvan de acuerdo a criterios y experiencias propios.

¿COLABORACION O FISCALIZACION?

Señala el Sr. Ferreiro, con justa razón, que el Director de una escuela es quien está en mejores condiciones para juzgar la labor del maestro, ya que la convive. Dice así: "El director de una escuela está en mejores condiciones que el inspector para conocer a lo hondo los valores de los maestros a quienes dirige, por el simple hecho de estar en contacto permanente con los niños, con el maestro y con el medio en que la escuela actúa".

El Sr. Ferreiro aprecia en todo su valor la colaboración entre directores y maestros, pero, en su formulario, en lugar de

aumentar esa colaboración, la destruye. En efecto, Dice así: "Un director podrá ser cobarde entrando en silencios o simulaciones para no acusar a un culpable, pero pronto y caro pagará las consecuencias de su conducta; loará inmerecidamente, pero con pie ligero y seguro le vendrá el castigo".

Medítese: acusar a un culpable, si no lo hace le vendrá el castigo. ¿Culpable de qué? ¿No convierte ésto, al director, en juez implacable, en lugar de colaborador eficiente?

Una nueva interrogante. El Director observa que uno de sus ayudantes no enseña bien matemáticas, por ejemplo, y para compensar esta deficiencia, que perjudica a los alumnos, dedica largas horas a enseñar esa asignatura en esa clase. Luego tiene que juzgar y calificar al maestro. ¿Qué califica? ¿El rendimiento de su trabajo? ¿El déficit del maestro? Si hace lo primero "pronto y caro pagará las consecuencias de su conducta" por "ser cobarde, entrando en silencios o simulaciones".

Algo más: Hasta el presente, la mayor crítica que puede hacerse a los malos inspectores es de que son demasiado jueces y poco colaboradores. Bien. El nuevo formulario acrecienta ese mal. El Sr. Ferreiro dice, refiriéndose a las malas directoras (aquí el Sr. Ferreiro usa el género femenino y no entramos a analizar las razones subconscientes de ello): "Si existen las tales y son como las pintan, vamos a ponerlas en evidencia, vamos a ponerlas en acción y en acción pública que podrá documentarse: han de calificar a sus ayudantes y han de estampar su firma en el documento y si incurren en desviaciones de conducta, allí ha de estar el Inspector para llevarlas al cauce si hay errores, o sancionarlas si procedieran con intenciones aviesas".

Como Vds. ven, el inspector, en lugar de más colaborador, más juez.

Y en todo esto, ¿hay un mayor beneficio para la escuela?

¿NUMEROS O PALABRAS PARA EXPRESAR EL JUICIO?

Este tema alcanzaría, por su extensión, para ocupar todo el tiempo de esta conferencia; pero, creo innecesario dedicarme a él, ya que en "Lógica Viva", el gran maestro Dr. Vaz Ferreira ha analizado lo que él denomina "paralogismo de falsa precisión".

No obstante, y en lo que se refiere a este caso, quiero señalar que dicho paralogismo, causa gravísimos males. La función del inspector es fecunda cuando en ella se concretan observaciones, no sólo sobre lo ya logrado, sino también sobre lo que se puede lograr, indicando medios propicios para ello. La reducción de esta labor a la expresión de un juicio en números — que, como veremos, nada dicen — quita toda fecundidad a la visita de inspección y reduce la misión del inspector a la tarea del juez severo e intransigente que consigna resultados, independientemente de las circunstancias que en esos resultados influyeron.

La diversidad y complejidad de las causas que influyen en el acto educativo, da mayor gravedad a este hecho.

He observado que algunos maestros prefieren el número para la calificación de su clase y he tratado de hallar las razones psicológicas de esta preferencia.

Creo que una de ellas podría ser la deficiencia en la expresión verbal, también reducida y esquemática, en cuya interpretación influye el elemento subjetivo en quien la formula que puede diferir del elemento subjetivo de quien la lee. Hay también una gran variabilidad de criterios en las distintas personas que realizan la función inspectiva. La clasificación numérica influye atenuando los efectos de esa diversidad.

Otra razón psicológica para preferir los números, pudiera ser la tendencia humana, tan generalizada, de desear iguales valores en todas las actividades. El dicho popular hace así el elogio de una persona: "Sirve para todo" sin meditar que muchas veces, quien sirve para todo, no sirve en forma excelente para nada.

William James, en "Los Ideales de la Vida", verdadero breviario que los maestros deberían tener presente, porque no ha perdido actualidad, dice: "...Nadie debe empequeñecerse demasiado si descubre en sí mismo alguna deficiencia con relación a alguna facultad elemental de su mente. Lo que tiene verdadero valor en la existencia es todo el complejo de la vida en acción y las deficiencias de cualquiera de las facultades, pueden ser compensadas con los esfuerzos en todo lo restante".

Si decimos de un maestro que enseña muy bien matemáticas pero no entiende nada de música, parece que lo desvalorizamos por ello. El afán por igualar todos los valores en la acción educadora, sin poner en evidencia las deficiencias, puede hacer desear al maestro un número que resuma y esquematice el juicio total de su labor. Veremos cómo este anhelo puede, en el caso del formulario que criticamos, perjudicarlo enormemente.

ASPECTOS DEL FORMULARIO

No entro a analizar la primera parte del formulario, porque declaro sinceramente que no la he entendido. Señalo que me parece imposible fijar en un porcentaje, las influencias que, por causas accidentales o permanentes, puedan hacer variar la asistencia escolar.

Paso a hacer el estudio crítico del cuadro que corresponde a la clasificación de la clase.

Estudio de la clase	
Calific.	Calific.
Administración	Aptitudes morales
Archivo	Aptitudes sociales

Biblioteca	Aptitudes intelectuales
Mobiliario	Aptitudes estéticas
Higiene del aula	Aptitudes físicas
	Aptitudes manuales

En este cuadro se aprecian dos aspectos independientes de la labor del maestro. En la primera parte, se juzga al maestro en función de un trabajo personal que no tiene que ver con su acción educadora.

Se habla aquí de administración (imagino que sólo puede referirse a la lista diaria o al libro de matrícula), del archivo (que no conozco), de la Biblioteca (tiene mayor importancia que la de la clase, la de la escuela), del mobiliario (no sé cual puede ser la acción del maestro para obtenerlo), y de la Higiene del aula.

Como puede verse, desde que se le asignan indistintamente a todos estos renglones clasificaciones que varían desde 1 a 10, no se establece jerarquía entre estos valores y los que corresponden a la acción educativa. No llego a comprender qué importancia trascendente tienen estas cinco clasificaciones, variables en tan amplia escala, para apreciar la labor del maestro ya que, como lo veremos más adelante, influyen en el promedio total, como si tal importancia existiera.

Entro ahora a analizar la segunda parte del cuadro. Aquí la acción del maestro se juzga por su actividad frente al educando.

El maestro podría juzgarse por su trabajo durante la visita, tal cual se juzga al practicante por las lecciones que da; pero esta solución por sus defectos, queda descartada. Lo que en realidad se desea, es juzgar el rendimiento de la labor educativa del maestro. Pero, ya he señalado al iniciar esta conferencia, que el factor tiempo interfiere en tal forma en la labor educativa, que ésta no puede ser medida de inmediato. En la labor del maestro hay rendimiento mediato y rendimiento inmediato, y en ambos influyen diversos factores con mayor o menor grado de intensidad, tales como: número de alumnos, preparación anterior de ellos, condiciones económicas de los niños, medio social, aptitudes individuales de los educandos, etc., etc.

Como el rendimiento se produce en función de circunstancias tan complejas, la labor educativa del maestro, componente que queremos calificar, se hace muy difícilmente determinable.

El Sr. Ferreiro propone, para apreciar más fácilmente esa labor educativa, calificar a la clase por las aptitudes. No pudiendo juzgarse por la aptitud del maestro como tal, comprendemos que se refiere a las aptitudes de los alumnos. Lo evidencia en la exposición de motivos: "El inspector ha de ir a buscar, sobre todas las cosas, la aptitud, y para ésta ha de haber un lugar, el de mayor jerarquía, en el formulario de visita".

Nueva contradicción, porque como véis, la jerarquía es igual para cualquier aptitud que para el archivo o el mobiliario escolar.

Aptitudes

He de referirme aquí, a algunas nociones de psicología para poder apreciar cuán equivocado es el concepto de aptitud, dentro del formulario del Sr. Ferreiro.

Muchos psicólogos no entran para nada en el estudio de las aptitudes, tal vez por la complejidad de su esencia y por la enorme vinculación que tienen las aptitudes con la vida afectiva, de por sí difícilmente determinable.

Me remitiré a los conceptos de Claparède, el psicólogo que se ha destacado en el estudio de las aptitudes y en la determinación de la forma de medirlas.

La aptitud es el carácter físico y psíquico que hace, a quien lo posee, capaz de ejercer bien una función. El concepto de aptitud se refiere al individuo y no puede jamás aplicarse al grupo de individuos que es una clase escolar.

Claparède dice en el libro "Cómo diagnosticar las aptitudes de los escolares", pág. 31: "La noción de aptitud implica incontestablemente otra idea: la de diferencia individual. Definida simplemente por el rendimiento, aptitud parece indicar la facultad de ejecutar una acción difícil. Pero la dificultad no es un criterio de la aptitud. Si ciertas operaciones difíciles pueden ser efectuadas por todos los individuos a raíz de un mismo período de aprendizaje (como por ejemplo la marcha, el hablar la lengua materna, cabalgar en bicicleta), no invocaremos la existencia de aptitudes. Y en términos generales, si todos los hombres fuesen parecidos, como salidos del mismo molde, jamás se nos habría ocurrido hablar de aptitudes. Esta noción se ha originado por la comparación entre el rendimiento de diversos individuos. Supone una diferencia cualitativa o cuantitativa".

Resumiendo los conceptos de Claparède. "La aptitud es un carácter psíquico considerado desde el punto de vista de su rendimiento". "La noción de aptitud implica la de diferencia individual". "Una aptitud es lo que diferencia, con respecto al rendimiento, el psiquismo de los individuos".

Parecerá a Vds. grande mi insistencia en determinar el concepto psicológico de aptitud, pero estimo necesario hacerlo para comprender los errores del formulario. Si el Sr. Ferreiro está acertado cuando elimina la calificación por asignatura, "arcaísmo pedagógico" como él lo denomina, no lo está cuando pretende clasificar y medir las aptitudes de la clase.

