

**ACEITE**  
**"EL TORERO"**  
SABOR DE OLIVA

El mejor  
para su mesa  
ideal para su  
cocina

ESPECIALIDAD DE LA S. A. FABRIL URUGUAYA

# ANALES DEL ATENEO

REVISTA URUGUAYA DE CULTURA

2

JOSÉ ENRIQUE RODO  
LUIS E. GIL SALGUERO

El Castillo de Sant' Angelo  
Nota sobre la idea de persona-  
lidad en la obra de Rodó

ROBERTO IBÁÑEZ  
CARLOS BENVENUTO

Sobre Motivos de Proteo  
Ariel, genio de la liberalidad

CLEMENTE ESTABLE

Pedagogía de presión normativa y  
pedagogía de la personalidad y de la vocación

JUAN JOSÉ MOROSOLI

Muchachos

CLARA SILVA

Cantos de anochecer

## NUESTRO TIEMPO

CARLOS BENVENUTO

Frente a lo que se ve venir

## CRONICAS

TEATRO. — Carlos Martínez Moreno: "Lluvia". — ARTES  
PLASTICAS. — Hans Platschek: "En torno a dos exposicio-  
nes". — CINE. — J. Carlos Alvarez Olloniego: "Iván el terri-  
ble". — "Pasión de los fuertes". — MUSICA. — Jacques Des-  
prés: "Juana de Arco en la hoguera". — "Dos concertistas en  
Montevideo".

JUNIO DE 1947

MONTEVIDEO

URUGUAY

ANALES DEL ATENEO

CAPITALES URUGUAYOS Y BRAZOS URUGUAYOS



DISTRIBUYENDO  
UN PRODUCTO  
UNIVERSALMENTE  
CONOCIDO

MONTEVIDEO REFRESCOS S.A

**ASMA DAURINAL**  
— TAKAMINAL —



Medicamento moderno de  
acción rápida y eficaz, apli-  
— cable por pulverizaciones —

Venta en toda la República  
"LABORATORIO FINLAY"

Avenida Gral. Flores 2696      Montevideo

CAFES y TES  
"EL Chaná"

No se ffe de las apariencias . . .

Cuando compre café compruebe su peso; en

"EL CHANA" el kilo tiene MIL GRAMOS

OMPRE CAFE "EL CHANA" Y COMPARE CALIDAD Y PRECIO

BIBLIOTECA  
FACULTAD DE DERECHO

# ALLIANCE FRANÇAISE - LYCÉE FRANÇAIS

Centre de culture et d'études françaises  
Cours qui fonctionnent actuellement

HISTOIRE DE LA PEINTURE. — Prof. HALTY. —  
Lundi, 19 h. à 20 h.

PSYCHOLOGIE GENERALE. — Prof. Ch. LEBECQUE.  
— Mardi, 11 h. à 12 h.

CONNAISSANCE DU FRANCAIS. — Prof. Mme. A.  
SANTONI. — Mercredi, 18 h. à 19 h.

BIOLOGIE ET SCIENCE MODERNE. — Prof. Mme. S.  
BENNATI. — Mercredi, 19 h. à 20 h.

LA REVOLUTION FRANCAISE ET LE MONDE. —  
Prof. M. SANTONI. — Mardi, 19 h. à 20 h.

COURS DE LITTERATURE 1905 à 1930. — Prof. M.  
LEBECQUE. — Vendredi, 10 h. 50 à 11 h. 50.

COURS DE TRADUCTION. — Prof. M. ARRIGHI. —  
Jeudi, 18 h. à 19 h.

18 de Julio 968. Tel. 8 89 58.

Adhesión de

## OSCAR COLUCCI

Creador de calzados para damas.

Av. 18 de Julio 929

COPIA 1

*Adhesión del*

**Laboratorio**

**“ATHENA”**

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

**Dr. Antonio Peluffo.**  
Montevideo.

**SI QUIERE UD. DECIR  
ESTA TIERRA ES MIA**

**DEBE APRESURARSE A SUSCRIBIR  
ACCIONES DE**

**VILLA SERRANA**

El favor que ha dispensado el PUEBLO URUGUAYO a esta emisión de ACCIONES PREFERIDAS, de las que queda una LIMITADISIMA CANTIDAD, adelantó en muchos meses los planes de urbanización y construcción, trazados por el Directorio de VILLA SERRANA, que convertirá las SIERRAS DE MINAS, en el centro turístico más importante del País.

Ya se han iniciado las obras del MESON DE LAS CAÑAS, que reunirá el confort necesario para facilitar la estada de los visitantes, y que conjuntamente con el VENTORRILLO DE LA BUENA VISTA, ya habilitado, son parte de las comodidades inmediatas que VILLA SERRANA pone a disposición de sus accionistas propietarios.

Cada accionista tiene derecho GRATUITAMENTE a UN METRO DE TERRENO POR CADA PESO SUSCRITO, pudiéndose adquirir las acciones hasta en cuotas de 10.— pesos mensuales.

**DIRECTORIO**

Pte.: Dr. Eduardo Acevedo  
Sr. Joel Petit de la Villeon  
Esc. Gonzalo Cortinas  
Sr. Federico Crocker  
Sr. Angel Ugarte  
Sr. Antonio Rubio  
Dr. Felipe Gil  
Seco.: Sr. Carlos A. Pfeiff

**VISITE**

**VILLA SERRANA**  
y elija ya la zona  
en que preferirá su  
solar

**SOLICITE INFORMES**

**VILLA SERRANA S. A.**

TREINTA Y TRES 1420 2.º P. Esc. 12 - Tel. 9-08-27

# TOME MATE CON ARMIÑO LA YERBA DE LOS GAUCHOS.

## Instituto Taquigráfico Nacional

Dirección: Lucas Estévez

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 taquigráficas

18 DE JULIO 1275

PRIMER PISO

Opticos tituladas lo atenderán a Ud. con toda cordialidad, y lo sorprenderán con precios "para ganar amigos"



ALFONSO, VASSALLUCCI y Cia. S. L.

18 DE JULIO 1389 frente al Palacio Municipal  
TEL. 82923 - FILIAL EN DURAZNO

## Bibliotecas Municipales

**BIBLIOTECA M. "DOCTOR JOAQUIN DE SALTERAIN"** — San José y S. de Chile.

**HORARIO:** Vespertino: 13 y 30 a 18 y 30 horas. — Nocturno: 20 a 23 horas. Sábado: 8 a 12 horas.

**BIBLIOTECA M. "Dr FRANCISCO A. SCHINCA"**. — Avda. 8 de Octubre 3569.

**HORARIO:** Vespertino: 13 y 30 a 18 y 30 horas. — Nocturno: 20 a 23 horas. Sábado: 8 a 12 horas.

**BIBLIOTECA M. INFANTIL "M. STAGNERO DE MUNAR"** — Castillo P. Rgd6.

**HORARIO:** Matutino: 8 a 12 y 30 horas. — Vespertino: 14 a 18 y 30 horas. Sábado: 8 a 12 horas.

**BIBLIOTECA M. DEL PRADO.** — Reyes 1179.

**HORARIO:** Matutino: 7 y 45 a 12 y 45 hs. Vespertino: 13 y 30 a 18 y 30 hs. Sábado: 8 a 12 horas.

**BIBLIOTECA M. "Ing. J. MONTEVERDE"** — Plaza Vidiella 5628 (Colón).

**HORARIO:** Vespertino: 13 y 30 a 18 y 30 horas. — Sábado: 8 a 12 horas.

**BIBLIOTECA M. "HORACIO QUIROGA"** — José L. Terra N.º 2435.

**HORARIO:** Vespertino: 13 y 30 a 18 y 30 horas. — Sábado: 8 a 12 horas.

**BIBLIOTECA M. DEL CERRO.** — Marañón 1406.

**HORARIO:** Vespertino: 13 y 30 a 18 y 30 horas. — Sábado: 8 a 12 horas.

**BIBLIOTECA M. DE SAYAGO.** — Avda. Sayago N.º 946.

**HORARIO:** Vespertino: 13 y 30 a 18 y 30 horas. — Sábado: 8 a 12 horas.

**BIBLIOTECA M. DE PEÑAROL.** — Moltke N.º 1408.

**HORARIO:** Vespertino: 13 y 30 a 18 y 30 horas. — Sábado: 8 a 12 horas.

**BIBLIOTECA M. DE SANTIAGO VAZQUEZ.** — Simón Martínez N.º 314.

**HORARIO:** Vespertino: 13 y 30 a 18 y 30 horas. — Sábado: 8 a 12 horas.

**BIBLIOTECA DE ARTE Y CONSULTA.** — Av. 18 de Julio y Agraciada (Subte).

**HORARIO:** Vespertino: 16 a 20 horas. — Sábado: 8 a 12 horas.

**BIBLIOTECA VILLA DOLORES.** — Feo. J. Muñoz N.º 3400.

**HORARIO:** Vespertino: 13 y 30 a 18 y 30 horas. — Sábado: 8 a 12 horas.

**BIBLIOTECA BELVEDERE.** — Carlos María Ramírez N.º 153.

**HORARIO:** Vespertino: 13 y 30 a 18 y 30 horas. — Sábado: 8 a 12 horas.

**BIBLIOTECA M. DE MALVIN.** — Michigán N.º 1597.

**BIBLIOTECA M. DEL CERRITO DE LA VICTORIA.** — San Martín 3727.

**BIBLIOTECA M. DE INSTRUCCIONES.** — De los Angeles N.º 5340.

## Museos Municipales

**MUSEO MUNICIPAL DE BELLAS ARTES "JUAN M. BLANES"**. — Millán 4915 (Prado). — Teléfono: 22-36-82.

**HORARIO:** Todos los días: de 13 a 17 horas. — Lunes: cerrado.

**MUSEO HISTORICO MUNICIPAL.** — Castro y Raffo. — Teléf.: 22-41-46.

**HORARIO:** Todos los días: de 13 a 17 horas. — Lunes: cerrado.

# RESTAURANT MUNICIPAL

## — "EL RETIRO" —

(Anexo al Parque Hotel)

Ubicado en: Joaquín de Salterain y  
Lauro Muller (Parque Rodó)

Servicio permanente de Bar, Cafetería  
y Restorán a la Carte donde  
podrá gustar su plato favorito.



Amplios salones con calefacción para  
Banquetes, Lunchs, Casamientos  
y otras Fiestas Sociales.

Teléfono: 4 - 23 - 30

## EXTRAORDINARIA LABOR EDITORIAL De la Organización Taquigráfica Medina

11 importantes títulos en el primer año de ediciones en imprenta.

ADEMAS DE SUS 150 TITULOS EN MIMEOGRAFO, LA ORGANIZACION TAQUIGRAFICA MEDINA HA INICIADO SU LABOR EN EDICIONES A IMPRENTA, CON LAS SIGUIENTES OBRAS:

Enero de 1946. — CURSO DE SUCESIONES. — T. IV. Dr. José Irureta Goyena (h). (Colección de Derecho), 160 págs. . . . .	\$ 2.50
Agosto de 1946. — DIVORCIO. — Dr. Romeo Grompone. (Colección de Derecho), 250 páginas . . . . .	" 3.—
Setiembre de 1946. — LAS FALTAS. — Dr. Antonio Camaño Rosas. (Colección de Derecho), 160 páginas . . . . .	" 2.50
Octubre de 1946. — LOGICA. — Prof. Víctor Bersanelli. (Colección de Filosofía), 460 páginas . . . . .	" 4.—
Noviembre de 1946. — EL PROBLEMA RELIGIOSO. — Prof. Mario Silva García. (Colección de Filosofía), 366 páginas . . . . .	" 3.50
Diciembre de 1946. — ORIGENES DE LOS SERVICIOS ELECTRICOS EN EL URUGUAY. — Marcos Medina Vidal. (Esbozo crítico), 48 páginas . . . . .	" 0.50
Enero de 1947. — BENEFICIOS DE INVENTARIO Y DE SEPARACION. — Dr. Eduardo Vaz Ferreira. (Colección de Derecho), 130 páginas . . . . .	" 2.—
Marzo de 1947. — UNA HISTORIA DE LOS ORIENTALES Y DE LA REVOLUCION HISPANOAMERICANA. — Prof. Flavio A. García. (Colección de Historia), 530 páginas . . . . .	" 4.50
Marzo de 1947. — EL REGIMEN INDIANO. — Prof. Washington Reyes Abadie. (Colección de Historia), 212 páginas . . . . .	" 2.30
Abril de 1947. — CURSO ELEMENTAL DE FILOSOFIA. — Dra. Sara Rey Alvarez. (Colección de Filosofía), 192 páginas . . . . .	" 2.—
Abril de 1947. — LAS IDEAS SOCIALISTAS EN EL SIGLO XIX. — Prof. Carlos M. Rama. (Colección de Historia), 176 páginas . . . . .	" 2.—



son sello de distinción

LOS CALZADOS  
DE CASO



Una zapatería que  
prestigia a la zona de la Aguada. \*  
desde hace más de 60 años.

Pérez y Montebano  
Aguada 2289.  
teléfono 2712R

CALIDAD Y  
DISTINCION

Aceptamos órdenes de la  
Cooperativa Magisterial



EDICIONES  
PUEBLOS UNIDOS

DE NUESTRO FONDO  
EDITORIAL

CRITICA DE VAZ FERREIRA. — P. Ceruti Crosa. — Desde un ángulo marxista el autor hace la crítica de las ideas del Dr. Carlos Vaz Ferreira. \$ 1.50

INICIACION FILOSOFICA. — P. Ceruti Crosa. — Con fidelidad y honra, el autor expone la concepción filosófica del marxismo a través de claras páginas sobre el materialismo, el problema del conocimiento y la dialéctica, \$ 1.50

EDICIONES PUEBLOS UNIDOS S.A.  
COLONIA Y TAGUAYUBO — TEL. 4-32-94

# ANALES DEL ATENEO

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



## SUMARIO

- J. E. RODO El Castillo de Sant'Angelo.  
L. E. GIL SALGUERO Nota sobre la idea de personalidad en la obra de Rodó.  
R. IBÁÑEZ Sobre Motivos de Proteo.  
C. BENVENUTO Ariel, genio de la liberalidad.  
C. ESTABLE Pedagogía de presión normativa y pedagogía de la personalidad y de la vocación.  
J. J. MOROSOLI Muchachos.  
C. SILVA Cantos de anochecer.

## NUESTROS TIEMPOS

- C. BENVENUTO Frente a lo que se ve venir.

## CRONICAS

TEATRO. — C. Martínez Moreno: "Lluvia". — ARTES PLASTICAS. — H. Platschek: "En torno a dos exposiciones". — CINE. — J. C. Alvarez Olloniego: "Iván el terrible". — "Pasión de los fuertes". — MUSICA. — J. Després: "Juana de Arco en la hoguera". — "Dos concertistas en Montevideo".

2.a EPOCA

NUMERO 2

JUNIO DE 1947

COPIA 1

The Lux Solar

estafete iluminado 1723 TEL. 5 16761 TUBOS DE BOMBAS

# ANALES DEL ATENEO

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

ADMINISTRADOR: Carlos M. Petraglia.

JOSE ENRIQUE RODO

## EL CASTILLO DE SANT'ANGELO (\*)

Entrando en el puente de Sant'Angelo, que da paso, sobre el Tíber, al Barrio Vaticano, a la vieja Ciudad Leonina, veréis alzarse, del lado del naciente, un enorme torreón, en cuya cúspide aparece, a modo de celeste atalaya, un arcángel de bronce. Es el Castillo de Sant'Angelo, famoso con la denominación de "Mole Adriana" en los recuerdos de la antigüedad, y con su nombre actual en los del Pontificado; gigantesco nudo que ata las dos mitades de la historia romana; primero, mausoleo de los Emperadores, desde Adriano y Antonino el Piadoso, que lo levantaron, hasta Septimio Severo; y después, fortaleza de los Pontífices, desde la cual resistió Clemente VII el vandálico asalto del Condestable de Borbón.

---

(\*) "El castillo de Sant'Angelo". — La página que ofrezco, a pedido de mi amigo el poeta Carlos Sabat Ercasty, corresponde virtualmente, no al grupo de las inéditas, sino de las momentáneamente olvidadas. Para explicar el hecho, transcribiré una nota que figura en mi "Ideario de Rodó".

"El camino de Paros", obra fraguada en los talleres de la Editorial Cervantes (Barcelona), consta de dos partes: la primera, —"Meditaciones", subtítulo que en general no se justifica— es un arbitrario centón de trabajos publicados en la prensa del Río de la Plata y cuya procedencia queda, naturalmente, en blanco; la segunda —"Andanzas", subtítulo vagamente unamunisco— ofrece, en forma desordenada e incompleta, las admirables crónicas escritas por el Maestro en el curso de su viaje a Europa".

Agrego, más adelante:

"El señor Vicente Clavel, director o colaborador de aquella editorial, ideó el título de ese libro póstumo, según lo declara en el prólogo de los supuestos "Motivos de Proteo" (Edit. Cervantes, Barcelona, 1927). Debo añadir que el título, feliz sin duda,

### PRECIO DE VENTA

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

Iba a visitar el Castillo con el sentimiento de su interés tradicional, y su grandeza se me impuso también por los ojos. Gusto, en arquitectura, de la majestad severa, y un tanto áspera y ruda; de lo que parece obra de la naturaleza, por la sencilla manifestación de la energía, y obra de cíclopes o de titanes, por el atrevimiento de las proporciones y las formas. Así, pocas construcciones humanas han producido en mi ánimo tan avasalladora impresión y han correspondido tan cumplidamente a mi idea de la belleza arquitectónica, como el Palacio Pitti, de Florencia, con sus inmensos y toscos sillares, que semejan rocas naturalmente superpuestas. El Castillo de Sant'Angelo es de esa casta monumental. Quien lo mira desde cierta distancia lo imaginaría un peñón apenas redondeado por la mano del hombre. Y de esta sencillez irradia, en severas ondas, la fuerza. El tiempo ha arrebatado el revestimiento de mármoles que, según parece, tenía originalmente el Mausoleo de Adriano; y la aspereza y el opaco tono de la piedra sientan bien al carácter austero y heroico de esta forma gigante.

Procede, no obstante, de palabras escritas por el propio Rodó en su estudio sobre Darío: "En vano se lamenta Leconte de que hayamos perdido para siempre el camino de Paros". El texto de la obra póstuma a que me refiero, configura, en cambio, un nuevo sacrificio de los valores estéticos a los intereses comerciales. Alguien remitió al señor Clavel, desde Montevideo, recortes o copias de las crónicas y demás páginas recogidas en el libro. Las crónicas —salvo "Palermo"— fueron publicadas en "Caras y Caretas", así como en un "suplemento mensual" editado por la misma revista y denominado "Plus Ultra". En la colección de dicho suplemento, conservada en nuestra Biblioteca Nacional, falta el número once, correspondiente al mes de marzo de 1917. En la Biblioteca Nacional de Buenos Aires, pude ubicar ese número de "Plus Ultra", donde figura una crónica del Maestro, "El castillo de Sant'Angelo", acompañada de esta fecha: "Roma, diciembre de 1916". Por tal circunstancia, quizás, no fué incluida en ninguna de las ediciones de "El camino de Paros", aunque también fuera reproducida por una revista de Montevideo, ("Anales", N.º 49, 1920). — Roberto Ibáñez.

La entrada del Castillo que os sale al paso viniendo del Puente de Sant'Angelo se abre sobre un oscuro corredor, donde entre pedazos de mármol, despojos del primitivo monumento, se conservan los bustos de Adriano y Antonino. Luego, por una suave rampa se asciende al que fué mausoleo de los Emperadores, compuesto de dos cámaras: una donde un nicho colosal, hoy vacío contuvo probablemente la estatua de Adriano, y otra donde reposaban las imperiales cenizas en urnas de sustancias preciosas. Los que, en días de necesidad o de saqueo, quitaron esas urnas, arrojarían las cenizas al viento; y esta defraudación del sueño imperial, que imaginó la eternidad del reposo en un sepulcro estupendo, me parece suerte menos triste que la de los embalsamados Faraones que ví en el "Museo Egipcio" de Turín, arrancados a la quietud de sus Pirámides y expuestos como objetos de curiosidad.

Súbese después al segundo plano del Castillo, y se llega a un patio, — el *Cortile delle Palle*, — donde descuella, entre pilas de antiguas balas de piedra, un San Miguel de mármol, de Rafael de Montelupo. La fachada de la hermosa capilla que ocupa el fondo de este patio, es obra de Miguel Angel. De la capilla paso a visitar unas salas donde se han reconstituído determinados aspectos de la habitación y las costumbres en el siglo XVII: un cuerpo de guardia, un laboratorio y un despacho de farmacia; todo ello con exacto y minucioso carácter de época. El laboratorio aquél, con sus anticuados vasos y alambiques y el vetusto marco del Castillo, sugiere ideas de alquimia y nigromancia: esperáis ver aparecer la luenga barba y el semblante enjuto de un monje buscador de la piedra filosofal. Una preciosa colección de cerámica italiana y otra de viejas armas y máquinas de guerra, dan interés a las cámaras siguien-



tes, una de las cuales lleva el nombre de "Sala de la Justicia" y era la sede del tribunal que juzgaba, por cuenta del Pontífice, a los prisioneros de Sant'Angelo. El vecino espacio descubierta, que denominan *Cortile dell'Olio*, estaba dispuesto en otro tiempo como sala de teatro, y allí se representó, delante de León X, una comedia de Ariosto: *I Suppositi*.

Estrecha escalera conduce del *Cortile dell'Olio* a las prisiones de siniestro renombre, en que padecieron reclusión, entre otros, Beatrice Cenci y Benvenuto Cellini. Imaginad unas angostas cuevas de piedra, donde apenas se diferencia el día de la noche; donde penetráis encorvados y respiráis con afanosa angustia. Pénsar que en uno de esos negros sepulcros ha entrado una criatura humana y la puerta se ha cerrado tras ella, es pensamiento que me hiela la sangre. Cada cual tiene la imaginación sensible a determinado género de suplicios, como a determinado género de goces. A mí no me espantan, — imaginariamente digo, — muerte de hoguera, ni de cruz, ni de naufragio, ni entre las garras de las fieras; pero siempre me causó el escalofrío del terror la idea del sepultado vivo; del encierro donde falta aire para el pulmón, espacio para el movimiento, luz para los ojos, y donde un silencio inexorable es el testigo único de la espantosa quietud y de la lenta agonía. . . . Asomado al calabozo de Beatrice, mi imaginación evocaba, entre lejanos recuerdos del drama de Shelley, la deliciosa imagen de la infortunada, que el pincel de Guido Reni trazó, tomando el original de la memoria, y que había admirado un día antes en la "Galería Barberini". En la cueva de Benvenuto me muestran, a la luz de una cerilla, un vestigio de aquella mano prodigiosa: Es un esbozo de Cristo resucitado que

aun puede distinguirse en la pared, tras un vidrio que lo preserva; esbozo a que él alude en un pasaje de su "Vida": *un Cristo risuscitante vittorioso che io mi avevo disegnatì in nel muro con un poco di carbone*. . . . Luego me complazco en recordar, allí en el propio escenario, la célebre evasión del artífice, y la temeridad de esta fuga me parece, después de conocer la horrible prisión, menos meritoria, o si se quiere, más fácilmente explicable por el acicate de un padecimiento peor que todos los peligros.

Paso de las prisiones a visitar el vasto *oliare*, o depósito de aceite, donde se conservan alineadas ochenta y tantas gruesas botijas, y el profundo silo o granero, que, después de servir para tal uso, se trocó en horrenda mazmorra, según cuenta la crónica del castillo, personificada en el guía que me atiende. Por aquí una escalera de pocas gradas lleva a una estancia menuda y primorosa, cuyos estucos el pincel de Julio Romano revistió de caprichosos adornos: es el cuarto de baño de Clemente VII. Llegado al piso superior, donde el castillo se convierte en apacible alcázar, admiro las habitaciones de otro pontífice famoso, de Pablo III: la llamada "Sala Paulina", que decoran frescos de Perín del Vaga y otros discípulos de Rafael; la antecámara, o "Sala de Perseo", donde la historia del vencedor de la Medusa se desenvuelve en preciosísimos frescos, obra de los mismos o semejantes pinceles, y el dormitorio, o "Sala del Amor y de Psiquis", en la que está divinamente figurada la hermosa fábula de Apuleyo, y donde muebles y cuadros de la época reconstituyen la fisonomía y el ambiente de la alcoba pontificia. ¡Nido de insinuante voluptuosidad, que enciende en mi imaginación todo el cuadro de aquella Roma restituída a los dioses; de aquella Ro-

ma neo-pagana, que excitó el horror de Lutero y que encarna bien la figura de ese pontífice Pablo, en cuya frente caería, mejor que la tiara, la guirnalda de hiedra; Farnesio sibarita y jovial, gustador de mascaradas, calbegas y festines; protector de bailarinas y bufones, y excelente bebedor de Malvasia y de dulces vinos de Grecia...! —Veo aún una elegante galería, que llaman "Logia de Julio II"; una espaciosa sala que fué Biblioteca papal, y la "Cámara del Tesoro y del Archivo secreto", donde palpo inmensos y fortísimos cofres, que guardaron el oro con que fué costeadada aquella perenne saturnal del paganizado cristianismo.