Dentro de una aptitud podemos distinguir lo natural y lo adquirido, ya que la educación influye en el desarrollo de las aptitudes, y es dable observar que, en muchas ocasiones, la aptitud adquirida mediante el ejercicio, por el deseo de poseerla, tiene más fuerza y más arraigo que una aptitud natural que no ha sido apreciada. Demóstenes no tenía aptitud para orador, pero por el hecho de deseársela, su esfuerzo logró darle amplios valores como orador.

Existe, además, un hecho que hace más compleja la apreciación de las aptitudes. Dentro del psiquismo hay un principio de compensación que, en algunos caracteres, se hace evidente.

Un ciego compensa su falta sensorial visual con un acrecentamiento del sentido del tacto. También un déficit en la memoria puede ser compensado por el ingenio en hacer combinaciones nemotécnicas. Existe, pues, dentro del psiquismo, una variabilidad de funciones que permite el logro de compensaciones psíquicas. La moderna psicología, la psicología personalista de Stern, por ejemplo, tiene un criterio unicista para juzgar al individuo, a quien toma como unidad vital, con distintas características, sin pretender descomponerlo o analizarlo en elementos. El individuo es un total, pero no puede determinarse cuántos elementos entran en la suma. El Sr. Ferreiro pretende determinar todos los sumandos al establecer seis aptitudes. Y lo que es más grave, en esta suma está omitido el sumando de mayor importancia: la capacidad afectiva del alumno. La psicología moderna, — no la de Herbart, intelectualizada y abstracta, — centra la dinámica psíquica en la afectividad. Ribot ya lo estableció en su célebre ley de la atención: "La atención se rige por la afectividad", ley que, por otra parte, todos comprobamos por introspección. No nos cuesta esfuerzo mantener nuestra atención en lo que entra en nuestra esfera afectiva, ya que ello nos interesa naturalmente.

Toda la dinámica psíquica que se intercala entre la representación (intelectual) y la tendencia (volitiva) está orientada por el sentimiento.

La influencia que ejerce el maestro por la simpatía y el amor que despierta en el discípulo, influencia la más fecunda en la labor educadora, no tiene ocasión de clasificarse en el cuadro que analizamos.

Entro ahora en un nuevo problema, siempre en el campo de lo individual, único campo en que la palabra aptitud tiene sentido.

Es necesario distinguir entre lo que es disposición natural y rendimiento bruto de la aptitud.

Claparède, que estudia esta cuestión, dice que el rendimiento bruto de una aptitud varía en función de la disposición natural, de la buena voluntad, del ejercicio de educación, de la fatigabilidad y del estado afectivo.

Si tales factores influyen en lo que puede ser mensurable de la aptitud ¿se podrá, en una simple visita de inspección, determinar el rendimiento de las aptitudes de cada uno de los alumnos de una clase?

Una nueva cuestión. ¿Son clasificables las aptitudes en la forma que establece el formulario? ¿Puede aceptarse la clasificación propuesta por el señor Ferreiro?

Recuerdo que W. James señala la crasa artificiosidad de la Psicología que fracciona la fluente viva del pensamiento en porciones y divisiones que carecen de existencia singular en la vida real. ("Los ideales de la vida", pág. 131).

¿Cómo podemos distinguir una aptitud de otra? ¿Qué entendemos por aptitud intelectual? Puedo tener memoria, (aptitud intelectual) y no capacidad para razonar (aptitud también intelectual). En el término usado quedan completamente confundidas las funciones de adquisición, de elaboración y de creación, que

pueden presentarse con muy distintos valores, dentro de un mismo individuo.

Sobre esta clasificación de las aptitudes habría mucho que decir y no puedo dejar de llamarles la atención sobre lo impropio del término aptitud moral.

El concepto de aptitud referido al individuo, define cierta condición intrínseca de él y me parece sumamente peligroso unir este concepto al problema de la moral. No entro en esta compleja cuestión cuyo planteamiento requeriría un fino análisis, pero observo que lo normativo es exterior al hombre, y por lo tanto, adquirido de acuerdo a muy diversas circunstancias. Una aptitud moral de un individuo en una sociedad puede ser juzgada, en otra sociedad, como amoral. ¿Cómo podemos hablar, pues, de aptitud moral? Tendríamos que hablar, preferentemente, de aptitud para adaptarse a ciertas normas dadas. Pero, ¿es más moral el que se adapta o el que autónomamente busca valores para dirigir su conducta? Por otra parte esta autonomía y por consiguiente el juicio moral, no existe en el niño independientemente de las influencias del medio, y por lo tanto corremos el riesgo de valorar como moral lo que sólo es fruto de un sometimiento, de muy peligrosas consecuencias para la formación del hombre libre.

Otra nueva cuestión: Siempre en el dominio de lo individual. ¿Las aptitudes a que se refiere el Sr. Ferreiro, son educables en igual grado, tal como lo hace suponer la escala de valores propuesta?

La idéntica jerarquía que el formulario les asigna para medir el acto educativo es absolutamente falsa. No todas las aptitudes son educables en igual medida. Basta comparar la aptitud estética con la intelectual para poder apreciarlo. Y dentro de cada una de ellas el coeficiente de educabilidad varía considerablemente de un individuo a otro.

Pregunto además, ¿frente al habitante del rancharío, qué puede hacer el maestro para mejorar la aptitud física de sus discípulos?

Encuentro, pues, totalmente inaceptable el medir el trabajo del maestro por las seis pretendidas aptitudes que el Sr. Ferreiro establece en su formulario.

Entro ahora en el análisis del punto más vulnerable del sistema que crítico de contralor del trabajo escolar. Me refiero a las aptitudes de la clase, apreciadas y medidas en conjunto. El concepto de aptitudes colectivas es completamente desconocido en psicología.

APTITUDES DE LA CLASE

La psicología colectiva, fundamental, sin duda, para el estudio de las reacciones individuales, ofrece un panorama muy complejo. Podríamos distinguir la psicología de las multitudes, que tan bien ha caracterizado Le Bon y cuyo estudio ha completado el psicoanálisis, de la psicología de los grupos estructurados para un fin, como lo es una clase escolar. Este último

estudio está poco generalizado. En nuestro país sólo conozco el trabajo de la Sra. de Grompone sobre la estructura de los grupos normalistas, trabajo cuya lectura recomiendo pues hay en él un análisis de las reacciones individuales dentro de una clase. Creo que no se ha realizado igual estudio en las clases escolares, no obstante ser de mucha importancia para juzgar la labor educativa. Los verdaderos maestros tienen exacta noción de estos problemas.

Al integrar un grupo cualquiera, el individuo está en condiciones ventajosas para suprimir represiones y disminuir el actuar inteligente. Se acrecienta la acción contagiosa que un individuo ejerce sobre otro. El maestro de experiencia conoce el valor de esas influencias.

Sabe, por ejemplo, la influencia que, sobre el rendimiento de la clase, tiene el alumno que es juzgado por sus compañeros como el mejor. Y dice: "Hoy la clase está dormida porque falta fulano" o "si hubiera estado fulano, hubiera sido otro el rendimiento del examen".

El maestro sabe cómo influye en el resto de los compañeros el éxito o el fracaso del mejor o de los mejores de la clase, y cómo éstos actúan en diferente forma si está o no el inspector. Si las respuestas de ellos frente al inspector no son acertadas, la clase se desmoraliza y entra fácilmente en inercia intelectual.

Sabe también en qué grado ejerce influencia sobre la clase, el día de la visita de inspección, su estado de ánimo. Su falta de seguridad, la antipatía recíproca con el inspector o el temor por el recuerdo de un juicio anterior, pueden, en algunas circunstancias, llevar al fracaso en el rendimiento colectivo de la clase.

Si este rendimiento individual es influible por circunstancias tan complejas, ¿cómo se pueden clasificar las "aptitudes de una clase" por una visita de inspección?

Otra cuestión. Prescindiendo de estos factores que dan crecida complejidad al problema, ¿cómo se miden las aptitudes colectivas (no comprendo el término) y cómo se expresa esa medida?

Tomemos por ejemplo la aptitud social, no analizando los conceptos muy discutibles sobre su esencia.

Me propongo medir las aptitudes sociales de los integrantes de una clase escolar y recurro al "test", que no apruebo por el desgaste emocional que significa: la donación de sangre (Mira y López).

Entro en una clase acompañada de un practicante de medicina e informo a los niños de que acaba de ocurrir un terrible accidente en la zona de la escuela, a consecuencia del cual muchas personas han tenido grandes hemorragias. Pido a los niños que quieran donar sangre, que pasen al frente del salón. De los 40 alumnos que la integran, 20 se adelantan decididos. Me dirijo al resto de la clase y elogiando la actitud de los primeros, hago meditar a los niños sobre el destino de otros niños y de

otras madres que no podrán salvarse. Este llamado a la emotividad hace que otros 10 niños abandonen su banco.

No entro en el análisis, y ésto sería lo único interesante, del porqué de las distintas reacciones, ya que uno de los niños que ha permanecido sentado puede muy bien negarse a dar su sangre en virtud de saber que en su estado de debilidad, es peligroso el hacerlo, de la misma manera que otro, que abandonó prontamente su banco, lo ha hecho en virtud de conocer su constitución sanguínea. Pero, prescindiendo de ésto, me pregunto ¿cómo puedo reducir esta realidad obtenida al través de la investigación de las aptitudes sociales de una clase, a un número, tal como lo exige el formulario del Sr. Ferreiro? Este resultado, 20 voluntarios para donar la sangre, 10 que ofrecieron su sangre después de un sentido llamado a su afectividad y 10 aparentemente indiferentes: ¿Cómo puede expresarse dentro de la escala de 1 a 10 que propone el Sr. Ferreiro para medir la aptitud social de la clase?

Podrá darse a una cifra, un valor simbólico, establecido de antemano, pero con un número no podrá nunca medirse resultados tan complejos.

Existe pues un cúmulo de complicaciones en el problema de la medida de las aptitudes, tal como lo propone el formulario aprobado por el Consejo de Enseñanza para la visita de inspección escolar.

Encuentro oportuno hacer conocer la autorizada opinión del Dr. Carlos Vaz Ferreira en un problema semejante. El año pasado, al obtener el cargo de Psicóloga dependiente del Consejo del Niño, se me indicó que calculara el C. I. de las adolescentes internadas en un albergue. Siendo, por muchas razones, contraria a esa práctica, busqué apoyo para fundar mi actitud, en la personalidad que, en nuestro ambiente, tanto ha luchado para desterrar el paralogismo de falsa precisión.