Subo, por último, a la más alta terraza, y miro de cerca de Werscháffelt, que el ángel de bronce corona, en actitud de envainar la vengadora espada, la adusta majestad del castillo. Tiendo la mirada en derredor, y veo desplegarse un maravilloso cuadro que no esperaban mis ojos. A mis pies, colosal, augusta, gloriosa, Roma se extiende, bendecida por el azul sin mancha del cielo, por el radiante júbilo del sol; el sol y el cielo de este dulcísimo invierno romano, que parece aún más una primavera que un otoño. Como protagonista de la inmensa escena, donde torres, rotondas, pórticos, arcos y obeliscos representan el drama de treinta siglos de historia, descuella la fábrica ciclópea de "San Pedro", que de esta altura se domina en su armoniosa integridad, sin que la falta de distancia vele la estupenda cúpula, como cuando se mira el templo desde su propia plaza, ni la interposición de otros edificios oculte el majestuoso frente, como cuando se mira la cúpula desde paraje llano. El Tíber pasa por medio de la vasta metrópoli, con serenidad imperatoria; un cerco de montañas cierra la anchurosa extensión, y verdes cenefas de bosque bordean a trechos sus faldas; pero en panorama como éste la

obra de la naturaleza queda abrumada por la muchedumbre infinita y la evocadora virtud de lo que es obra del hombre. Así como otras alturas ocasionan el vértigo de la profundidad material, ésta produce el vértigo de la fantasía, por el torbellino de imágenes, por el raudal de recuerdos y de ideas, que fluyen del amplio circuito, donde cada palmo de tierra está marcado con un relieve de gloria. Se piensa haberse remontado a las cumbres de la eternidad y ver pasar, allá abajo, la corriente de los tiempos, la caravana de las generaciones. Y hay un momento en que, después de abismarme en la contemplación de "San Pedro", que tengo a la derecha, columbro en el opuesto confín, sobre el fondo de los Montes Albanos, la mole circular del Coliseo, y me extasio paseando la mirada de uno a otro de los dos gigantes enemigos; genios de piedra de las dos civilizaciones que son el fundamento de nuestra vida espiritual y que tuvieron ambas, por excelsa tribuna, por foco de irradiación y propaganda, a esta ciudad verdaderamente única y suprema en la inmensidad de los siglos.

\*

NOTA SOBRE LA IDEA DE PERSONALIDAD EN  
LA OBRA DE RODO (\*)

Nada más difícil, en verdad, para la crítica, que determinar el pensamiento principal de un autor; "saber hasta dónde lo posee" (1); hallar su relación con otros pensamientos, y su valor aislado; intuir la parte de *substancia* que utiliza; la esfera, real o soñada de los cambios, que elucida.

Sin intentar falaces reducciones, y aguardando más preclaros ejercicios, queremos, en estas páginas, sugerir que la idea de personalidad —*la dicha suprema de los hijos de la tierra*— es el *centro delicado*, el pensamiento *verdaderamente original de Rodó*. (2).

Ahora, cuando hablamos de la *idea de la personalidad* —y de la filosofía de la personalidad— no aludimos sólo al momento histórico, en el pensamiento y en el arte de Occidente, que sigue al criticismo y que precede al evolucionismo, al positivismo y a las primeras manifestaciones del pensamiento sociológico. Esa filosofía de la personalidad, que indirectamente influyó so-

(\*) Las citas que aparecen en el texto, aluden a nuestro libro *Idéario de Rodó*.

(1) "Il faut donc sonder comme cette pensée est logée en son auteur; comment, par où, jusqu'ou il la possède: autrement, le jugement précipité sera jugé téméraire". Véase Pascal, p. 192.

(2) Para la idea de *centro delicado*, el texto (en *Ecrits*) de Jules Lagneau (págs. 170-171). Sobre si es elucidable el fondo de una filosofía, y la distinción entre "source de philosophie" y "philosophie manquée", léase el diálogo en extremo inquietante entre Wahl y Marcel (Bulletin de la Société Française de Philosophie. Séance de 4 décembre de 1937).

bre Rodó, se halla, en su fuente, en Fichte, en Schelling, en Hegel; también, en Goethe, en Schiller y en Novalis; informe, entre oscuridades e iluminaciones repentinas, en Samuel Taylor Coleridge (de él la recibe Tomás Carlyle); y brotes de la misma retoñan en Waldo Emerson, y estructuran la *teoría de la existencia* en Soren Kierkegaard, alcanzando los últimos límites del pensamiento nietzschiano en su concepto de la *voluntad como fenómeno elemental capaz de engendrar un devenir, una actividad* (3); o se dispersa, sin poder arrancarse del positivismo, en la obra de Taine, en ciertas manifestaciones del pensamiento de Renán, o nos da, en su último fondo, el *pathos de la lontananza ideal*, el amor a la apariencia, el sentimiento de la *nostalgia activa*, y antes en la noción que elabora el Renacimiento acerca del *hombre hombre - hombre*, capaz de desarrollo si halla la debida resistencia, la gravedad material y que es también un elemento que penetra en el alma y alienta allí, como fuerza inmoderada y ruda, moviendo a la grandeza. "Tú solo puedes desarrollarte, erguirte a tu albedrío, tú solo llevas en ti el germen de una vida múltiple y multiforme", enseña Poliziano. (4).

\* \* \*

Pero, más allá de estas expresiones, Rodó se vincula a algunos aspectos del idealismo platónico; que, en él,

(3) En Nietzsche aparece la idea de que la *voluntad de potencia* no puede ser el resultado de un *devenir*; pero puede en cambio, engendrar un *devenir*. Rodó (*Pampa de Granito*) y parte final de *Motivos de Proteo*.

(4) Citado por J. Burckhardt (*La cultura del Renacimiento en Italia*). Ver, en la *Parte Segunda*, las consideraciones sobre la conversión del *hombre en individuo espiritual*. Con sagacidad impar, renueva hoy estos estudios E. Cassirer (*Individuo e Cosmología*, *Filosofía del Rinascimento*), *La Nuova Italia Editrice*, 1935), principalmente: 66; 139 y sigs.; 148; 154-157; 175; 189; 198-199; 226; 230; 259, etc.

y para valernos de la expresión más común, no es mera interpretación de la existencia al través del pensamiento (5) sino lucha de una personalidad que aspira a desenvolverse y a ser el halo que trasciende lo real; no el mero ideal de Alighieri —*m'insegnavate come l'uon s'eterna*— sino el de intensificarse y crecer, frente a una existencia que nos excede, porque es profunda, y porque en el afán de las afirmaciones, la halla el hombre desordenada, lurda, en un acrecentamiento ajeno al ideal humano de transfigurar, inventar imágenes acaso "de origen desconocido y de forma inefable". (6). Diríamos, pues, que es la de Rodó una filosofía de la personalidad, que él entiende y considera en el modo histórico instaurado por el pensamiento griego, que ahonda la inquietud cristiana descubridora de la indigencia terrenal, corrobora el Renacimiento, y que, oponiéndose al concepto teológico y a la interpretación racional de aquella antropología (7), alza de nuevo la noción de *vida humana* movida por la irrupción de fuerzas creadoras vertiéndose en la finitud; poniendo al hombre en la tierra como *efecto de la profundidad posible*, y a lo histórico, como modo precario de las encarnaciones; formas transitorias, a las que el anhelo de superación no ha de relegar en su tarea de perfeccionamiento. Es, acaso, el sentido de la personalidad *ger-*

(5) A. Lalande "Vocabulaire de la Philosophie", 1926, págs. 317 a 325.

(6) "Ce quelque chose nous résiste et, en même temps, comble nos désirs; pour Maine de Biran, pour Scheler, l'être est ce qui résiste; pour Marcel, et aussi pour Biran et pour Scheler, il est ce qui comble notre attente". (Recherches Philosophiques, IV, 1934-1935. J. Wahl, Notes sur l'idée d'être).

(7) Ver en Martín Heidegger (El ser y el tiempo), las páginas que dedica a la definición del hombre y las limitaciones y vaguedades que advierte en punto a sus fundamentos ontológicos. (Revista de Filosofía y Letras, Nos. 8 y 9).

*minal*, que Sócrates suscita y Platón elucida (8), que tiene lo divino sin turbación de lo humano, mientras el hombre se realiza en históricos afanes; ideal, también, que Plotino presiente (9), causa del gemido en el desarrollo de Pascal (10); desesperación y sentimiento de la *distancia divina* en Kierkegaard y Unamuno (11); o se desata, en la filosofía de Tomás Carlyle, en el culto del *hombre representativo* de Emerson, en la noción del *mundo dócil* a la influencia del espíritu en James, y que es dolencia desgarradora en la filosofía de Nietzsche, en la necesidad histórica del *ennoblecimiento y del heroísmo*; en el drama de las personalidades todas, en las contradicciones y pugnas para representarse lo infinito; en la nostalgia incierta que quiere traer el vestigio extraterrenal y el bullir de fuerzas nuevas, y que se busca en la manera de su desarrollo y de su *capacidad productiva*; que tiene tanto el sentimiento de la particularidad concreta, como carece del sentido de lo abstracto; sustituido aquí, por una vocación en que se asume la persona, incondicionada y libre, desde el interior de la existencia, que supone insondable, y *conveniente*, entonces, a la experiencia abierta y a la personalidad insondable (12).

\* \* \*

(8) Xénophon, Banquet (I, 5). Platón, Teetete, 148-150. Trad. Aug. Diés.

(9) Toutes choses s'efforcent vers la vie, vers l'immortalité, vers l'activité" Plotino, En., VI, VII, 20.

(10) Comp. Max Scheler (Le Sens de la Souffrance, p. 173); Chestov, La nuit de Gethsémani y Les favoris et les desherités de l'histoire. León Brunschvicg, Le génie de Pascal, Caps V y VI).

(11) S. Kierkegaard, Crainte et tremblement, y la obra de L. Chestov, Kierkegaard et la philosophie existentielle; Unamuno, Del sentimiento trágico de la vida.

(12) Después de Nietzsche, ha sido posible desarrollar la idea de un *humanismo abierto* "en el que la relación entre creador y criatura, ya no es un hecho forzoso" (según Dilthey, citado por Max Scheler, El porvenir del hombre, págs. 62-69).

Cuando hablamos de la *filosofía de la personalidad*, no entendemos referirnos a la *persona* en el sentido que han generalizado los psicólogos, como complejo de manifestaciones y tendencias del hombre empírico, y, como tal, objeto de estudio para esta *ciencia natural* que es la psicología; ni, menos, en el sentido divulgado, principalmente por Max Scheler, que la considera en su esencia, no en su realidad empírica (psicofísica); opuesta a la esfera de los objetos (externos o internos), soporte de los valores y síntesis que funda y para cuyo cumplimiento sólo vive (13); ni como sinonimia de individualidad (14); acepción, ésta, derivada del individua-

(13) Estos pasajes de la *Ética* de Scheler, acaso la más completa exposición de la doctrina de la persona, sintetizan su manera y advierten de la gravedad del problema: "Porque el concepto de "persona" no puede lograrse desde ninguno de los conceptos y hechos fundamentales hallados hasta aquí, ni tampoco desde las conexiones que hay entre *acto y objeto*, formas, direcciones y especies de actos, y los dominios anejos de objetos, ni desde la voidad y el yo individual, ni menos el "alma". Y luego: "Cabe aún afirmar más: todo lo que en el hombre es verdaderamente personal y espiritual se desliga en el curso de la historia, en un progreso indefinido y cada vez más abiertamente, de la fuerza y el apego a la historia: en el curso del tiempo se hace libre del tiempo: tórnase cada vez más sobrehistórico en el curso de la historia y progresivamente escapa al papel de simple causa y efecto dentro de la causalidad histórica". *Ética*, pág. 172 y Ad. I, II, III, en las págs. 311-19.