Leeré la carta que el Dr. Vaz Ferreira, en esa ocasión me entregara.

Montevideo, 28 de noviembre de 1945.

Sra. Reina Reyes.

De mi consideración y amistad.

Me ha manifestado Vd. su deseo de que yo le concrete mi opinión sobre el punto que se relacione con el cargo de Psicóloga que Vd. desempeña en el Hogar Femenino N.º 1. Se trataría del llamado "cociente intelectual".

Explicar al detalle todo lo que habría que decir al respecto me sería imposible aquí; pero, sobre esa y otras tendencias y prácticas similares, me propongo tratar en algunas de mis conferencias del año próximo, ya que constituyen, esas tendencias y prácticas, la más absurda, anticientífica y dañosa de las aberraciones en que se ha hipertrofiado el paralogismo de falsa precisión, que yo analicé hace tanto tiempo en mi "Lógica Viva".

Este paralogismo (en el caso, reducir a números las funciones y aptitudes mentales y someter esos números a operaciones

aritméticas) está haciendo daño por todas partes: en exámenes, en concursos, en determinaciones vocacionales, en tratamientos mentales, etc.; en muchos casos, no sólo se traduce en daños intelectuales, sino hasta en daños morales.

Y ya que Vd. me consulta como "Psicóloga", sería oportuno hacer notar que la tendencia de esas prácticas, es, precisamente la contraria a la Psicología. La verdadera Psicología (individual) estudia, por sus distintos métodos, y describe las aptitudes mentales tales como se presentan en cada persona; y ha de describirlas con todo detalle posible, como se manifiestan en sí, en la realidad. Representar por números cada aptitud mental y cada modalidad o especialidad de ella, es precisamente, eliminar la psicología, la psicología real y sustituirla por una representación inadecuada y ficticia; no conozco caso más absurdo de falsa precisión.

Sólo puede atribuirse a una especie de descuido el hecho de que algunas personas inteligentes estén preconizando o tolerando esas prácticas. Pero, repito, aquí me sería imposible explicar en detalle todo lo que debería desautorizarlas. Por lo cual Vd. me permitirá que termine por un ejemplo simplificado.

Supongamos que quisiéramos determinar el cociente intelectual de... Alberto Einstein. A su aptitud matemática le daríamos cien. A su aptitud para aprender idiomas, le daríamos muy poco más de cero. De manera que nuestro sujeto partiría, handicapeado desde el principio con un cincuenta... En este caso, el asunto no parece serio. Pero nadie que no esté enterado de los hechos se dará cuenta del daño que esas tendencias están haciendo en los casos comunes.

La saluda muy atentamente:

Firmado: Carlos Vaz Ferreira.

Creo que con la lectura de esta carta se condensa en forma admirable, todo lo que yo he pretendido poner en evidencia en el transcurso de esta conferencia.

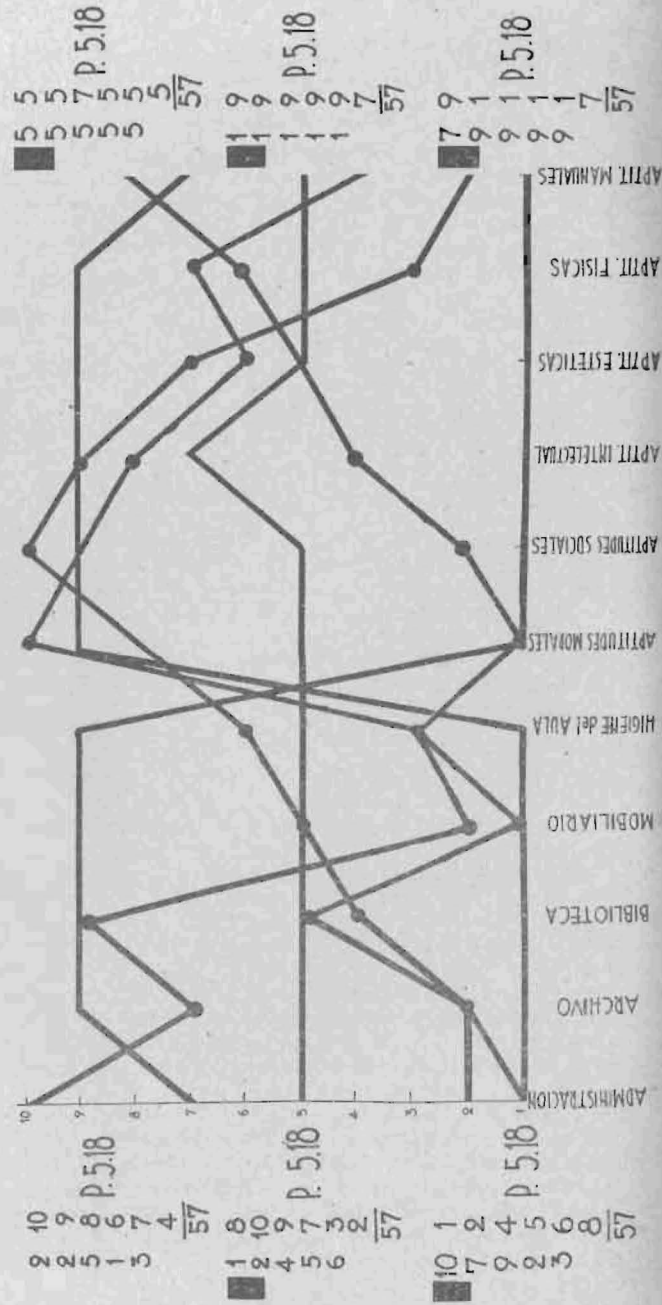
Llamo a Vds. la atención sobre el hecho de que, en el cuadro que crítico, podemos encontrar falsa precisión a dos grados. En primer término al pretender medir con un número aptitudes muy complejas y luego someter a estos números a operaciones aritméticas para determinar así el valor de la labor del maestro, ya que el Sr. Ferreiro, sin jerarquizar estas clasificaciones, suma todos los números obtenidos y divide esta suma por los renglones que hayan sido objeto de calificación, obteniendo así la cifra promedial que mide la actuación del maestro.

¿QUE NOS DICEN LOS NUMEROS EN EL CUADRO QUE ANALIZAMOS?

Si todavía quedaran dudas sobre lo absurdo del formulario escolar que sometí al análisis de Vds., ellas quedarán totalmente disipadas si hacemos una aplicación de él y estudiamos sus resultados.

MUCHO MAS DE 19.958.400 $\frac{111}{12}$ MAESTROS

CLASIFICADOS CON PROMEDIO 5.18 TENIENDO SU LABOR DISTINTOS VALORES



CONFERENCIAS

Sin tener en cuenta todas las críticas hechas, aplico el cuadro a la clasificación de una clase y obtengo los siguientes resultados:

Clasificación de la clase	
Administración	2
Archivo	2
Bibliotecas	5
Mobiliario	1
Higiene del aula	3
Aptitudes morales	10
Aptitudes sociales	8
Aptitudes intelectuales	9
Aptitudes estéticas	6
Aptitudes físicas	7
Aptitudes manuales	4

Obtengo con estos valores una suma de 57 y un promedio de 5.18.

Transporto estos valores a la gráfica que adjunto para obtener así una más clara representación.

Realizo una permutación entre estos números y obtengo el cuadro N.º 2, que transporto a una nueva gráfica. Suma: 57. Promedio: 5.18.

¿Saben Vds. cuántas permutaciones podría realizar con estas 11 cifras? 19.958.400. Para apreciar mejor esta cantidad, que está fuera de la escala humana, transporto sus resultados a una medida de tiempo. Revisando un formulario por minuto, tardaría más de 37 años en revisar todos los formularios que, siendo distintos, tendrían igual cifra promedial.

Algo más, mucho más.

Si en lugar de hacer simples permutaciones reemplazo valores con otros que den igual suma, como está consignado a la derecha de la gráfica en los cuadros 4, 5 y 6, la suma permanece invariable y el promedio es por consiguiente 5.18. El número de gráficas que así podría obtener es muchísimo más crecido y no me he preocupado de calcularlo.

Observen sólo tres variantes, muy distintas en valores reales en cuanto al rendimiento educativo del maestro, no obstante lo cual, éste quedaría siempre igual clasificado.

Creo que después de observadas estas gráficas, se hacen innecesarios más comentarios al respecto.

Sólo quiero hacerles meditar sobre el hecho de que, si puede existir un número tan elevado de maestros que tienen iguales clasificaciones a pesar de sus distintos valores, en el número real de maestros que actúan en nuestras escuelas, la repetición de promedios iguales sería enorme y que, por lo tanto, este formulario no tendría tampoco ningún valor práctico para el pretendido concurso de méritos que en él quisiera ilusamente, basarse.

Mucho más podría decir del formulario de visita de inspección escolar aprobado por el Consejo de Enseñanza Primaria y Normal por iniciativa del Sr. Ferreiro. Será motivo de otra conferencia en la cual analizaré los fines de la inspección escolar y expondré la fórmula que propongo para lograrlos.

Reina Reyes.

ARTES PLASTICAS

EL DECIMO SALON NACIONAL DE BELLAS ARTES

Aspiran estas crónicas a ser trasunto más que de una opinión personal siempre exigente con lo que se aleja del criterio o del gusto del que escribe, y tolerante con lo que se le aproxima, de esa expresión característica de los visitantes de los Salones, que puede dar algunos de los síntomas más salientes de los males que padece la plástica; y puede suministrar — a veces — la interpretación de las felices posibilidades de cada artista.

Sobre el Décimo Salón de Bellas Artes, que en el viejo y sucio resto de la planta alta derecha del remozado teatro Solís ha organizado la respectiva Comisión, con la disponibilidad de un fuerte rubro para premios y del aparato oficial, ha debido decirse, no que es un buen Salón, ni siquiera que es un Salón malo, sino más bien que decirse algo, quienes le visitaron han podido, como expresión exacta de sus sentimientos, alzarse de hombros. El Décimo Salón, "no nos importa".

Y no importar es peor que no gustar, porque revela cierto anquilosamiento, tendencia a la fijación, adocenada inclinación a quedar dentro de recibidas formas personales, sin sorpresa.

Cuando los artistas nos entusiasman, se lo agradecemos; cuando nos presentan formas agresivas, se las combatimos, con razón o sin ella; cuando nos muestran un correcto progreso en la larga obra de su vida, les comprendemos. En cambio, cuando ni hay razones para entusiasmarlos, ni para combatirlos, ni para aprobarles su atinada insistencia, la actitud es la del indiferente desentenderse.