(14) J. Simmel (*La personalidad de Dios*) escribe: "En mi opinión (la personalidad es) la culminación de la forma del organismo corporal mediante su prolongación en la existencia psíquica". Ver asimismo en el notable ensayo de G. Marcel (*Rech., Phil.*, IV, 1934-1936), sus distinciones entre individuo, persona y personalidad (la persona no puede ser ni una promoción ni una variedad del individuo). El teme, sin embargo, al peligro formalista, manifiesto en los abogados contemporáneos de la persona y que podría llevar a un *sincretismo incoherente*, aunque sostiene que la grandeza de la persona reside en cierta *indigencia ontológica*. Notación, ésta, que precisaría profundizar, un tanto peligrosa, pero que Marcel atenúa, al sospechar, en el problema de la creación, un cierto misterio que rodea al creador; de suerte que, lo que llamamos creación es, en el fondo, una mediación en el seno

lismo abstracto, de la noción kantiana de *homo noumenon*, o de tendencias, en fin, que la conciben como portadora del mundo de los fenómenos, cuyos límites serían los del intelecto humano en cada momento de su desarrollo. No hablamos sólo de la persona y de la individualidad, hablamos del *hombre multiforme* que, en la historia, influido o no por lo divino, ha podido *arrancarse*— superando la individualidad empírica; desenvolver sus instintos *desde* la reserva egoísta hasta la abnegación y el heroísmo; *desde* la inteligencia utilitaria hasta las más elevadas manifestaciones de la actividad desinteresada y especulativa; *desde* la voluntad batalladora y ruda, hasta sus más finas manifestaciones; capaz de insertarse en el torrente de las energías y ascender hasta el principio mismo de la vida; garantía de unidad, hipótesis del profetismo del amor (y un modo, acaso, de *utilizarnos* lo por venir, poniéndonos como *causas históricas* en la proximidad de lo real, al servicio de la vida, númenes activos ya... Idea, pues, *noción*, que no consideramos ni del punto de vista psicológico, ni del punto de vista histórico, ni como compendio de actuaciones del pensamiento social solamente; que atiende al hombre como ser piadoso y tierno que no puede y aspira a ligarse a lo desconocido (15), ni puede desligarse de la

de la cual, como lo han visto los románticos, pasividad y actividad se unen y se funden. Se explicaría así el hecho de que nos aparezca a menudo el creador como *siendo a la vez más y menos que una persona*. Sobre la idea de fondo *extra-personal* en la creación, véase en Simón Frank, *Connaisance et l'être*, el valioso documento de Tolstoy (Carta a N. N. Strakhoff, de 1896). Desarrollos penetrantes de la doctrina de la persona se hallan en las "*Méditations cartésiennes de Husserl*", (Alcan 1931) (5.ª edición), y en L. Lavelle (*De l'Acte*) Aubier 1937.

(15) Plotino, *En.*, IV, II, 3. En Josiah Royce (*Il mondo e l'individuo*, Parte II-Vol. II) elucida egregiamente acerca del problema de las relaciones entre individuo y personalidad.

historia; que está en su tiempo; que crea gimiendo; que gime creando; que al crear crece, y se emplea, noble, en históricos afanes, como un momento de las demudaciones de la eternidad y como una causa de los cambios. Manera, también, que coincide con las expresiones más benéficas del humanismo, que corrobora aspectos y direcciones del movimiento clásico del "homo - homo - homo" (16), que busca y quiere exaltar lo real, y halla la unidad del creador y del enamorado, la substancia de la libertad y de la fatalidad, de la realidad y del ensueño, en el sentimiento fervoroso del que advierte la creación como comunión, y colabora en el conjunto del ser cósmico, y resume la vida anterior sin ser de ella un mero resultado, y al identificarse con la naturaleza en la forma de un aparente antropomorfismo (17) la mueve en pulsos vitales y hace semilla de segunda y nueva vida, en el contacto con las pujantes, arcanas ondas, e infunde un ritmo, una actitud, que deja en la materia el estremecimiento terrestre apasionado, mas no la turba y sí mantiene, en un haz, con sobrehumano

(16) "Un système qui donne la plus grande place à la personne humaine (non pas comme l'idéalisme à ce qu'il y a d'universel dans l'homme, à la raison, à la conscience absolue) pourrait s'appeler du nom d'un système actuellement bien connu: l'humanisme". E. Bréhier (Schelling, p. 203), sintetiza en esos términos, una posición que también convendría a Rodó. Ver, E. Cassirer, ob. cit. pág. 147 y sigts.

(17) Nietzsche, principalmente en *Voluntad de poderío*. Véase, en Ch. Andler (Nietzsche, Sa vie et sa pensée, VI, págs. 385-86) cómo Nietzsche ha resuelto el problema de unir las tres grandes filosofías que entonces se disputaban el imperio: el naturalismo, el intelectualismo y el personalismo. Véase en qué términos ha podido exponer su concepto de lo que hay de humano en él. E. Minowski (Le temps vécu y vers une cosmologie). Bergson, *Ev. créatrice*, los dos primeros capítulos; *Les deux sources de la morale et de la religion*, sobre el sentido de lo humano, p. 132.

esfuerzo, ligada al polo de la idea (18), mas no abandonada "en su verdad, en su propia determinación". Y es lo cierto que hay pocos escritores en quien se halle tan fervorosamente definido el sentimiento de la personalidad inventiva contando con el total movimiento de la vida (19). Porque es el hombre una personalidad abierta al desarrollo; incitado a la grandeza; terrenal, descendente, creador y ascensional; "ocupado en la transformación ininterrumpida de las cosas amadas, visibles y tangibles, en esta oscilación invisible y en esta excitabilidad de nuestra naturaleza, que introduce nuevas amplitudes en las esferas de vibración del Universo" (20).

\* \* \*

Así el sentimiento inquebrantable, invencible de la personalidad, como valor esencial y último, compendia la filosofía de Rodó. Personalidad que él entiende en su desarrollo inmanente y concreto, por encima de lo histórico, hacia lo ideal; por encima de lo biológico

(18) "La réalité est donc autre chose que la pensée et pourtant en un sens elle est pensée; c'est que la pensée tend, essentiellement à se dépasser elle-même et l'idéalité est le moteur du monde; la réalité se sert de la pensée pour se réaliser" (J. Wahl, op. cit. p. 9). Sobre esos impalpables desposorios de la materia y del espíritu, superaciones y conciliaciones al mismo tiempo del realismo y del idealismo, del objetivismo y del subjetivismo, léase: Bertrand Russell, *Analyse de l'esprit*, pág. 34; L. Brunschvicg, *L'expérience Humaine et la Causalité Physique*, págs. 308-309; 610-614; Gabriel Marcel, insistentemente, en el *Journal Métaphysique*, 1927.

(19) Rodó no aborda el problema de las bases metafísicas que hacen posible la personalidad, ni las situaciones objetivas de su desarrollo; esboza exigencias de heroísmo; pero no señala ni la parte de espíritu, ni las maneras de interiorización de la individualidad. Sospecha, sí, el problema del momento de la irrupción de lo sublime, en la historia o en la naturaleza, o el momento en que el heroísmo aparece en la historia (principalmente Bolívar)

(20) Carta de Raíner Marie Rilke a Wiltold von Hulewicz (13 de nov. de 1925).

hacia la *individualidad interiorizada* alcanzando, en su "primera intensificación", hasta el principio de la vida en general (21). En silenciosas meditaciones, y en la experiencia de su propio desenvolvimiento, Rodó había encontrado el sentido de la idealidad trabajadora (*Id.*, I, II): *de-la vida perpetuamente renovada* (*Id.*, III); *de la materia como naturaleza más sensible* (*Id.*, 234, 235, 236, 238, 239, 263, 264); de la incesante mutación de la existencia (*Id.*, 118, 122, 123); ésta, capaz de hondos, arcanos movimientos, despertando a la conciencia de la actividad creadora (*Id.*, 18, 22, 249, 257, 258). Por ello, nos propone la tarea de arrancarnos (*Id.*, 111, 113, 114, 115, 116; Lib. III) gimientes, del seno de la animalidad y ascender hasta las lumbres radiosas, hacia las delicadas sensibilizaciones y estremecimientos y los más prodigiosos usos de la inteligencia que comprende y que ama; sin perder el modo *nostálgico*, el sentimiento de que somos *los últimos* que conocemos y mantenemos las cosas al borde del no ser, en el tránsito mismo de sus demudaciones (22). Y es esa idea de la persona que ha definido en *Motivos de Proteo*, en el diversísimo uso de las potencias, surgiendo de un fondo indistinto de vida, y reteniendo y alentando coeficientes de realidad que de otro modo se perderían, y que la voluntad, y que la nostalgia (23) salvan, crean-

(21) Bergson, *L'énergie spirituelle* (1922), p. 27.

(22) Rodó ha intuido la idea de *segunda vida* del corazón, de la reiteración y del empleo del material del pasado, en los primeros libros de *Motivos de Proteo*.

(23) Es tensión desesperada la nostalgia; la de lo perdido y la de lo posible; la del futuro estado de la existencia. Es, acaso, la nostalgia, una determinación accidental de la filosofía; de la filosofía como deseo de *estar en cualquier parte*, en el sentido de Novalis; también como necesidad devoradora de la posibilidad, en el sentido de Nietzsche.

do entre nosotros y la existencia, relaciones nuevas, sentimientos que nos vuelven solidarios y seres, y secretos amantes por sus misteriosos poderes impelidos.

\* \* \*

... No cree Rodó en el idéntico desarrollo, ni en el valor idéntico de las almas (*Id.*, 117, 119, 121, 122, 128). Presenta sí, un sueño de engrandecimiento común, "la igualdad de la común esperanza" (*Id.*, 148, 149), de ennoblecimiento histórico compartido; pero, admite, parecería, la infinita soledad de lo individual (24). La esencia de cada ser hace que persevere en su ser (25), creciendo, intensificándose; llevado a la heterogeneidad inesperada, a la irrupción de lo desconocido, y rebasado, desbordado en actos de profundidad y de expansión, y en relaciones que instaura y unifica el paso inquebrantable del amor (26). (*Id.*, 71, 72, 73, 155, 156, 157, 158, 159, 160, 200). Allí se presienten las ideas de *personalidad abierta*, y de la *vida abierta* (de existencia perpetuamente renovada), elucidables en maneras de la finitud (*Id.*, 7, 8, 28, 36, 39, 50, 53) apasionada y profundizadora (27) que prometen, para cada uno, el ingreso *en otras esferas de la vibración*, en otras cimas de los cambios (*Id.*, 122, 123, 124, 137, 138, 139, 140, 145, 148, 159, 194, 209, 249); la exis-

(24) Pascal *Pens.* Sec. I. frag. 7. Nietzsche, *Le gai savoir* p. 10. Compárese, *Id.*, 189. En Montaigne el curioso pasaje *Essais*, ed. P. Villey, I, III, p. 35). Bergson, *Les deux sources* pgs. 132-33.

(25) Spinoza, *Ética*, prop. VI de la Parte Tercera.

(26) La transfiguración de la individualidad en el amor, es un modo de la realización de la persona. El humanismo no puede ser nada, si no es entusiasmo de amor, enseña Curtius.

(27) La posibilidad de conocer concierne al crecimiento; la capacidad de crear concierne al uso postrero de la identidad. La atracción de lo real y la relación con la vida, aseguran la profundidad, la expansión, el desarrollo.

tencia, innúmera, de seres delicados o rudos, crecientes, sucesivos y desesperados; solitarios en lo concreto y componiendo la realidad en maravillosos conjuntos en donde la particularidad y el detalle no quedan abolidos, y en donde cada uno avanza impelido por poderes de la existencia *que son*, para todos, certidumbre y promesa de que han de hallar substancia nueva para sus vidas, memorias exaltadas que reiteren (28), razones de heroísmo y de belleza; grandezas desconocidas, que, en nuestros modos inconsistentes de percibir lo futuro, son las formas de la existencia no elucidada; de lo eterno, substancia del instante; de lo humano que se ensaya en lo precario; y que es, ahora, una hipótesis tímida, una síntesis de libertad humilde y de fidelidad a lo desconocido (*Id.*, 4, 18, 22, 249, 252).

\* \* \*

Porque Rodó presiente la personalidad (*centro sentido*), en su relación misma con la vida y como una *hipótesis accidental*; pero su filosofía no se apoya en las tradiciones ni supone la influencia de otras culturas. Nace, ajena a ellas; es una imposición *de su* desarrollo, es una conmoción inicial en un acto de amor que las funda (29). Esto explica su independencia con respecto al pensamiento filosófico europeo; no ya con respecto

(28) "Acaso las más delicadas formas de la vida, las que han brotado del silencio de la eternidad, hallen una memoria que las ampara; hallan, en otros espíritus, la emoción que les culda sus contornos; el recuerdo que les preserva el esquema y el cuerpo aéreo de la melodía". Ver *Loor a Martí*.

(29) La filosofía es, en él, una determinación del amor, un dictado de efusiones amorosas, elevadas y superiores; eleva, no construye; no enuncia con carácter ineluctable; esboza exigencias de heroísmo, (aunque personalmente no las ensaya), motivos de verdad y de belleza.

a los sistemas y doctrinas que pudieron haberle influido, sino con respecto al *pensamiento mismo*. Rodó entiende la libertad que sirve al desenvolvimiento de la persona, en un sentido que no excluye la veneración de otras culturas (*Id.*, 19, 21, 27, 29, 30, 33, 39, 43, 44; 52; 57, 98) como una manera de adhesión y simpatía a lo humano; pero él no se aparta de lo real, se enriquece con las formas históricas de su época, incide en ellas para infundirles una secreta fuerza ascensional, y atiende al pulso de vida creadora que silenciosamente traen los númenes de la sinceridad y del amor. Tal vez porque sabía que las formas históricas de la tradición constituyen grandes y peligrosísimos males, si no se tienen a guisa de fuerza que nos inciten a la grandeza; modos del amor, ejemplos de heroísmo; dolientes, reprimidas nostalgias, *causas que aguardan* para lanzarse y provocar la celeridad de los cambios (*Id.*, 61, 63, 65, 181). Y el amor a otras culturas, sólo puede reforzarse en la conciencia de la originalidad propia; pero es un numen la sinceridad (30) (*Id.*, 112, 205) si buscamos el pensamiento nuevo, si obedecemos a la solicitud de lo porvenir (*Id.*, 113, 114, 115, 116), si lo concreto nos mueve; si, vehementes, advertimos los pasos y las mutaciones (apenas perceptibles) de la eternidad, en las imágenes que crea y no la expresan; cuando, desde nuestro corazón, por un cauce secreto, se elevan y transfiguran, y labran el esquema tembloroso de la fugacidad, y componen, en el advenimiento, los pasajes corpóreos e impalpables, en las formas de la inquietud.