Señalamos, enseguida, algunos artistas que nos permiten algún comentario, sin incluir a los "fuera de concurso":

El "Retrato" de Aguerre, que recibe un Primer Premio, conserva los restos del expresivismo de que el pintor gustara. El premio correspondió, posiblemente, como una forma de estímulo para un artista que ha actuado con talento en otras oportunidades.

La "Estación del Vía Crucis" de Alzaga nos exhibe una minuciosidad grotesca en nuestro tiempo, aunque revela un excelente "oficio".

"La Falda del Cerro" de Baitler — pintado con una cálida mirada puesta sobre la vida — sorprende por la rica materia que usa y "La Huerta" permite pensar en un impresionismo muy agudo, lleno de libertades.

"En una Isla", de Cabrera da el tono original de este Salón, tan medianamente temeroso.

ARTES PLASTICAS

"Isabela", de María Sosa de Ferrari acusa un buen progreso y muestra cierto vigor intelectual surgente que le permite dibujar mejor y equilibrar lo plástico de los volúmenes.

"Hombre al Sesgo", de Espínola Gómez demuestra un noble temperamento realista y cierta difícil sabiduría, a pesar de algunas distracciones que, sin embargo, no destruyen el equilibrio complicado del cuadro.

En los cuadros de Feldmann, tan cargados de material, notamos la agudeza de su mirada de pintor que no impide cierto desequilibrio frecuente.

Los temas negros de Furest Muñoz, resultan muy originales y un intento plausible.

En "Parque Tomkinson" y en "Desnudo", de Marchand, se advierte la ceñida influencia de los europeos. Los riesgos de ciertos temas no explican de por sí, el abordarlos.

Los dos cuadros de Vicente Martín son interesantes. "Paisaje de Tacuarembó", tiene gracia, está bien equilibrado, goza de un color rico y sensible, y su tono es elegante. "Guillermito", es un retrato encantador de una atrevida psicología, donde el artista demuestra, al seguir las insinuantes sugerencias del Maestro de Aix, su tendencia a una disciplina plástica severa.

De Amalia Nieto preferimos, al Paisaje que merece un Premio, el original "Retrato de Hermanas", concebido en una delicada gama "sorda" de una elegante inteligencia.

Ramón Pereyra revela un talento de pintor no corriente. Su singularidad resalta en el tema audaz y el trato que hace, lleno de riesgo, de los planos y de las tintas.

Nos llama la atención el curioso efecto de luz de "Rincón del Mercado", de Rudyk, y encontramos simpático el "Interior", de Sgarbi.

Es muy atinada la impresión de los barrocos baldíos en "Camino a la huerta", de Siniscalchi, donde hay cierta falta de ritmo, pero en que aparece un temperamento fuerte y agudo de plástico.

En el "Retrato de Petraglia", por Vieytes, comprendemos que lo tradicional permite, asimismo, dejar libre la vibración viva, gracias a que el juego de sombras y luces se hace con discreción.

La escultura de Cabrera es muy expresiva: la vida interior pasa a las formas, las vivifica merced a las sombras y a los encuentros armoniosos en las aristas luminosas.

"Niña Comiendo", de Fernández Tuduri es una buena composición de limpia realización plástica.

El Gran Premio de Escultura se adjudicó a Moller de Berg, como es sabido, por una figura llamada "Peinándose", en que hace un detallado estudio de las formas, en una concepción atrevida que establece un escorzo difícil. Este yeso no revela todas las posibilidades del escultor que deberá decidirse a buscar caminos de mayores riesgos, para cumplir su propio destino de artista.

Como se ha podido ver, el Décimo Salón no es, por cierto, el exponente que merece nuestro Arte, que ya empieza a madurar y que, en algunos momentos, dió felices frutos.

L. G.

PINTURA BELGA MODERNA

1

Alguna que otra vez puede deberse el acierto de las apreciaciones de una expresión artística, no a las aisladas penas y glorias de ésta, sino al examen de determinado nivel general que acusa una esencia dominante a través de todos los diferentes jalones de su proceso. Aún a riesgo de rozar con ingratas simplificaciones, tal necesidad de establecer una especie de denominador general para buscar en él lo típico, se evidencia más decididamente aún ante el hecho de una muestra colectiva, en este caso la del arte belga, que señala no ya tanto a determinados factores circunscritos, de mayor o menor envergadura, como todo un desarrollo que bien puede tomarse también aquí como proceso común de la pintura moderna, sin que ello suponga restarle su autenticidad y su particularidad flamenca.

En efecto, que hay una pintura belga con particularidades no sólo accidentales, sino de carácter esencial, es incuestionable. Si se prescinde precisamente de las apariencias, las que con tan prodigiosa celeridad y sobrada frecuencia suelen cambiarse en apariencias engañosas, y considerándola en sí misma a dicha pintura, se nota la obvia presencia de un factor, una generalidad que lo distingue tanto del arte nórdico como del latino. Acuarla en una nomenclatura resultaría difícil, cuando no imposible, e implicaría mayores mutilaciones aún que las que necesariamente se producen al realizarse el desentrañamiento de la médula de una expresión artística, la línea de vida que ni siquiera esté muy a flor de tela de una pintura, sino que obra más bien de suerte subrepticia en toda la "formación activa del hombre", según dijera Goethe. Tampoco tiene que ver nada esa esencia con las habituales fórmulas clasificadoras que derivan de cierta fácil sociología del arte, ni de las etiquetas históricas que con tanta munificencia distribuyen los críticos del arte en sus enjuiciamientos. Ensor, para empezar con el ejemplo más evidente, acusa esa esencia belga no intencionadamente, sino como fondo anímico, de formación cultural, por así decirlo, derivada del "background" formado por las características de época y ambiente, pese a que tal vez Ensor no sintió, en sus tiempos de más acelerada creación, sino repulsión y desprecio para el mundo que le rodeaba.

Hecha esta salvedad, se evidencia lo superfluo de enunciar parangones como el de Bruegel o el Bosco con los modernos, pues ello significa sub-estimar aquella substancialidad. No hay

duda que cuando se habla de Ensor, se habla de Bruegel, de Bosch, de Rubens. Pero, ¿por qué tomar el sonido por el instrumento?

No es sólo que Ensor evoque a Bruegel y Bosch, o que Bosch o Bruegel, a la inversa, anticipen a Ensor, sino que estas mismas determinadas señales inequívocas se han de traducir asimismo en la obra del promedio del arte belga. Volvemos, pues, a la cuestión del origen que produce el efecto, escrutando la naturaleza de la causa originaria que presentan aquellos fenómenos plásticos que son inherentes a la pintura belga.

2

Queramos o no atenernos al célebre aforismo de Wilde, Bélgica, para nosotros, más que un mero trozo de tierra extendido sobre tal cual latitud o longitud, es el país de Till Uylenspiegel. Figura simbólica que, a su vez, se enlaza con lo tradicional flamenco, nos revela mucho más profundamente que la erudición, las principales cualidades de aquel pueblo; vida, inteligencia, emotividad; parece que el destino de la raza, escribe Romain Rolland en un contundente ensayo sobre De Coster (1), tenga mayor intervención en la creación de esta épica que la voluntad de un hombre. O que el genio de aquel hombre haya consistido en hacerse instrumento de este destino.

Por supuesto, una obra tal, que Rolland ubica al lado de Don Quijote y Pantagruel, contiene una implícita fuerza, que resulta, a la corta o a la larga, incomensurable. De ahí que ella no pueda servir tampoco de medida para avaluar el arte belga en sus manifestaciones generales, aunque bien es posible que nos dé una exacta referencia de aquella antecitada esencialidad. Más aún cabe insistir en este particular, cuando se trata de artes figurativas contemporáneas, cuya dramática búsqueda ha girado siempre entre la restauración de la autenticidad de los valores plásticos, y los intentos de dar repercusión al contenido de una obra: hacer comparaciones, pues, entre ellas, y una obra literaria, significa pasar por alto el sentido del problema de los modernismos en pintura, y no menos, en literatura. Puede que un Rops, verbigracia, haya tenido cierta paternidad en la novela de Coster, más esta influencia es extraartística, y una mirada a los grabados y pinturas de Rops pone de relieve la ausencia de una intersección creadora en el terreno específico del arte con la novela. Ensor, en cambio, este sabio y bizarro solitario de Ostende, es capaz de suscitar imágenes que recuerdan los cantos del Uylenspiegel, y por ende, la esencia de lo flamenco, la tónica.

Todos los caminos conducen, por consiguiente, hacia el des-

(1) cf. Romain Rolland, Uylenspiegel, en "Europe" del 15 de enero de 1927. Nuestra referencia la extraemos de una versión alemana, compilada en *Gefährten meiner Weges*, Zürich, 1937.

cubrimiento del denominador general del arte belga. El itinerario es directo, "Uylenspiegel" lo indica.

"El mundo elemental: he aquí los verdaderos dioses. Sólo con ellos los héroes de Coster se ponen en contacto. Y el único credo de toda la obra — y por cierto desbordante — es la fe en la naturaleza. Fluye por toda la poesía". Y fluye, también, por toda la pintura flamenca. Romain Rolland la glorifica después de haberla glosado en los términos arriba citados (2). Y, en verdad, un desbordante, sano sensualismo domina a la pintura belga; ello no solamente en sus expresiones propiamente naturalistas, sino, y esto merece destacarse, haciendo sentir su influjo perpetuo también en la concepción artística de los modernos. Echase de ver inmediatamente que ese sensualismo constituye precisamente el impulso central, evidente tanto en una tela de Verbreeken como de René Magritte. Con todas las necesarias reservas que un pintor moderno adopta ante una palabra como la del "naturalismo", conviene señalar esta típica inclinación del belga a gustar, a gozar materia, con orgiástico apetecer.

Aunque aceptemos, pues, el sensualismo como motor substancial de la configuración en la pintura belga, no quiere decir esto que el interrogante que hemos erigido al principio de esta nota, tenga ya la concluyente solución. No: precisamente cabe la tarea, más incisiva aún, que transporte el asunto en su aspecto que ha tomado hasta aquí, al terreno específico de la pintura. Con ello, al fin, abandonamos lo meramente prolegomenal.

3

Ser o no ser "cosa mentale", he aquí la cuestión que se ha cristalizado como una de las más fundamentales piedras de toque de la pintura moderna. Esta nuestra afirmación no quiere decir, por supuesto, que todo proceso creador hacia la obra concretada se convierta en una operación mecánica delimitada por un formalismo estrechamente racional; pero sí, insiste en la existencia precisamente del proceso creador, es decir, el desenvolvimiento orgánico de la creación, lo que por otra parte para nada excluye las pertinentes intervenciones emocionales.