(30) La sinceridad es un numen. Transporta al interior de la dificultad; pone en el cauce del desarrollo; amplía la conciencia del existente.



tud humana, meditando, inventando figuras a lo desconocido...

\* \* \*

Y allí, en su obra, aparece el sentimiento inquebrantable de la personalidad (*Id.*, Libro IV) en la forma de una "misteriosa dolencia" de crecimiento y como deseo de crear y esperanza mesiánica que sube por encima de la fatalidad, o bajo forma de advertencia (así en *Motivos de Proteo*), cuando habla de los *falsos rumbos de la personalidad*, o de la *falsedad radical de las escuelas, o del diletantismo, o de la renovación falaz y artificiosa; o de la falsa fuerza, o de la versatilidad*; o cuando insiste sobre la necesidad de la renovación y de los cambios de la persona (*Id.*, 190, 210) y de los desdoblamientos sublimes, o de arcanas rotaciones del alma para colocarse y hallar solidaridad, contacto con la existencia (*Id.*, 14, 155, 199, 203, 218, 221, 222, 223) y ser un efecto de su *profundidad inempleada* (31). Puntos de vista reiterados; algunos del orden expositivo; muchos, valiosos como tema de educación y como aviso de los peligros que conspiran contra la unidad de los desarrollos de la persona, y que, al restringir el horizonte de los cambios, hacen que convirtamos *opiniones de un día* en las maneras permanentes e inmutables *con que el enigma nos limita para ofuscarnos* (*Id.*, 130, 132, 185, 188, 204, 207, 210, 211, 212, 213). Pero también elucida un sentimiento muy preciso de la infinita variedad, de la capacidad cumulativa de lo concreto y de

(31) La creación es una necesidad irreprimible. Más allá del acto de la apropiación del dato, una conmoción arcana, un movimiento que reitera, que vuelve a la vida lo perdido, que evoca al instante lo posible.

la fuerza realizadora y eficiente de lo ideal, y del pasado, como inspiración de vida reiterada (126, 141, 193, 210, 216, 218). Y en las parábolas y en los *retratos*, al tratar de Leonardo de Vinci, de Dante Alighieri, de Shakespeare, de Goethe; y en la síntesis realizada en dos de sus mejores ensayos: en el que dedica a Montalvo (I, 54 - 60) y que expresa su sentido americano y profundo de la misión del escritor, y en la *heroica*, por momentos comparable al Cromwell de Carlyle, y al Napoleón de Emerson: en su Simón Bolívar, el Libertador (*Id.*, 61 - 70). Y doquiera en pasos en que abandona el análisis para dar lugar al lirismo, habla de la *personalidad abierta*, y de la *existencia abierta*, temas que vienen alentando desde el soplo de la vida, en cada página su *pensamiento principal* ahondando en la dirección que lleva al centro de las almas, y da en el sentido de la personalidad, o la evoca, en el claro advenimiento del amor. Porque Rodó no concibe al universo detenido en su impulso (*Id.*, 118); él, con igual seguridad, afirma el modo ambulante de la substancia universal (32) y, en el hombre, la sucesión de impulsos, la fuerza innovadora de la vida y del ideal (*Id.*, 117, 120, 121, 122, 123, 124, 125, 201, 216, 218, 221) (33). No es, el hombre, un vasallo de la idea; siente el poder de la materia; tiene el entusiasmo que crea, o está, sin fatiga, inalterable, acaso secretamente melancólico y taciturno, como todo aquel que tiene algo que crear, y receptivo y poderoso aguarda a que se desarrolle y pro-

(32) El aspecto general de la naturaleza es el desarrollo evolucionario, enseñan Bergson, Whitehead. La intuición está en los poemas de A. A. Vasseur.

(33) Importante y desatendida, esta idea de *novedad del pasado*, el sentimiento de que retorna revelador, con noticia nueva de belleza y de profundidad de la vida.

fundice en él, el *dato inicial*, para que, de él, asciendan, en hábitos, en númenes, *con los modos del espíritu*, las cosas, en el acto de la elevación y de la alabanza. Porque no es el hombre, entonces, la quietud, la unidad rígida; ni admite que queden detenidas las cosas, y *servan* para fundar la doctrina, y proporcionen el material para la abstracción, y generen el sentido de las esencias y de las entelegías (*Id.*, 207, 210, 211, 212); no, él, creador, las deja *sustituídas* por la noción de germen, de generación, de conato hacia la esencia; de afirmación en un proceso humano que las *crea*, que las *proyecta*, que las *hace acontecer*. (*Id.*, Lib. IV). La creación, en el hombre, y merced al hombre, es una necesidad de cambio: *es una causa*. Lo que se daba como idea y como imagen; lo que apenas informaba un proceso cognitivo, cuando ha nacido en él una necesidad — el poder *de crear*— le lleva a romper aquella inmovilidad, a una moción y mutación radicales; mueve él el cuerpo, la entidad desconocida, en enternecimientos, en impulsiones que suponen el empleo de su identidad más alta (acaso de un modo actual y metafísico de ser); mueve sus centros; se conmueve, y al conmover, irrumpe hacia el objeto y hacia los objetos todos; evoca, evoca lo perdido, y mueve la materia desconocida; eleva, eleva en la memoria; pone la imagen como secreta escala de ascensiones, y pone la *experiencia finita* como hipótesis, como *germinación*, como *causa*, para que a su contacto asciendan las cosas y que, mediante su gestión, se encandezcan, y vibren, y se abran a la libertad inocente y musical de los enigmas. No creemos que siempre aparezca en él, declarado, *el punto de vista*

del creador (34); pero es el largo supuesto en toda su filosofía (*Id.*, 61 - 70, Lib. IV); sin él no tendríamos sus *ensayos*, las manifestaciones más tenaces de su pensamiento; el cuidado que pone al esbozar exigencias de heroísmo, al pensar el ideal y sus consecuencias (*Id.*, Lib. II); al desarrollar su idea de la *receptividad* y del cambio (*Id.*, 1, 4, 35, 66, 116, 117, 124, Lib. III); y de la *productividad positiva*, que hace que el material no utilizado de la existencia pueda arrancar un día a lo creado de la mudez y expresarse en el verbo que redime, en los movimientos del heroísmo colectivo o en los secretos que se preparan en la voluntad heroica (35). Pero Rodó, al sentimiento del cambio en la naturaleza, agrega, con no menor energía, el de los *cambios* en el hombre; si en ella existe, además de la permanencia enorme, la quietud del valle y de la montaña, y la renovación (36); si lo desconocido *requiere*, para revelarse, otros modos de la memoria (37) y de la atención (38); otros poderes de la voluntad y de la ima-

(34) Rodó se mantiene, en el análisis lírico, suscitante. Aspira a causar y actualizar la revelación del desarrollo. Congrega acontecimientos con minuciosidad, pero es todavía mayor su esfuerzo para mantenerles el clima y la espontaneidad indeficiente.

(35) Recuérdese la experiencia nietzscheana de la inspiración (*Ecce Homo, Zaratustra*, p. 3. Y en Zaratustra: "Tout ce qui est veut ici devenir parole, tout ce qui devient veut apprendre de toi à parler". El mismo sentido en Whitman, Emerson, Rilke, Hofmannsthal, George. Ver, en *Mesures*, N.º 3, 1937, el ensayo de Martín Heidegger, Holderlin et l'essence de la poésie, sus ideas sobre la enunciación y el acto de fundar mediante la palabra.

(36) A. N. Whitehead, op. cit. Cap. V.

(37) Observación genial, es la que no puede sustraerse; la que atenta, adhiere al acontecimiento, al nacimiento de las intenciones creadoras del hombre y al sentido de lo universal y posible que podría irrumpir en formas insospechadas, en desprendimientos de lo eterno y visitaciones y exaltaciones piadosas o terribles.

(38) Es constante nuestra relación con el misterio, pero hemos perdido la memoria de los vínculos secretos, el sentimiento de relaciones insondables con la particularidad y con lo posible.

ginación heroicas; si el hombre transfigura y torna musical, como sugieren Schopenhauer, Chestov, Nietzsche, Marcel; si hace de lo detenido creación e impulsión (39); y lo prolonga en conmociones sentimentales y en presentimientos (arcanos, remotos), si es causa de que la realidad sea de otro modo, y él, más extraño; si con todo ello compone y crea síntesis inesperadas de amor y de fatalidad, en la inter-acción del mundo, del intelecto y del corazón humano (40), labrando la nueva identidad, y es él, en parte, la razón de esas conjunciones, a un mundo que no cese de crecer y cambiar, debe corresponder un estado futuro del hombre orientando - utilizando las fuerzas de la naturaleza y despertando al sentido de la personalidad inicial acomodada a la grandeza del cosmos. Allí, en *Motivos de Proteo*, muestra, en efecto, a la inteligencia vivaz y alerta en el análisis, que no se desvanece en la euforia del pensamiento indeterminado, ni es arrebatada por la ironía (41), que delicadamente incide en los objetos, respeta sus contornos, y se mantiene en una cima de delicia y de lucidez, o, en el aéreo equilibrio, no les devora la substancia mas los alienta desde la raíz; allí, la historia

(39) El hombre en estado de exaltación heroica —desde el espíritu— mueve el material de la naturaleza; —atrae la eternidad; usa las reservas del tiempo no venido— dispone — orienta el material inutilizable del cosmos; le infunde un misterioso poder de vivificación.

(40) J. Keats, Carta de 15-30 abril de 1919.

(41) La razón aprende a abrirse a lo posible; escapa al dogma; sirve, fiel, a la espontaneidad de la existencia. Con agudo sentido de lo concreto, Gastón Bachelard (*La formación de l'esprit scientifique*, 1938) ha mostrado "la endósmosis abusiva de lo asertódico en lo apodictico, de la memoria en la razón". La idea de permanencia y de fijeza de la razón humana, se debería más bien a la sommolencia del saber y no sería, en consecuencia, un carácter de la razón.

LA IDEA DE...  
de una voluntad llena de insinuaciones; no al modo taciturno de la *voluntad de dominio* (42) (aquella fuerza que, terrible, eleva o destruye); ni la tanática de Schopenhauer (43); ni la que apoya, mediante la esperanza, su pie en lo invisible (44), (o mantiene "los ojos abiertos en las tinieblas") (45), y sí un movimiento de inserción en lo concreto; que viene con oculto poder de lo desconocido, y parece ser un esquema accidental de la inspiración, sabe ensayar las mil maneras, los mil registros de su *espontaneidad infinita*: ajustándose a la novedad; no perdiendo su fuerza; sin depositarse ante lo invisible; sin desmayar en lo visible, y trabajando infatigablemente: a manera de un inmenso brazo sustentador que establece vínculos y pasajes desde las imágenes y las realidades, informes en los sueños, hasta las concreciones en formas de pensamiento y de arte que publican el trabajo de las intenciones plásticas y germinales de que es capaz el hombre cuya potencia original "no está presente ni en los encrespamientos del mar ni en la gravitación de la montaña ni en el girar de los orbes".

\* \* \*

(42) Hay algo en mí que no puede ser herido ni sepultado, que hace estallar las rocas. Se llama mi *Voluntad*. Taciturna e inaltable, atraviesa los años. (*Canto Sepulcral*).

(43) Lo señala J. Simmel (*Schopenhauer y Nietzsche*): "Así la estructura del ser absoluto en Schopenhauer es de tal naturaleza, que en él no encuentra sitio la personalidad individual, y, sin embargo, al propio tiempo el problema de nuestra actividad y de la construcción de nuestra vida es suprimir esta personalidad".

(44) Véase, en Gabriel Marcel (*Etre et Avoir y Le Monde Cassé*) las relaciones entre voluntad, esperanza y visión profética. (*L'espérance ne serait-elle pas une volonté dont le point d'application serait placé à l'infini?*). También Unamuno (*Del sentimiento trágico de la vida*), insiste en el mismo sentido. Por ejemplo: "Y como la persona es una voluntad y la voluntad se refiere siempre al porvenir, el que crea, cree en lo que vendrá, esto es, en lo que espera" (pág. 189).