La pintura belga se aparta por preferencia del axioma de Leonardo. El motivo de sus conformaciones lo halla en lo emocional, siendo cabalmente el sensualismo el que lleva a los pintores belgas hacia una expresión plástica predominantemente condicionada por la emotividad. Pero es bien palpable al mismo tiempo que, salvo escasas excepciones, los artistas operan con un criterio que, como en toda buena pintura y, por lo común, en toda pintura europea, se basa en la aceptación y el conocimiento de un proceso creador, sea cual fuese su extensión, aunque no es menos exacto que pocos realizan estructuraciones plasticistas, partiendo desde dentro, desde el hecho pictórico, al emprender

(2) Op. cit., p. 117.

una obra. La sensualidad, el gusto por una materia jugosa, por lo táctil, lo voluptuoso, impide, por una parte, que la tónica emocional sobrepase los límites de la veracidad, mientras, que por la otra, se puede comprobar la ausencia de investigaciones plasticistas de acuerdo a la rigurosa normatividad de las escuelas con carácter cubista o sea, intrínsecamente geométrica.

Sin embargo, lo emocional, o lo sensual, para ser más preciso, muestra desde ya una nueva particularidad en su inclinación hacia un género de Expresionismo. Inequivocamente es allí donde más se evidencia la base naturalista de la pintura belga, pues es esta base la que reviste las intenciones artísticas de un designio especial. Nótese, por ejemplo, un lienzo de Ensor (3) que tiene por tema una danza macabra. Pese a que toda la obra del belga se mueve en una atmósfera de fantasía, incluso de tortura, jamás deja de manifestarse una esencia terrenal, algo que da a la obra una nitidez que la convierte en una estampa transparente y diestra si se la compara con una típica obra del Expresionismo, como "Las Tinieblas de la Muerte" de Nolde. Un cuadro de máscaras de Ensor y otro de Nolde agudizarían más aún, al ser confrontados, la diferencia específica: aquí un hecho fantástico traspuesto en pintura; allí — también representado según un proceso creador netamente plástico, — un abismático desahogo...

Mas, para volver nuevamente hacia el término medio y mediador, como desde el principio fué nuestro propósito, cabe señalar que en la pintura belga, en la generalidad de la pintura belga, el Expresionismo (Rama, Bertraud) es principalmente un Expresionismo de forma, y no de contenido. Esto tiepe por motivo que el belga, material, extrovertido, posee una factura y concepción formal de acuerdo al modernismo creador, las cuales, sin embargo, jamás pasan de buscar sus impresiones (esto es, ¡las impresiones!) en lo natural, y sus licencias formales, cromáticas o de materia no tienen otra finalidad que la de expresar este sabor sólido con lirismo cautivante. Aún más: la deformación de los motivos, no responde a exigencias del simbolismo emocional en el sentido intensamente expresionista; el relacionamiento de los contrastes y matices de paleta nada tiene que ver con un estado emocional o sentimental del pintor que éste ha querido traspasar al espectador. De ahí que un motivo pictórico es, ante todo y primordialmente, un motivo pintoresco, sea que se acentúe lo asúntico, sea que se subraye lo pictórico: de ningún modo, empero, ese mismo motivo traduce estados de ánimo. Prefiere el belga, pues, antes de indagar allí, una buena masa de jugosa pasta pictórica (Crommelynck), de arena, si esto fuese preciso (Wolvens); un buen trozo de paisaje, un sólido bodegón.

(3) En la exposición de Arte Belga, realizada en el Subte Municipal, no fueron exhibidas pinturas de Ensor, habiéndose incluido, en cambio, toda su obra gráfica.

Según nuestro juicio, es este naturalismo de expresión, no de reproducción literal, lo que confiere su singular cuño a la pintura belga.

4

Como antes lo hemos indicado, los medios de expresión de la pintura belga están exentos de un sentido simbólico. También demuestran ellos, como hemos visto a la vez, en grado mucho menor que el arte del resto de Europa, la prioridad de la estructuración plasticista, puesto que el medio se halla siempre en función representativa de un fragmento de realidad, hasta de realidad llanamente aparential. El pintor belga ha de ser un hombre feliz. Obsérvese que la misma realidad aparential y las jerarquías plasticistas en calidad de normas directrices para el proceso creador o elaborador, apenas se hallan disociadas de modo tan tajante por una necesidad de purificación, como lo fueron en la época de las investigaciones de la pintura plasticista por excelencia. Al cuadro-objeto, pues, reemplaza un particular género de cuadro-ventana, *naer het leven*, — por decirlo con el título de un álbum de Bruegel, — de carácter que bien puede definirse como belga, no tanto por su temática, como por su conformación plástica.

Si bien las saturaciones de calidades (plásticas o extraplásticas), con las que los mismos vehículos pictóricos están impregnados, impide una expresión simbólico-emocional, por otra parte produce ésto el distanciamiento no menos decidido del modernismo plasticista. Lo que urge examinar, a la postre, es, si en una segunda visión, los resultados surgidos de ahí sean tan apreciables, como a primera vista pueden parecer.

Creemos admisible la afirmación de que la expresividad en la pintura belga, de materia más que de forma, de epidermis más que de fondo, se concentra dentro de una dirección que puede cobijarse bajo el título de *fauve*. Las libertades de línea y de colorido corresponden a una (llamada) primitividad del artista que quiere llegar a una intensidad expresional mayor que la habitual agrupación objetiva y yuxtapuesta de ingredientes temáticos, mediante una premeditada deformación o, para emplear un idea de Braque, una intensa definición de todo aquello que precisamente viene a acentuar, no la consabida reproducción literal, el retratar, sino la recreación, como antes lo hemos insinuado.

Conviene no perder de vista, entretanto, que existe un "fauvisme" que llegó un tanto tardíamente a serlo, a tal punto que cae fuera del desarrollo de la pintura moderna, por cuanto no fué asimilado, como la obra de los primeros pintores de esta escuela, con un criterio intrínsecamente correspondiente a la intención de ser pintura de indagación, de expresividad plástica... "Cuando de esta ciudad bárbara y no salvaje, entregada al lujo y las orgías violentas, se fueron los Bárbaros, y los *fauves* dejaron de rugir, no quedaron allí más que algunos burócratas pacíficos que se asemejaban rasgo por rasgo a los funcionarios de

la calle Bonaparte de París. Y el reino de los *fauves*, cuya civilización parecía tan nueva, tan poderosa, tan resplandeciente, adquirió de pronto aspecto de un pueblo abandonado" (4). Hagamos nuestras estas palabras de Apollinaire. Su significado hace pensar mucho en un gran número de pintores belgas, *fauves* por su factura, "burócratas" por su intención, dedicados, pues, no ya a la búsqueda violenta, sino a la estandarización, a la producción en serie de cuadros, con medios de segunda mano (Maes, Opsomer, Howet, Ochs).

De ahí, por consiguiente, que a segunda vista, muchos encantos y atracciones se conviertan en juegos gratuitos. La esencia que determina el término medio no es trasladada a la región de la pintura densa y auténtica, sino que florece, como coartada, sobre la tela, subsistiendo, a lo más, en algunos primitivos modernos (Scauftaire, Milo).

Cuando se habla de este fauvismo del arte belga, aquella esencia innegable, particularidades substanciales, tal como en los principios lo hemos señalado, ya ni siquiera puede dar un significado al "pueblo abandonado", para volver a usar la metáfora de Apollinaire, ni en un sentido estrictamente plástico, como es natural, ni en un sentido temático, convirtiéndose, por ende, en una especie de virtuosa pintura *all-round*.

5

Gustave de Smet, en cambio, es el pintor que mejor interpreta con sus obras una tendencia de original y profundo fauvismo sensorial (5). Cuadros de pequeñas dimensiones, empastadas con una singular glutonería de materia pictórica, jamás caen en los maliciosos recetarios para trabajar una superficie de la tela. De Smet es afable, de una simpleza directa de visión y de realización; su pintura quiere ser ante todo un esquema expresivo, es decir, un esquema saturado con la savia de un pletórico color-tono; — una pintura que, efectivamente, (si nos es permitida la tan extraliteraria expresión), hace la boca agua. Frente a un cuadro suyo como "Les Meules Jumelées", se advierte fácilmente esta intención de lograr armonías de tinta y tono, las que incluso a veces ni difieren notablemente del característico color local. Oceres, verdes cálidos, blancos, grises y tierras forman planos simples, movidos sólo por el recurso dúctil del nervioso toque de la pasta de color, y estas superficies se bastan a sí mismas para provocar, con la reciprocidad de sus relaciones de armonía o de contraste, la ex-

(4) Guillaume Apollinaire: Jean Metzinger, en Apollinaire, por Guillermo de Torre, Poseidon, Buenos Aires, 1946, p. 123.

(5) En la aludida exposición de Arte Belga, las telas de Smet no llegaron a representar ampliamente la obra de este artista, que no se puede encerrar en un tópico, dado lo polifacético de sus búsquedas.

presividad del motivo. Recién en "Les Vaches", Smet esboza con unas rápidas pinceladas los contornos en calidad de grafismos dentro de la materia cremosa, o, para citar otro ejemplo, en "Les Malsons Rouges", traza signos en el fondo liso, que nos recuerdan a aquella frase de van Gogh, cuando aconseja dibujar como si se escribiera.

Fijémosnos en la sencillez de su pintura. Consiste, tan sólo, en la unificación de pocos elementos bien elegidos. Esa unión llega a su elocuencia expresiva gracias a que en su arte convergen con singular finura, los valores plásticos y aquella esencia, aquí tan típicamente flamenca, estableciéndose una identidad con la categórica intención de la auténtica pintura moderna, de superar etapas y de asentar experiencias.

Hans Platschek.

UNA NUEVA SALA EN EL ATENEO

En el mes de noviembre ppto. fué habilitada una amplia sala de exposiciones en el sub-suelo del Ateneo, que fuera en otra época escenario de intensa actividad artística. Por sus dimensiones y adecuada iluminación, dicha sala puede ser considerada como una de las mejores de nuestro medio, y permitirá realizar un amplio plan de difusión cultural.

La inauguración tuvo lugar con una muestra del Taller Torres García, sobre la cual se publicará un comentario crítico en el próximo número.

*

MUSICA

ANTES DE ARCHIVAR UNA TEMPORADA

Desde hace años, echar una mirada retrospectiva a los programas de la temporada musical, significa un suspiro, no de añoranza por lo pasado, sino de amargura por lo que no llegó a ser. El año 1946 sólo escapa en parte a esa tradición. Lo que llamamos — un poco ingenuamente — "temporada musical" montevideana, se limita en realidad a un concierto semanal de la OSSODRE (Orquesta del Servicio Oficial de Difusión Radio Eléctrica), una docena de recitales de intérpretes extranjeros, cinco o seis presentaciones de intérpretes uruguayos y unos cuantos actos de diversas categorías en los que la música interviene en mayor o menor proporción.

La OSSODRE nos ofreció una temporada, no mediocre, sino mediana, tanto en repertorio como en intérpretes: ni mejor ni peor de lo que nos tiene acostumbrados a darnos; con excepción del último espectáculo, del que hablaremos aparte.

Fueron pocos los intérpretes extranjeros que nos visitaron. Si bien por una parte Claudio Arrau vió por fin ampliamente reconocida su categoría de pianista genial con un brillante éxito de público, en cambio, intérpretes de la talla de Gabriel Bouillon, Eliane Richepín y Bernard Michelin tuvieron relativamente poco público fuera de sus actuaciones con orquesta. Musicalmente, dicho sea de paso, no perdimos gran cosa con la ausencia de las eminencias del disco y del cine, virtuosos del micrófono y de la propaganda, pues cualquiera de nuestros visitantes logró versiones de primerísima categoría.

De los artistas uruguayos, muchos están actualmente en el extranjero; entre ellos la figura máxima entre nuestros compositores, Héctor Tosar Errecart. Debemos sin embargo dedicar especial atención al recital brillantísimo de Mercedes Olivera a su regreso de Londres, en el que nos volvió a dar ocasión de apreciar, profundizadas y maduradas, sus cualidades de limpieza, claridad técnica y sutil sensibilidad musical.

Adhemar Schenone, uno de nuestros buenos pianistas, había estado ausente de los escenarios montevideanos desde su regreso de numerosas jiras por Perú, Bolivia, Brasil y Argentina. Su reaparición con el maestro Estrada fué uno de los buenos momentos del año. Surgió finalmente una nueva figura en nuestro mundo pianístico: Mirtha Pérez Barranguet cuyas notables condiciones tendrán ocasión de confirmarse, probablemente, en próximas actuaciones.

Es característico que las notas de mayor interés, que nos marcan más a las claras la existencia de una verdadera vida musical con sus entusiasmos y sus empresas venturosas, son

las que dan organizaciones privadas, como el Coro de Cámara que dirige Nilda Muller, la Asociación Coral de Montevideo, y la orquesta y coros del Instituto Cultural Anglo-Uruguayo, que dirige Eric Simón. En estos tres casos se trata de conjuntos de aficionados, jóvenes en su mayoría, que bajo la dirección de maestros calificados no vacilan en sacrificar tiempo y energías en una desinteresada empresa artística. Este es quizás el síntoma más alentador de toda la temporada, el que merece más atención y apoyo. Porque si es (o debería ser) normal que el SODRE ofrezca buenos conciertos, ya que cuenta con una orquesta que puede figurar entre las mejores de Sudamérica y con la posibilidad material de contratar grandes figuras, directores y solistas, en cambio las aspiraciones que revelan las iniciativas privadas y desinteresadas a que nos referíamos, son índice de que la cultura musical no es en nuestro pueblo un adorno ficticio o postizo sino una exteriorización de verdaderos anhelos.

Ahora, aclarado este punto, y sentado este mérito excepcional, es indudable que en valor absoluto, la presentación de "Jeanne d'Arc au bûcher" de Honegger sobre poema de Paul Claudel, fué lo más interesante que hayamos presenciado en el año. Dejando por sentado que el conjunto de este acto fué de un nivel elevado, y descartando grandes y merecidos elogios, adoptaremos una posición más severa — quizás más de análisis que de crítica — en el plano de quien extrema la severidad ante una obra cuyos méritos excepcionales impulsan a una exigencia también excepcional.

La obra de Claudel se caracteriza, entre otras cosas, por la dualidad místico-terrenal. La oscilación entre ambas tendencias es tan rápida y directa, que el poema de Claudel — tal como lo utiliza Honegger — es una obra escénicamente oscura e incompleta. Ignoramos, por otra parte, si fué escrito directamente para el músico o utilizado por éste a posteriori: da, en todo caso, la impresión de una obra recortada. Algunas escenas como la del Juego de Cartas llegan a una oscuridad absoluta por excesiva condensación o estilización. No es propio de una obra buena el no bastarse a sí misma, y fuerza es confesar que los comentarios acertadamente adjuntos al programa son absolutamente indispensables para la comprensión de la obra.

Ante un tema de semejante trascendencia filosófica, histórica y — en otro plano — patriótica, Honegger no podía menos que acumular elementos: orquesta, coros cantados, coros hablados, cantantes, recitantes, cuerpo de baile, en torno a los dos personajes estáticos de Jeanne d'Arc y de Frère Dominique. Y muchas veces tenemos la impresión de que el músico no sabe muy bien qué hacer con tantas fuerzas. Por obligación misma del texto, Honegger se vió obligado a variar constantemente, no la música, sino la manera de enfocarla: hay momentos en que entramos en la música descriptiva, para pasar luego a una estilización de temas populares, con variaciones de un lirismo pucciniano, evocación de la música medioeval y del canto llano. Todo ello con una armonía que algunos califican de "exquisitamente sencilla" y

otros de "absolutamente chata". Ante un texto, literaria y musicalmente tan desconcertante, si consideramos las creaciones maravillosas que dieron en otras oportunidades Claudel y Honegger, cabe suponer que la razón del desequilibrio de "Jeanne d'Arc au Bûcher" está en su origen "circunstancial", o mejor dicho "personal". La obra está evidentemente concebida para lucimiento de una actriz como Ida Rubinstein, que fué su directa inspiradora. Faltando ella, se hace más aparente cualquier falla o debilidad de construcción.

De todos modos, el haber montado en Montevideo una obra semejante, implica una movilización sin precedentes de fuerzas, innumerables ensayos, cuyo resultado fué una versión correcta cuando menos, y, sin duda alguna, lo que más renovó los aires de una temporada por demás "usual", de la que sólo hemos podido dar aquí una visión casi "de catálogo".

Jacques Després.

*

CINE

INVENTARIO DE LA TEMPORADA DE "CINE ARTE" 1946

No tan fecunda como se nos prometiera, pero siempre la más valiosa serie de exhibiciones cinematográficas de nuestro país, ha concluido la tercera temporada de "Cine Arte" dejando un saldo que intentaré sintetizar.

En dos ciclos se dividió esta temporada de 1946: el alemán y el francés, mientras que el anunciado ciclo ruso perdió la carrera con el tiempo disponible y quedó para el año próximo.

CICLO ALEMAN

Las exhibiciones que a él corresponden son las únicas que presentan un aspecto de cosa orgánica, y que complementadas con las de los films de la misma procedencia pasados en las dos temporadas anteriores, hacen posible que nuestros aficionados se den una justa idea de lo que fué esa cinematografía tan rica en calidad y de tantos aspectos diferentes.

Casi podría afirmarse que de incluirse "La Noche de San Silvestre", de Lupu-Pick, "La Última Carcajada" de Murnau y "Asfalto", de Joe May, — inclusión imposible por inexistencia de copias de esos films, — habríamos disfrutado de una excelente antología de obras de esa procedencia.

El Caligarismo

"El gabinete del Dr. Caligari". — La cinematografía alemana vegetaba como una hermana menor de la escandinava, cuando en una época de caos y desesperación, la postguerra de 1914-1919, crece y se pone al frente del séptimo arte en Europa. Un solo film: "El gabinete del Dr. Caligari", hizo esa revolución. Corría 1919. La misma atmósfera que influenciara a Kafka produce la génesis del "Caligari". Erich Pommer, asociado luego y durante muchos años a casi todas las películas importantes de Alemania; Robert Wiene, director; Conrad Veidt, entonces un desconocido, y Werner Krauss, actores extraordinarios; Willy Hameister, fotógrafo; y por primera vez en este arte, pintores y arquitectos influyendo como cosa esencial. "Caligari" film discutido como jamás lo ha sido ningún otro. Discutido en 1921 al conocerse en Europa, discutido en la actualidad al exhibirse en el Sodre, lo que prueba que pervive y sigue siendo desconcertante a despecho de las modas.

Viéndolo varias veces se comprende que es algo más que una fecha histórica. No importa que no sea un film logrado al

CINE

no ser estrictamente "cine". Ni importa que tenga mucho de literatura y mucho de pintura, o que la mímica de la mayor parte de los actores haya envejecido. Y es que "Caligari" hace pensar, nos obliga a buscar algo que no se capta fácilmente, mientras permanece a flote en un mar de detracciones y definiciones. Que sea cubista o expresionista no son más que trozos de la verdad, lo accesorio ya marchito en el tiempo; la verdad total es que es "caligaresco" y poemático, y como tal una verdadera isla.

Lo indiscutible es su influencia, raíz y tronco de la cinematografía alemana, influencia en los detalles hechos parte esencial: es decir la utilización de elementos plásticos, especialmente arquitectónicos, característica de gran número de las producciones "Ufa" más importantes. "Sigfrido", "Las Tres Luces", "Metrópolis", "Tartufo", "Anfitrión", "El diablo embotellado", para no citar más que films vistos en "Cine Arte", se desarrollan en mundos creados artificialmente para obtener una atmósfera precisa y única.

Y otra influencia fundamentalmente suya: el empleo de elementos fantásticos, tal vez por asimilación del cine escandinavo, pero primordialmente por un renacer de cierto romanticismo alemán; lo que otrora fueran Chamisso o Hoffmann en lo literario adviene a lo cinematográfico, con sus secuencias de ensueño, obsesión de la muerte, melancolía, afán de nieblas, de Edad Media y de desempolvar viejas leyendas como ocurre con "El Golem".

"El Golem". — Es de fecha (¿1920?) y director (¿Paul Wegener, Hendrick Galeen?) inciertos. No se basa, infortunadamente en la novela del mismo título de Meyrink que encierra un material cinematográfico de primera clase, sino que sigue una línea argumental ingenua y de ridículas situaciones, para resultar un grotesco anticipo de "Frankenstein". Con benevolencia, puede decirse que su inclusión en el programa únicamente se justifica por algunas bellas fotografías y su honesto lenguaje cinematográfico.