(45) Maine de Biran.

Allí también la historia de los cambios de la sensibilidad, los *mundos nuevos* que encierra el sentimiento (*Id.*, 194, 206, 215, 218, 224, 261, 263, 264); los esquemas de la efusión de benevolencia; los lazos, las relaciones que trama el *blando numen* del amor (*Id.*, 154, 155, 156, 157, 158, 159, 160, 200, 202, 215), y el ensayo que el hombre realiza poniendo obediente a la fatalidad, haciéndola servir a los fines humanos en el ejercicio del ennoblecimiento y de la grandeza (*Id.*, 219, 220, 221, 222).

\* \* \*

Pero sobre todo habría que destacar, con carácter que separa a Rodó de otros representantes de la filosofía de la personalidad, su concepto de las potencias humanas solidarias (*Id.*, 192, 198), y su solidaridad oscura y secreta con la existencia (46), que, si no se conciertan en su ejercicio, llevan a la mutilación del hombre; tal vez, emancipadas, logran un contacto momentáneo con la existencia; pero, incapaces de mantenerse en el trabajo que integra todos los desbordes del sueño, las necesidades del ideal, y las irrupciones de lo eterno, a la conciencia plena de nuestras fuerzas, provocan la fijación y llevan a la abstracción y al dogmatismo. Un estudio de Rodó, tendría que considerar, y no con la desventurada con que lo hago yo, *esa conjunción de la voluntad que sabe escapar a lo fatal y penetra en las*

(46) Inextinguible sed de las potencias para participar en lo concreto e infundirle propiedades vivientes, manteniendo a la persona en la esfera de la vibración y de los cambios. Pero la solidaridad entre ellas no elucida el misterio del origen de la voluntad individual. Lo comprendemos cuando enseña que contiene el movimiento de la vida, cuando le reconoce capacidad de alentarle; pero su origen permanece desconocido.

*ideas y en los afectos (Id.*, 221); de la sensibilidad que no se alberga en la evasión y se abre cauce entre las sombras de la vacilación y de la duda, y avanza hacia la vida, y retiene notas que la fugacidad desvanecería, y de la inteligencia, que, lumen de los desenvolvimientos, se mantiene vigilante desde la zona austera de la meditación, en la unción reflexiva, y en el lírico análisis (*Id.*, Lib. III).

\* \* \*

Así sus obras todas se inspiran en el pensamiento dominante de que sólo son posibles los desarrollos de la persona en la armonía y el concierto de las facultades (*Id.*, 187, 188, 209, 210); lo que, por lo demás, asegura el advenimiento de la *unidad personal*, facilitando el despliegue de la energía creadora, la grandeza inventiva, el heroísmo presentido. Rodó tiene mucho el cuidado de la *conservación del futuro* (47); pocos cuidan tanto de las posibilidades, *actuales y sublimes*, que la *apropiación de lo pasado y de lo por venir* suponen para servir al engrandecimiento del hombre. El quiere a la vida y a la persona alentándose en la seguridad de sus triunfos inmanentes! Sin duda, Rodó no destaca siempre —acaso en la última época de su vida cobra una conciencia mayor de estos problemas— la tensión interior, el sufrimiento que supone el hallazgo de una *unidad personal (Id.*, 246 - 53), el tormento inherente a la originalidad solitaria. Parece razonar dentro de la

(47) Un movimiento de recuperación de lo por venir —no muy energético— es más poderoso que el movimiento de recuperación de lo pasado. Este no va más allá de la forma, de la tradición. No hunde sus raíces en la vida, ni en las fuerzas cósmicas.

idea de personalidad entera, armónica, dichosa (48); no sabe de la *ruptura* brusca que conmueve la esfera toda de la identidad; ni capta la onda del estremecimiento virginal de la inspiración; no le arrebatan *su yo ondas desconocidas*; ni se siente caer en el éxtasis ilimitado y uniforme (49). No advierte las *oposiciones simultáneas*, o sea la dificultad de realizar la armonía actual y completa de la persona dada la heterogeneidad de los elementos que la integran y amenazan —la parte del destino—, y las oposiciones sucesivas (50), la mayor o

(48) Expresa, sin embargo, con energía, el sentimiento de la personalidad diferenciada e intuye la infinita riqueza y diversidad de lo individual.

(49) Ver, en Hugo Von Hofmannsthal (*Ecrits en Prose*) la inolvidable carta de Lord Chandos.

(50) Véase, H. Hoffding, *Les conceptions de la vie*, el capítulo IV. Bergson, en la *Introducción a la metafísica* (*La Pensée et le mouvant*, págs. 218-23), de manera inolvidable, destaca la dificultad de dar con la naturaleza de la persona. Ni la *unidad*, ni la *multiplicidad* la alcanzan; sólo la profundización de la vida, por una especie de *auscultación* espiritual, sintiendo la *palpitación del alma*, puede, a su contacto, revelárnosla en la dirección intuitiva. Véase, también, *Evol. Crépt. Introducción*. (Con plena conciencia de ello, Alvaro Vasseur, en el prólogo de "*Cantos del otro yo*", (1909), derivaba las consecuencias de estos hechos para la poesía. Representa acaso, Vasseur, el esfuerzo más significativo para hacer que emerja lo sublime de la personalidad humana para hacer posible el pasaje de lo arcano a la manifestación. Léase, asimismo, la relación que sugiere entre *existencia individual y existencia universal*, y medítese el alcance de este paso: "Lo sobrenatural de hoy como lo utópico de ayer podrán trocarse en lo natural y en lo real de mañana. Y continúa: "En este sentido, la historia del pensamiento es la historia de lo imprevisible, de lo insospechado. Nos revela su incansable esfuerzo por sobrepujarse, a fin de concentrar "todas las posibilidades sublimes" en un haz de intuiciones conscientes. Más allá de donde se puede pensar con claridad según nuestras normas ordinarias de percepción y de razonamiento, se extienden series infinitas de potencialidades naturales"). Me parece el único poeta de hoy, que haya intentado descubrir "el ritmo que perdura allende lo inefable", las mutaciones "de la eternidad fugaz" adentro del alma. En ello alcanza tal hondura, que no se está obligado a ser comprendido.

menor facilidad para componer un conjunto personal y mantenerse, en misteriosa agitación, viviente y productivo (*Id.*, 246). Ignora el sentimiento de extrañeza del vivir - morir (51); la experiencia del *nacimiento* en la ternura (52); no sabe de la pluralidad dispersiva de lo real en el alma, del pensamiento no pensante, del desvanecimiento del pensamiento; de la materia tornándose *ideal*, declarando terrible los secretos de la *tenebrosa contemplación* (53); ni tiene la nostalgia de *unidades posibles o de perdidas unidades* (54). No extrañe pues la severidad con que recusa el genio de la *metamorfosis*, que señala en el *Diario* del "triste Hamlet ginebrino" (55); aunque se acerca, por momentos, a estos problemas y hasta parece sospechar extrañas absorciones del yo en las criaturas, y la participación que no cesa en el *devenir* (*Id.*, III y IV). El punto de vista de la

(51) ¿Quién, entre los modernos, ha expresado mejor que Chestov, esa nota, ese estado, (de no saber qué ocurre) la índole de la experiencia humana?

(52) Del enternecimiento, que envuelve lo creado y que establece un vínculo entre la cosa y lo invisible al realizar la síntesis inesperada y ardorosa de la eternidad y de lo fugaz, del espíritu y del cuerpo, de la forma y de lo inenunciable...

(53) Más que los filósofos, los poetas saben destacar esa actuación de lo concreto sobre la persona. La cima de la experiencia a que aludo, me la dió W. Blake, sobre todo en "El primer libro de Urizen".

(54) Acaso Marcel Proust represente el intento supremo por hallar las *unidades perdidas*. La idea de *unidad perdida*, superada por la idea de *unidad más alta*, se halla, resuelta, en los románticos. El Canto LXXXVIII de Gitanjali (trad. Gide), de Tagore, es el mejor ejemplo que conozco, en la lírica de hoy. (Ver también el Canto LXIII).

(55) Pero era su originalidad. En verdad, y según el testimonio de Scherer, podía reducirse al estado de germen, de punto de existencia latente, tocar las tinieblas de su ser primitivo, condensarse en sí hasta la virtualidad de los limbos. "Je puis me simplifier sans limites, oubliant mon milieu, mon époque, et me faire d'un autre âge. Je puis oublier tel ou tel sens, me faire aveugle, me faire même un être inférieur à l'homme, animal, plante".

identidad condicionada por poderes éticos y cuidados de desarrollo (56) (*Id.*, 121, 122, 123, 124, 125, 209, 210, 221, 222, 231, 240, 242) prevalece sobre aquella intuición de cierta *psicología realista* que la advierte conmovida por el empuje de la realidad (*Id.*, 200, 201). Sin lograr insertarse en el *devenir*, su *proteísmo* concibe el ser como mudanza, o como posibilidad, o como inmovilidad estéril e infecunda (*Id.*, 199). Su *yo* no es *centro de misteriosa excitabilidad*; ni *sentimiento de la proximidad lejana*; ni *primitiva fuerza de creación* (57). Sin duda evita el *peligro formalista*; supera la idea de *yo* substancial; abandona el punto de vista empírico de las doctrinas de la personalidad, y el mero empirismo de la *cosa*; pero no ha sido desquiciado por el *dato inicial* avanzando por adentro del alma, ni ha oído "el *gemido de las cosas tenebrosas*", su oscuro pretexto de existencia (58). Suscita; no crea; en el *lírico análisis*

*Journal Intime*, 1927, ed. de Bernad Bouvier. J. Keats (Correspondance, trad. de Lucien Wolff, París, 1928) dice: "Le caractère même du poète, c'est de n'en avoir aucun. Il est toutes choses, et il n'est rien... Il n'a pas de moi, pas d'identité". Maine de Biran, Shelley, Guerin, Rilke, etc., *genios del avatar y de la metamorfosis*, que parecen ser alcanzados por lo real, en el foco de sus identidades.

(56) "La personalidad, según nuestra concepción, es una categoría esencialmente ética" Josiah Royce, (Op. cit. Parte II, Vol. II, pág. 200). J. G. Fichte. *El destino del hombre*, Madrid 1913, primera conferencia. También la instauración ética sirve hoy a Minkowski para determinar lo que hay de humano en el hombre.

(57) En Nietzsche aparece, por momentos, la idea de personalidad atraída, excitada por lo real; en Keats, por lo ideal; en Blake, Shelley, por lo corpóreo actuando sobre la imaginación; en los místicos, la idea de personalidad como unidad de exaltación que avanza segura de su fin. Platón, acaso mejor que Plotino, y entre los románticos, Novalis, declaran o insinúan este sentimiento de la *proximidad lejana* a que aludimos en el texto. Nietzsche, Tolstoy, Balzac, la exponen como *poder y fuerza de creación*.

(58) Anthero de Quental (*Sonetos*, edic. de J. P. Oliveira Martins, Coimbra, 1924).

anuncia; pero queda superado por lo *posible*, y a veces, ajeno a la tragedia del crecimiento, no asume la totalidad de su potencia creativa. Carece de ese movimiento de la aprehensión concreta que obtiene en profundidad propia y actual, lo real y lo posible eternizados; alcanza la revelación del desarrollo y elucida la prefiguración de los sueños y de los anhelos en esquemas propios; pero su *sensibilidad* no encierra el cuerpo extensible de lo creado; ni hace su pensamiento irrupciones de lo eterno; ni es su voluntad causa de infinitas modificaciones de lo real... Dominado por lo posible, cuenta siempre con la vida; por lo mismo, teme que, desacordes, las potencias, dejen perder los aéreos esquemas de la fugacidad, y teme que la ráfaga de la vida que no cesa se disperse, y teme que su unidad de exaltación quede desquiciada y rota... (59). Ama al hombre, y confía en los poderes de la criatura humana; asegura su desarrollo; afirma que advendrán nuevas fuerzas de encarnación y crecimiento para emplear *un día* en la actividad creadora, que brote sin eludir el obstáculo y la muerte; apenas desviando de ella, en el presentimiento de los nacimientos, en la proximidad de lo eterno, en la metamorfosis irreprimible (60). La fuer-

(59) Sabe exaltar la unidad posible de la persona, pero cuando ha sido desquiciada, no intenta colmar el hiatus de la *incomunicabilidad*, ignora la vehemencia de *otra parte* del alma, el arrojado de un *trozo* de la identidad que quiere lograr tras la ruptura la unificación.