"La muerte de Sigfrido" (1924). — Es en cambio, una obra de alto vuelo. Versión cinematográfica de "Los Nibelungos", primera parte de un díptico realizado por Fritz Lang, es por su plasticidad y ajustado ritmo, una obra de arte como pocas veces ha logrado el cine. Este poema épico, sublimación de lo heroico, se exhibió en la única copia disponible, destrozada, en la que faltan cosas esenciales como el sueño de Krimhilda, y en que las extraordinarias composiciones de Carl Hoffmann se pierden en cuadros sucios o borrosos.

"La barquera María" (1932). — Cierra la línea de films romántico-caligaristas pasados en este ciclo. Esta obra de Franz Wysbar posee sin embargo un tono diferente; el caligarismo trasladado a Francia generó "La caída de la Casa Usher", y se afinó, trocando sombras por luz lunar, horror plateado y más sugerido, adoptando valores simbólicos. Pesadillas siempre, pero más delicadas.

Wysbar renueva aquí el nórdico tema legendario de la muerte y la doncella empleando una sobriedad y poesía difícilmente alcanzables.

Otros horizontes

Hacia 1925 se abrieron dos caminos al cine alemán: el social y el psicológico. A partir de "Varieté" las películas de este segundo género son muchas y buenas. La muestra del Sodre este año es limitada.

"Tartufo", entre ellas, dirigida por F. W. Murnau y una de sus obras menores. No está a la altura de "Fausto" o "La Última Carcajada", lo que no impide que sea un film apreciable. Es magnífico en fotografía y decorados. Poco molieresco, eso sí, con un Tartufo pesadote y brutal a cargo de Emil Jannings.

"Ana y Elisabeth" (1932). — Esta obra de Wysbar es un film extraño, de personajes retorcidos y morbosos, excelentemente interpretados por Hertha Thiele y Dorothea Wieck. Se basa en una pieza teatral de Christa Winsloe, con una ambigüedad que hubiera gustado a Henry James. Vale por los méritos de la obra originaria de la que Wysbar ha sabido extraer un clima inquietante, pero en general es demasiado teatral para ser buen cine.

"M. El vampiro negro" (1931). — En parte, como la anterior dentro de la tendencia de bucear las profundidades del alma, en parte dentro de las normas de los films policiales que continuaban en los albores del cine parlante las series norteamericanas o el "Judex" francés, esta película posee la más grande interpretación de Peter Lorre y nos recuerda que Fritz Lang, inquieto y siempre capaz, fué (ya en el período mudo con "Spione") el precursor de Hitchcock en el género que se define con la tan manoseada palabra "suspense". Realizada con gran calidad y plena de detalles memorables, especialmente el buen uso de los elementos sonoros, "M. El vampiro negro" es superior a "El testamento del Dr. Mabuse", (también realizada por Lang y exhibida en el ciclo de referencia) más folletinesca, aunque poseedora de recursos de buen cine.

"El diablo embotellado", (aproximadamente de 1935), dirigida por Karl Ritter, podría merecer su inclusión en los espectáculos que revisamos en cuanto sigue el hermoso cuento de Stevenson. No carece de interés su primera mitad, y el resto, pese a la fotografía de Wagner, es cine comercial corriente.

En lo que atañe a los films sociales, engendrados por el cine ruso en la segunda década del siglo, adquirieron cierta importancia dentro de la pantalla alemana al fin de la época muda y principios de la sonora, pero no llegaron a echar raíces profundas, acaso por faltarles la mística marxista.

Así como "La huelga" de Eisenstein, conocida por el mundo occidental en París en el correr del año 1925, inicia el género, "Metrópolis" (1926), de Fritz Lang, abre paso en Alemania a

una serie de continuadores, como ser "Los Tejedores" de Dieterle y las películas de G. W. Pabst.

Lang en "Metrópolis" es no menos ambicioso que en "Los Nibelungos". En ésta había logrado un asombroso fresco de la leyenda heroica de Sigfrido, en "Metrópolis" pretende hacerlo con nuestra sociedad maquinista. Y fracasa. Un guión confuso, de acentos apocalípticos y vaga doctrina de redención cristiana, resultó infantil y pleno de reminiscencias de cosas ajenas; con él se debate en lucha desigual el talento de Lang. Obtiene con todo un film irregular, y hasta aciertos dignos de mención, tales como la danza de la muerte, las escenas de persecución y las de masas, y un obsesionante subir y bajar de ascensores.

Todas las anticipaciones de "Metrópolis" nos resultan ahora viejas y de juguetería. Y es que cuando no hay un atisbo del genio, nada deviene más tristemente arcaico que una novela del futuro cuando ese futuro es presente.

"La Tragedia de la Mina" o "Camaradería", fué dirigida por G. W. Pabst, el más importante de los cineastas que explotaron el género en Alemania, y cuyas películas desde "La Calle sin Alegria" a "La Opera de 4 Centavos" son un registro de inquietud revolucionaria en una sociedad en descomposición.

"La Tragedia de la Mina" es una visión, demasiado optimista, de lo que pudo ser la confraternidad germano francesa. Buena intención aparte, merece el recuerdo por su feliz realización, hecha en escenas cortas, de ritmo vivaz y excelente interpretación.

Dos operetas: "El Congreso baila", de Erik Charell, fina evocación del Congreso de Viena, con predominio de buen humor y excelentes canciones, no cae en lo teatral como ocurre usualmente en esta clase de obras. "Anfitrión", que contrariamente a lo que dió a entender, no se basa en la obra de Giraudoux, es una curiosa yuxtaposición de espíritu francés, ligero y picante, en una narración llevada con pesadez teutónica. Su director, Reinhold Schunzel, no ha logrado nada mayormente importante, y la película ganaría si en vez de canciones tuviera dialogados, quedando en simple comedia. De cualquier manera, es teatro bien y hujosamente montado; de cine hay unos trucos hábilmente hechos y nada más.

Y para terminar con el cine alemán, cabe reseñar un fragmento maravilloso de "Olimpia" de Leni Riefensthal (posiblemente lo mejor filmado en la época nazi), que se exhibió con el título "Juventud eterna", exaltación de la escultura y el atletismo helénicos, con visos a un renacer pagano. Leni Riefensthal con audaces movimientos de cámara hace que las estatuas greegas y el Paternón sean cosas vivas, y que los atletas sean estatuas en movimiento. La fotografía del aludido fragmento es sorprendente.

Walter Ruttmann, el más perfecto autor de documentales, estuvo representado por "Hamburgo", objetiva realización en tor-

no de ese puerto, y por "La melodía del mundo", modelo del documental de tesis, verdadero prodigio de montaje.

En atención a que su real personaje son los Alpes, y su línea narrativa un aspecto secundario, incluyo en este grupo a las obras de montaña de Arnold Frank, quien ha sido siempre uno de los mayores realizadores de películas obtenidas en plena naturaleza. De ellas vimos en el "Sodre" "Prisioneros de la montaña", con la colaboración de Pabst, pausado relato sobre el Monte Palú, que es un clásico en esta categoría de films, y *El rey del Mont Blanc*, que no tiene el nivel de la anterior, excepto cuando el audaz alpinista Balmat es rechazado por la montaña; entonces nos hallamos ante una extraordinaria sinfonía de imágenes que hacen un film aparte dentro de una endeble trama histórica.

Puede citarse también aquí el buen film de Heinz Paul, "Guillermo Tell", en el que Conrad Veidt añade otra caracterización notable a su galería de máscaras, el tirano Gessler, y en el que Suiza se constituye en el objeto de la película, con su amor a la libertad y sus paisajes de lagos, colinas y montañas, enmarcando un relato épico histórico simplemente esbozado.

DOCUMENTALES DE OTRAS PROCEDENCIAS

El italiano "Florencia en Primavera" está bien realizado y es un hermoso contrapunto entre la Florencia de hoy y sus tesoros renacentistas. De procedencia Soviética es "El triunfo de la vida", dirigida por Eguridin, el mismo de "En las arenas del Asia Central", conocida durante la temporada anterior. Excelentemente combinados todos sus elementos documentales; sádica por momentos, patética, otros, sienta una áspera e irremediable moraleja.

CICLO FRANCES

Con lo exhibido en la temporada que estudiamos no es posible que nuestro público aprecie lo que Francia tiene en su haber.

Dentro de la tendencia luminosa, fresca, irónica, típicamente gala de Max Linder y René Clair, vimos del primero "El rey del Circo", filmada en Viena, con un Max Linder poco personal, chaplinesco. No obstante, su relato fluido, ciñéndose estrictamente a lo cinematográfico, y su gracia auténtica hacen de ella, una obra interesante y plena de buen humor.

"El sombrero de paja de Italia" (1927) y "Para nosotros la libertad" (1932), de René Clair. — Sátira de un pasado inmediato y sátira del presente, Clair con una risa saludable y carente de crueldad se ríe de todo; especialmente de los burgueses, del maquinismo y de las convenciones e instituciones sociales. Rechaza lo mezquino y demuestra al igual de su hermano mayor, Chaplin, su amor por el hombre, el hombre pequeño, corriente y solitario.

En "Un sombrero de paja de Italia" hay prodigios de observación y reconstrucción. Clair hace de ella un modelo de cómo se debe adaptar una obra teatral al cinematógrafo, de manera que lo que originalmente se dice con palabras, en la pantalla venga a decirse con imágenes. En este caso particular, la versión cinematográfica dice algo más que el inocuo vodevil de Labiche y Marc Michel. René Clair ha dado un nuevo significado a la obra y aporta mordacidad y una evocación del 900.

En "Para nosotros la libertad", trata los problemas más serios del mundo en la forma más divertida posible, lo que no quita que esta obra sea un alegato en pro de los derechos del individuo en el mundo capitalista, alegato susceptible de extensión a cualquier sistema totalitario.

"14 de Julio", debida al mismo director, es una visión llena de ternura de la gran fiesta parisiense. Poseyendo un alcance más limitado que las anteriores no desentona con ellas.

Dos películas extrañas al espíritu francés, pero prueba de su genial capacidad de asimilación, son "la caída de la Casa Usher" y "La extraña aventura de David Gray".

"La caída de la Casa Usher", (1928). — Es la renovación de lo caligariano a cargo del ensayista y cineasta Jean Epstein, quien con la máxima sobriedad de recursos obtiene una tensión y sensación de angustia inigualables. Iniciase aquí la expresión de lo pesadillesco con lucidez, y entre brumas y claridad lunar los objetos: reloj, cortinas, velos, muebles, son en sí mismos terroríficos. De dos cuentos de Poe, adaptados libremente, se ha extraído más que la línea argumental, lo poético; y del transporte de un ataúd del que sale un velo de novia se hace una bellísima elegía.

"La extraña aventura de David Gray", del danés Carl Th. Dreyer, no es bien personal, tiene muchos elementos de la "Casa Usher", en un clima parecido, extraño y alucinante, lo que no quita que sea una obra de desusados valores, con asombrosos hallazgos de efectos sonoros ya en 1930, fecha en que fué producida. No es posible, con todo, exponer un juicio definitivo de dicha película, puesto que la conocemos en una versión mutilada y sin el montaje original.

Obras menores: la versión muda de "El difunto Matías Pascal", (1925), realizadas por un Marcel L'Herbier en decadencia e interpretada por el gran actor Ivan Mojsoukine, y "María Chapdeleine", (1937), de Julien Duvivier, honesta en su trazado general y con momentos de la mayor enjundia (como esa marcha hacia la muerte en la tormenta de nieve), que justifican su inclusión en "Cine Arte".

ALGO DEL CINE DE HOY

Todas las películas exhibidas en 1946 en el "Sodre", aún las más recientes (salvo "El Triunfo de la vida"), son cosas que han entrado en la historia del cinema, pero en esta temporada conoci-

mos algo aparte, un índice del resurgimiento del cine europeo. "El Camino del Cielo", película sueca, muestra de una cinematografía que desgraciadamente es desconocida en nuestras latitudes, de la que recordamos en un vago y lejano pasado algunos nombres, en particular los de Maurice Stiller y Víctor Sjostron, que tantas y tan buenas realizaciones hicieron en su patria y en Hollywood por las postrimerías de la época muda.

"El camino del cielo", nos recuerda que existe esa cinematografía (¿podremos ver algún día el original de "Intermezzo"?) y lo hace con una pujanza inusitada. Atrevida en el tema, con algo de auto sacramental y algo de pintura primitiva, es una visión bíblica, que tiene su origen en la plástica campesina de la región de Dalecarlia y nos recuerda las novelas de Selma Lagerloff. Como pueden ser Cristo, la Virgen María, los profetas, el demonio o el mismo Dios para la mentalidad de un campesino de esa región. Concepción ingenua de lo religioso, como ayer vimos en "Praderas Verdes", en lo que toca a los negros norteamericanos.

El tejer tal trama, con hilos de realidad cotidiana y de fantasía, era una tarea ardua, por no decir imposible de lograr. Sin embargo, Alf Sjoberg, el director de este film y Rune Lindstrom, su autor, que a la vez interpreta el personaje principal, han plasmado todos sus elementos, valiosos aisladamente, — fotografía, paisajes, música, diálogos e intérpretes — en una mágica conjunción de lo que habitualmente conocemos por realidad, y de fantasía, de tal manera que nada nos extraña que Dios sea un buen señor que usa sombrero, o que cerca de casa hallemos a los santos profetas y más allá seamos testigos de la natividad de Jesucristo.

Es de desear que las circunstancias permitan al "Sodre" exhibir en próximas temporadas, además de films de valor artístico histórico, obras recientes rechazadas por la miopía de los exhibidores comerciales, como ocurre con ésta, y como podrían ser "Iván el Terrible", de Eisenstein, "La Última Chance", "Roma, ciudad abierta", o más de una realización francesa e inglesa que desesperamos de ver algún día.

J. Carlos Alvarez Olloniego.

*

COLEGIO NACIONAL

JOSE P. VARELA

Habilitado por el Consejo de E. Secundaria

Un Instituto Netamente Uruguayo

División Niñas

COLONIA 1645

JARDIN DE INFANTES

SECCION PRIMARIA

SECCION SECUNDARIA

SECRETARIADO
COMERCIAL

LICEO DE LA JOVEN

División Varones

MERCEDES 1630

JARDIN DE INFANTES

SECCION PRIMARIA

SECCION SECUNDARIA

INGRESO A
BANCOS

SECCION COMERCIO

Preparatorios

FRANCES E INGLES EN TODAS LAS SECCIONES

Teléf.: 4.70.20

SERVICIO DE AUTOBUSES

==== NORMANDIE ====

==== CHAMPAGNE - DEMI SEC

==== Distribuidores: ONETO, VIGNALE Y CIA. ====

CASA Acle SEDAS

NOVEDADES EN TEJIDOS DE ALTA CALIDAD

Sarandí 586

Plaza Matriz

Peinados "Hollywood"

Río Negro 1382 Tel. 8.53.35

Útiles para Escritorio.
Artículos para Mimeógrafos.

Armando Cantore

Murcia 1615 Teléf. 8.17.73

Francisco Vilaró S. en C. Barraca Central

SURTIDO COMPLETO DE
ARTICULOS PARA
LA CONSTRUCCION.

Av. 18 de JULIO esq. MAGALLANES
Teléf. 4.57.01 Montevideo

Feria del Libro

Todos los libros
y más baratos.

Av. 18 de Julio 1308
Teléf. 8.42.43 Montevideo

AHORRE...

utilizando los servicios que el

BANCO DE LA REPUBLICA ORIENTAL DEL URUGUAY

le ofrece por intermedio de su sección

CAJA DE AHORROS Y ALCANCIAS

en cualquiera de las dependencias que componen la red bancaria

más completa del país

CASA CENTRAL, SEIS AGENCIAS y la CAJA
NACIONAL DE AHORROS Y DESCUENTOS

con sede en la Capital

y

50 SUCURSALES

establecidas en las localidades más importantes de la República

Yerba LIVRE

Que la Yerba "LIVRE" es Reina
Todo un pueblo lo proclama.
Por ser Reina y por ser libre
Es dos veces soberana.

Almacenes Pesquera, S. A.
Av. Gral. Rondeau, 1751
Montevideo

BALLET STUDIO



Escuela de Danza Clásica

Bajo la dirección de la Profesora
VERA BOWEY DE DALTON

INSCRIPCIONES, desde el 1.º DE MARZO

Informes: Lunes y Miércoles
de 15 a 17 hs. en el
ATENEIO — Rondeau 1388

MATEMATICAS

Aritmética - Algebra - Geometría -
Trigonometría

CURSOS
TEORICOS - PRACTICOS

Consulte:

"LICEO STAR"

Soriano 1226 Teléf. 8.53.13



TEXACO

MOTOR OIL

El lubricante indispensable
para el motor de su coche.

THE TEXAS COMPANY (Uruguay) S.A.

Solis 1480 Montevideo

11.000 DEPOSITOS ANUALES SE EFECTUAN
EN LAS ESCUELAS DEL PAIS, POR LOS NIÑOS QUE A ELLAS
CONCURREN, CUMPLIENDO EN ESTA FORMA LA

Caja Nacional de Ahorro Postal

CON SU MISION DE DIFUSION DEL AHORRO EN LA NINEZ

Casa Central: Misiones 1435

5 Agencias en la Capital y 150 diseminadas por toda la República

Carlos Ott y Cía.

PIANOS
RADIOS
MUSICA

Yaguarón 1334 Tel. 8.25.20

LIBRERIA SUREDA

COMPRA y VENDE TODA
CLASE DE LIBROS
USADOS Y NUEVOS

Teléf.: 4.54.15
18 de Julio, 1612 Montevideo

TECNICA URUGUAYA S. A.

Importaciones - Representaciones

Optica

Cirurgía

Perfumes

Rayos X

Teléf.: 9.21.88
Convención 1449 Montevideo

NUESTROS

CREDITOS

son ágiles, liberales y llevaderos.

Solicite informes, en el 4.º Piso

para comprar con un **CREDITO** ágil, liberal y llevadero
infórmese en el 4.º piso



Carbarrière

18 DE JULIO Y CONVENCION - TEL. 8-03.31

CAFE DOS AMERICANOS

— Bueno hasta la última gota —

AMILCAR VASCONCELLOS
Abogado

Cerrito 661 bis. Piso 1. Apart. 2
Teléfono 9-13-23

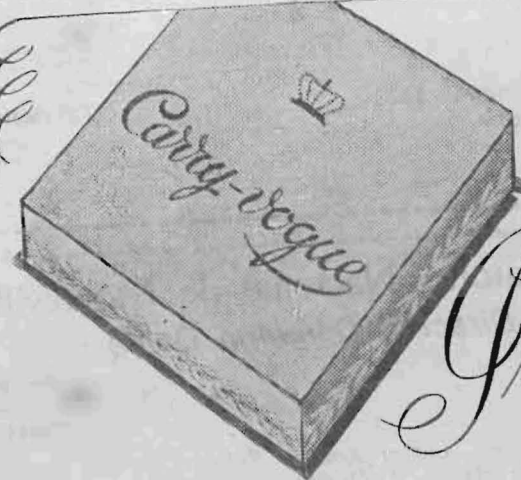
FRANCISCO ARAUCHO

Medicina general - Neurosis - Rayos X
Consultas diarias de 16 a 18 horas
Solís 1441 Teléfono 8-16-06

RAUL CROTTIGINI
Escribano

JUAN CARLOS MASTALLI
Escribano

Ituzaingó 1485. Escritorios 1 y 2
Teléfono 8-84-05



Polvos

finisimos

Carry-vogue

PARA CARTERA



Academia Uruguaya de Ballet

★
 Profesor: ALBERTO POUYANNE
 Iniciación de Cursos 1.º de Abril

Avenida Gral. Rondeau 1388
 (Ateneo)

Telefono 2 - 53 - 76

Conservatorio Nacional de Montevideo
Director: Domingo Dente

Río Negro 1480
 Victoria Hall
 Teféf. 8 34-52

Clases de Piano, Canto, Solfeo, Armonía, Volin, Guitarra,
 Historia de la Música, Declamación y Arte Escénico Teatral
 Seleccionado Cuerpo de Profesores

INFORMES: DE 9 A 12 Y DE 15 A 18 Y 30 HORAS

PARA EL HOMBRE MODERNO...

*El calzado
 de moda*

A PRECIO
 DE FABRICA

TORRENS

URUGUAY 938 TELEF.: 9.00.71



**PRODUCTOS QUIMICOS
 PUROS e INDUSTRIALES**

Adhesión del

Laboratorio

"ATHENA"

*Al renacimiento de los Anales
 del Ateneo, cuya historia re-
 cuerda una de las etapas más
 interesantes de nuestra cultura.*

Dr. Antonio Pezuffo.
 Montevideo