(60) Esta precipitación, esta concentración irreprimible de la vida; estos esquemas en la emoción y en el pensamiento de la belleza; este instinto de creación; esta mágica alianza con lo desconocido; esta tierra *germinal* de la *profundidad posible* del hombre... cerca de la muerte... Rodó advierte el momento sublime en que la vida heroica se asume en su relación con la historia; pero ¿cómo explicar "el misterio de las voluntades individuales"?

za de amor con que siente el ideal, la gravedad y ternura con que piensa las consecuencias del ideal, su adhesión a lo por venir, hacen que eluda el peligro de la abstracción racional que lleva al fanatismo y a la duda, o a la creencia que no quieren sustentarse en la prueba, como a la abstracción, que es una disminución de los desarrollos; como cree en la soberanía del trabajo de la voluntad (*Id.*, 220, 221) obedeciendo a las insinuaciones de una sensibilidad que pone al hombre en el cauce de la vida y hace que experimente el júbilo de la naturaleza, pierda el sentido de lo vago, y albergue lo real, y lo lleve al corazón, y lo tenga de fondo del espíritu (61) sirviendo al desarrollo (*Id.*, 217, 218). El acto de conocer y el acto de crear y de amor, se logran arrancándose de lo abstracto; de lo abstracto que es una falta de comunión; en el hombre carente de ternura, se hace odio; lleva al fanatismo y priva de la gracia; o genera doctrina que no alienta, o es fatiga, e incapacidad de crear... Intima relación de estas tres potencias; acaso amenazadas por un idéntico peligro; mas, armonizadas, hacen que no naufrague la crítica en la doctrina; la piedad, en lo invisible; lo real, en el ensueño; mientras la voluntad contiene el movimiento de la vida, y el amor, numen envolvente, rodea la *última* fulguración, el modo abandonado de lo real, en el registro memoroso que le sirve de protección y hospitalario albergue... (62).

\* \* \*

... Y Rodó, intuye la historia de estos secretos des-envolvimientos que extienden la trama de las relacio-

(61) Lazo oculto que une a lo real, síntesis primera de lo objetivo en la subjetividad.

(62) Hallada adentro del alma; en la segunda manera de la vida.

nes, y exalta la grandeza del mundo para escenario de los Héroes; para el desarrollo soberano de la criatura humana; para el entusiasmo sublime e impercedero de crear... El yo es centro de relaciones y el punto vívido de los pasajes; y él intuye que el alma tiene avidez de cambio y desarrollo; y sabe que en lo hondo del alma, las mociones de la voluntad, las conmociones del sentimiento, las capciones y búsquedas de imponderables de la razón, son modos de abrirse a lo concreto, demudaciones y aperturas en lo desconocido; deseos de incluir lo real en la memoria; lo espiritual en lo concreto (63); la profundidad en lo interior. Y un centro de revelaciones; corren a su través las cosas flúidas, densas, elementales; diversamente le conmueven; le incitan, reclaman fuerzas plásticas; germinan en los sueños. Se perderían sin él, si él no fuese la orilla de retención y consistencia de tanta substancia amenazada; pero en su *seno* ocurre una infinita congregación de seres menudos y dispersos; mil distintos elementos; cosas perdidas, antes ricas de color y de vida, fantasmas de sombras y de nieblas, ardorosos secretos de la evocación; todo duerme en el fondo de cada uno con capacidad insondable, con actitud para volver de nuevo y despertarnos, extrañados, en la conciencia de un enlace íntimo y nuevo, solares, inmensificados... "Cuanto ha pasado una vez de los sentidos, cuanto ha brotado de operación interior, cuanto ha tenido ser en la mente, deja por bajo de ella un rastro de su peso, capaz de revivir otra vez y convertirse en representación primera; no ya lo que labró hondo surco en la atención o la sensibilidad; sino aún lo vislumbrado, lo apenas advertido, lo semi-ignorado, lo visto al pasar, lo que en un punto

(63) Signo de la espiritualidad según Novalis.

es y se disipa, desciende aquel abismo de la memoria y yace en esa profundidad jamás colmada"... Allí los gérmenes de los desarrollos; los númenes escondidos; las maneras posibles de otro modo del ser; allí duermen el pensamiento desconocido; la realidad, la reserva de su fuerza; la constancia de los fundamentos; la eternidad lanzando al hombre tumultos, presagios, desafíos; incitándole a la grandeza: en la emoción, en el ejercicio nuevo de la voluntad y del enternecimiento; en la alegría, trénuila, del hallazgo; cuando, creador, tiene la blanda nube del devenir; tiene la realidad; no ya en los sueños; no ya como recuerdo; no ya como imagen referida; no ya pensada en los nexos asociativos, sino uniforme, enhiesta, en el *proyecto* de la voluntad inventiva, de la sensibilidad extensible, de la inteligencia arrebatada y lúcida; sombra y pulso gimiente que son una vehemencia de la personalidad impelida por una "misteriosa dolencia" de crecimiento y atraída por un poder que asegura el proceso cósmico de la fugacidad, del desarrollo, de las expansiones, de los cambios...

... Tal nos parece su pensamiento principal. ¿Toca Rodó el *estrato último* de la persona, o supone lúcida-mente el problema? Esto, que es objeto de otro ensayo, puede quedar ahora indeciso.

1942 - 43.

\*

ROBERTO IBANEZ

## SOBRE MOTIVOS DE PROTEO (\*)

*Marginalia*

1

"*El meditador y el esclavo*": Parábola del conocimiento propio, inacabable en virtud de nuestra infinita complejidad. Esta página en que se cumple el armonioso tránsito de la especulación sobre el conocimiento propio al estudio de la vertiginosa complejidad de nuestra alma, se cuenta entre las más puras y admirables realizaciones del Maestro.

Un tono elegíaco, apenumbado limbo del coloquio dramático, le otorga memorable prestigio afectivo. Una escenografía ensimismada y grave, acorde con el alma de los solitarios: la casa de campo, "lo esquivo de extendidos jardines", "un fondo de sauces melancólicos", el pozo con su brocal de piedra, "la estatua cabizbaja de Hipnos"; el bochorno de la tarde ("soplaba el viento de Libia productor de fiebres y congojas"); los personajes que interrumpen, con la comunicación de un instante, sus soledades crueles y que extraen, uno del manantial de afuera, otro del manantial de adentro, las imágenes en que se van muriendo cada día; la marchitez visible del esclavo, no más triste que la invisible del meditador, testimonio del tiempo que, ávido y silencio-

(\*) Estas páginas pertenecen a mi "Ideario de Rodó". (Inédito).



so, desagota las venas de los infelices empeñados en agotar sus profundidades distintas; la palabra del menestral, vaso de lágrimas con que multiplica su sed la criatura crucificada cotidianamente sobre su reflejo sumiso, en una reverencia sin fin a su propia miseria; la palabra desolada del pensador, extranjero en sí mismo bajo el mutismo de los dioses, desnudo de ilusiones y de alientos heroicos, que desdice en apariencia la posibilidad del conocimiento interior, aunque lo que niega verdaderamente es la posibilidad de hallarle término; "la áspera quejumbre de la garrucha del pozo", como un lamento final de las cosas por el destino de los hombres; y "las sombras alargadas" que, reunidas por el sol de la tarde al pie de la estatua de Hipnos, parecen indicar que la vida se desenlaza en sueño: todo adquiere un trémulo perfil, como si por el pecho del apóstol que exalta la esperanza y la acción, pasase, con su nube de golondrinas muertas, una ráfaga del Eclesiastés.

## 2

"El sentimiento de la vida que se acerca a su término, sin haber llegado a convertir, una vez, en cosa que dure, fuerzas que ya no es tiempo de emplear", encuentra según Rodó su amarga alegoría en el desenlace de "*Peer Gynt*", resumido y glosado paralelamente por el Maestro.

Sorprende, sin embargo, en ese resumen, la desajustada lección de hechos y contenidos correspondientes a las escenas sexta y séptima del Acto V. Sin duda, Rodó se atuvo exclusivamente a los datos de su memoria, excepcional, pero falible, o a una consulta superficial e incompleta. A título de curiosidad hagamos la compulsiva respectiva.

A diferencia de lo que dice el Maestro, Peer Gynt no va a su aldea: vuelve de ella; no marcha hacia la montaña, bajo la tempestad: corre a través de una selva calcinada, huyendo de sus remordimientos. Y todavía, al evocar el instante en que las cosas, animadas, interpelan al fugitivo, Rodó omite el primer símbolo y trastrueca el último, confundiéndolo con aquél. Para que el lector pueda apreciarlo, repasaremos el episodio: los ovillos, de obsesionante presencia en el folklore noruego, son los pensamientos que Peer Gynt debió tener; las hojas secas, las palabras que no llegó a pronunciar; las voces en el viento, las canciones con que debió esponjar de músicas su noche de amor; las gotas de rocío, el llanto que no llegó a verter; las briznas de hierba, las acciones soñadas y muertas antes de ver la luz. Y el fundidor de botones, que Rodó trasnombra, asignándole, al llamarle *supremo*, una categoría que no concuerda con su papel de servidor e intermediario, no representa, por consiguiente, "la justicia que preside en el mundo a la integridad del orden moral", sino la ley de olvido a que deben rendirse las formas imprecisas, el séquito borroso de los seres "que se ignoraron a sí mismos" (retornemos a la esfera del Maestro), y que serán, por lo tanto, ignorados eternamente.

Y ya que aludimos a Ibsen, nos parece oportuno establecer la necesidad de incluirlo entre los escritores que, de algún modo, influyeron en el nuestro. La filosofía de la personalidad, precisamente en "*Peer Gynt*", asume lapidarios relieves: el gran poeta noruego opone a la fórmula del duende ("Bástate a ti mismo"), la fórmula del hombre ("Sé tú mismo"), que es, en síntesis, la consigna esencial de los "Motivos de Proteo".

Tampoco es extraña la influencia de "Brand": tanto la pedagogía del dolor como el heroísmo de la vo-

luntad, temas que el Maestro desenvuelve con hercúlea eficacia, atestiguan el próximo aliento de aquel drama simbólico.

3

"*El faro de Alejandría*": Parábola de la personalidad profunda y verdadera que emerge en un "arranque de libertad y sinceridad" aventando la máscara vana que le usurpaba el goce de la luz. Juzgamos interesante y expresiva una observación: Rodó, rebasando el preeminente propósito simbólico y su finalidad específica, se apasiona con la vida propia del relato enderezado en la parábola a desempeñar una función representativa y subordinada, y le confiere una briosa independencia artística por la simpatía con que exalta —al calor de sus íntimos e irreductibles entusiasmos estéticos— la hazaña del creador y los derechos del arte.

4

"*La respuesta de Leuconoe*": "Tiene, si se la considera", más de un sentido, como expresa uno de sus personajes, el propio Trajano; "ella dice de la misteriosa superioridad de lo soñado sobre lo cierto y tangible" y, "además, encierra... una hermosa consigna para nuestra voluntad...": "No hay límite donde acabe para el fuerte el incentivo de la acción". Pero, al margen de esas dos significaciones extensivas, que acuden exactas y veloces a iluminar el sagrado misterio de la palabra de Leuconoe ("¡Espacio!"), Rodó, fiel a la idea incidental en cuyos movimientos felices da delicado engarce a la parábola, representa —y es éste su concreto propósito simbólico— el infinito espacio interior que se abre, de-

trás de la conciencia, a la dichosa posibilidad de un descubrimiento infinito. Y, sin forzar fastidiosamente la correlación de las figuras y de los símbolos, ¿qué es el coro juvenil que comparece ante el César con sus atributos y dádivas, compendio del mundo conocido, sino el haz iluminado de la conciencia?; ¿qué, el patricio, sino la inteligencia o la razón?; ¿qué, Trajano, sino la voluntad?; ¿qué, Leuconoe, sino la esperanza?; ¿qué, la incógnita tierra que anticipa, sino el inconsciente en el que aguardan con vitales frescuras, las reservas inagotables de la personalidad, siempre accesibles a los cateos del heroísmo en la hora de la desolación?

Optimismo agonístico, hemos dicho, para singularizar el del Maestro: optimismo que se encara con el misterio, latente en nuestra alma como una *porción de infinito*, no para que la frente aplomada deponga en las rodillas su corona celeste, sino para tentar el descenso al abismo, poblado de difíciles pero seguras alegrías.

Y un símil —el más bello, pese al anacronismo que recata— asume la capitanía de los símbolos, musicalmente reiterado: el del traje que viste Leuconoe, cándido y aéreo "como una página donde no se ha sabido qué poner". Siempre hay, en nuestra alma, para nuestro destino, una página en blanco.

Comprobemos, al finalizar, una íntima contradicción: la parábola de la energía espiritual inexhausta, posee, literariamente, carácter exhaustivo. Rodó no se resiste a la tentación de la prolijidad, aunque la redima con la sonrisa de las Gracias. Por ejemplo: pudo y debió tal vez evitar el cursillo de geografía histórica que aridece el desarrollo parabólico, no obstante la exquisitez del arte con que lo socorre. Aprieta en dos páginas el

catálogo de casi treinta regiones o países, caracterizados sin duda lapidariamente y con recursos que constituyen un magnífico paradigma de idioma y estilo por el preciso advenimiento de las palabras, celosamente vigiladas en sus volúmenes sonoros y en su función impar; pero laxa, entretanto, la tensión del relato y posterga innecesariamente el desenlace, que cobra, por contraste, rapidez excesiva, ya que la peripecia carece de gradación: Trajano pasa con extrema facilidad de la "benévola ironía" al tono grave y conmovido.

## 5

En toda parábola, el episodio (o la escena) que constituye el relato, debe responder en forma fidedigna a la intención simbólica que lo rige; pero de tal modo que la idea —no obstante su prioridad y mayorazgo— se derive natural y equilibradamente de la narración. Y en "*Mirando jugar a un niño*", el cuento y su inmediato sentido expreso no guardan una correspondencia inobjetable, aunque el primero sea inobjetable en sí mismo.

El relato produce una deliciosa impresión de volubilidad y de gracia, en admirable acuerdo con el alma y la lúdica actividad del protagonista. Y esto constituye, sin embargo, una primera disonancia: la "filosofía viril" y la heroica virtud que presupone para vencer al desencanto, no pueden ser representadas cabal y adecuadamente en el juego de un niño.

Además, aunque Rodó invoque, con cierta violencia, "la naturaleza de las cosas" como causa que explica el enmudecimiento del cristal, echamos de menos, en la acción parabólica, el principio de necesidad, indispen-

sable, según consta en la exégesis, para la búsqueda de una nueva belleza o de una nueva vocación.

Con todo, el cuento queda indemne como tal, y logra inamovible jerarquía poética: breve friso de música en que se amparan delicadas imágenes.

\*

CARLOS BENVENUTO

## ARIEL, GENIO DE LA LIBERALIDAD

A Luis E. Gil Salguero, que tanto  
ha contribuido a que se desentrañen  
los valores de José Enrique Rodó.

Todos tenemos presente la magistral caracterización de Ariel:

En su incesante e indescartable pugna con Calibán, es Ariel "la parte noble y alada del espíritu, el imperio de la razón y el sentimiento sobre los bajos estímulos de la irracionalidad; el entusiasmo generoso, el móvil alto y desinteresado en la acción, la espiritualidad de la cultura, la vivacidad y la gracia de la inteligencia, término ideal a que asciende la selección humana", es como el numen positivo y misteriosamente sabio de la vida. En lenguaje goetheano, es la protoforma de la nobleza, en el sentido bergsonianos de la expresión "esquema dinámico" de la grandeza humana, signo espiritual de la inquietud humana y acaso rumbo espiritual de la aventurera energía divina, creadora y realizadora de dioses, según el decir del filósofo.

### *Ubicación ontológica de Ariel*

Si lo quisiéramos situar a modo de verlo venir como demiurgo creador de la persona humana, de la cultura y de las más profundas exigencias de la vida espiritual, difícilmente podríamos ubicarlo mejor que a la luz de este pasaje del Conflicto de la Cultura Mo-

derna de Jorge Simmel: "Es la esencia de la vida producir de sí misma lo que la dirige y redime, lo que hace de ella un contraste y lo que en ella venciendo es vencido, se conserva y se eleva girando, por así decirlo sobre su propio producto y que éste, subsistente por sí mismo y dirigiéndola, esté en oposición con ella es, justamente su propio hecho original". Ariel, en su oposición conflictual con Calibán, es, no sólo lo que la dirige y redime, el conjunto de modulaciones que hacen de ella un contraste, algo que, venciendo es vencido, y que, sin embargo, se conserva y la eleva girando, atraída por su más alto producto. Si los primeros despliegues vienen así de la prehistoria, los desarrollos posibles y necesarios de Ariel, se pierden en las hiperbóreas regiones de lo que, todavía irreal, importa más que lo real. Se distancia dentro nuestro, creando un ámbito íntimo, para poder, sin coacción, ir atrayéndonos sin término, e invitándonos a crearnos libremente desde ese escenario interior e inexpugnable que es nuestra alma.

### *Ariel y la índole viviente e ideal de la realidad*

Ariel es así la realidad y ese algo más. Es esa potencia de auto-iluminación e incesante incremento sin la cual la realidad languidece y se degrada, más o menos rápidamente. Así patentiza, delicadamente, cómo no hay burlas con el espíritu. En su idea límite es quizá "ese algo muy lejano que viene lentamente hacia los hombres perseverantes en su fe, que la esperan con paciencia" en lo que Rainer María Rilke alcanzó a entrever un madurar de las cosas y de los hombres en Dios y de Dios en los hombres. Sea lo que fuere, en todo caso Ariel transparente que "El universo llega, así, a comprenderse como algo que incluye una fuente de ideales" una surgente insondable de ideales imprevisibles que expli-

ca cómo "Existen experiencias de ideales mantenidos, de ideales anhelados, de ideales realizados, de ideales fracasados" y vueltos a ensayar, diríamos nosotros complementando esas expresiones de A. N. Whitehead en Modos de Pensamiento.

En realidad el simbolismo de Ariel, auscultado en su fino fondo, o concebido en su idea límite a que por necesidad debe intensamente tender, por más que no pueda alcanzar, está modulado dinámicamente como para irse suscitando e intensificando progresivamente a sí mismo, hasta llegar a constituir sobre la negra tierra, el fosforescente esquema dinámico de lo supremo. Antitipo de las cosas y de las formas, es más bien la prefiguración dinámogena, germinante de una trabajadora divinidad inmanente, próxima y desconocida, siempre posible y siempre necesaria en su inexpugnable trascendencia a toda forma. Inspirando a la vida, dentro de los términos de la misma realidad, Ariel, sin fatiga, se busca a sí mismo, con infinita sublime nostalgia del eterno advenimiento de "el que vendrá". Porque sólo buscándose sin poder hallarlo por entero, acierta a ser el tenso inflamador de esta rugosa realidad ideal que es la realidad.

#### *Ariel, la religiosidad laicizada*

En cuanto nos aplicamos a meditarlo con cierto intenso amor, no podemos evitar de persuadirnos, cada día más, de que Ariel, asido en su entrañada significación, es, primero, el símbolo viviente del liberalismo inmortal, en su plano más hondo y primordial, aquél que, por ello mismo, desconcierta a muchos liberales. Y, en seguida, solidariamente, se nos evidencia, también cada día más, que él, genio del aire y "héroe epónimo de la epopeya de la especie", genialmente, por anticipado expropió para siempre jamás la religiosidad

a todas las religiones habidas y por haber. En el seno ardiente de las cosas, para siempre, Ariel ha laicizado la religiosidad. Más delicadamente que Jesús a los mercaderes del templo, sin esgrimir látigo siquiera, y por el contrario, abriendo perpetuamente las almas, día a día, instante a instante, anula, dispersa y sume en la esterilidad y aún en la vergüenza, a todas las clerecías, habidas y por haber.

Confusión de todos los doctores de los realismos incompletos, Ariel torna patente cómo la delicadeza, que no es de este mundo, es la sal del mundo! Su símbolo viviente está aparejado de tan ágil y delicada manera, que sus desarrollos posibles y necesarios, para poder ir llamándonos e inspirándonos sin término, desde este recóndito y dramático escenario de la libertad que es nuestra propia alma, sabiamente se pierden en las hiperbóreas zonas de lo que, todavía no realizado, ya importa más que lo realizado.

#### *Ariel, esquema dinámico de lo supremo*

El implica cierta primacía ontológica de la libertad, matriz de las conjugaciones de las trascendencias e inmanencias necesarias. Vida de la vida, está así expresamente aperecebido para irse suscitando e intensificando indefinida y progresivamente a sí mismo. Es por ello que ese "protagonista inmortal", siendo "el héroe epónimo de la epopeya de la especie" en marcha, con su presencia ya "inspiró los débiles esfuerzos de la racionalidad del hombre prehistórico", según expresa Rodó. Por eso es más anchuroso que lo más grande: que toda moralidad, que todo arte, que toda ciencia, que toda política, que toda filosofía, que toda religiosidad, del mismo inocente y bendito modo que la matriz es más vasta que los hijos que, amorosa, va llevando en su propio

seno creador. En virtud de ello es que, suscitado por su más íntima y esplendorosa generosidad productiva, Ariel se continúa, prolongando e intensificándose incansablemente a sí mismo, hasta llegar a constituir, sobre la negra tierra, el esquema dinámico de lo supremo. Así, finalmente, se declara como el blando numen de una divinidad desconocida, siempre posible y siempre necesaria. Como otro yo de ésta, inspirando a la vida, en nosotros, opera bajo el modo de divinidad interior, de dionisiaco *entheos*, "motor de las grandes acciones, divinidad interna que enfervoriza el pecho donde habita".

Con infinita, sublime, nostalgia o amor de sus mismas virtualidades, sin término posible, se busca a sí mismo, en nosotros. Y sólo por buscarse, sin poder hallarse por entero, está predispuesto por siempre jamás, para ser el tensor inflamante, infinitamente dinámico de esta ideal y sin embargo rugosa realidad que, bien considerada, en último análisis es la infinita marcha de la realidad, suscitándose, infatigable, a sí misma en el seno de lo desconocido, bajo el modo del esplendoroso "éter de acontecimientos", que es el destino.

*Cierto fracaso de la razón precio del éxito de la vida*  
*Optimismo trágico*

Si bien se medita, la parte en que esa necesaria divinidad sin forma, linfa poética de lo real, y madre infinita de toda forma, fracasa, sin embargo, en la aprehensión de sí, es aquella misma en que se insinúa su más inefable, heroico y esplendoroso éxito. Porque, el triunfo definitivo de la razón, en la sagrada tarea de elucidarla y más aún, en la de definirla, sería el más indiscreto y grande de los fracasos de aquella divina espontaneidad creadora, vida de la vida. En cambio, su relativa frus-

tración, bien auscultada, es como el sacro regazo del más grande de los éxitos de la vida. Cierta fracaso de la razón y con ella su hija la ciencia, insuficiencia, que discretamente, sólo viene a declararse más allá y, además de todo su innegable y precioso valor, es, sin embargo, el heroico y sublime precio que a la razón, órgano de nuestra dignidad, impone la Vida para seguir viviente, para preservar su libertad, para salvar la poética del porvenir y para cuidar la perpetua intensificación de la realidad, merced a algo todavía no nacido del seno de su fertilidad infinita. Ariel es la delicada llama que incita en nosotros a ir despertando y realizando en amoroso abrazo su propia cósmica vocación creadora. El Ariel constituye el inmenso y delicado invento que el genio de la vida atinó a elaborar, no sólo para no degradarse y caer, sino para, por el contrario, seguirse inventando, improvisando y sublimando continua, progresiva e infinitamente. Su sola presencia sobre el rebosado borde de lo real, su perpetuo alborear en el intensificante entredós de lo que es y de lo que todavía no es, bien escuchado, hace que, en última instancia, no quepa ni escepticismo ni dogmatismo, ni pesimismo ni optimismo, ni aún bajo sus más hondas y comprensivas modalidades. Sólo puede no ser, humana, metafísica y religiosamente menesteroso, un cierto optimismo trágico, casi indefinible en lenguaje humano. Más allá del dolor, la enfermedad, la locura y la muerte, anti-acción, él levanta, indeciblemente, con su sangrienta substancia, más alto que las espumas del oleaje de las victorias y las derrotas, el ultrarrazonable cántico de cánticos de una nunca desmentida esperanza. Frente a ésta, toda decepción, todo pesimismo, parece sólo hijo de cierto pánico de la razón, fatigada, impaciente o inerte. Ante aquélla, tanto optimismo como pesimismo, no pueden ser más que indigentes sublevaciones de puntos de vistas

parciales como todo punto de vista. Ante ella todos los sistemas, todas las religiones, todas las organizaciones, son sofismas de metafísico, falacias verbo-ideológicas, cenizas, en fin, que, en su perpetua, impensable pero innegable resurrección, deja tras sí el ave Fénix de una inmortal, invisible y presente divinidad.

\*

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

Dos libertades son las que debemos considerar en la escuela: la libertad en lo moral y la libertad en lo pedagógico, que a su vez comprende la *libertad en las maneras de aprender* y la *libertad en las maneras de enseñar*. Quizás haya quienes admitan *libertad en todo, excepto en lo moral*... La distinción entre la libertad de aprender y la libertad en lo ético, no es absoluta. Las formas del trabajo escolar las constituyen el enseñar y el aprender. Si el niño descuida el aprender y el maestro sigue sus vías falsas en nombre de una libertad en sí, va en ello la pérdida de *dos fuentes del derecho, la del deber y la del trabajo*... Es una gran lección de moral y de vida, o sea, *de vida moral*, el adquirir conciencia de que el deber y el trabajo (el deber del trabajo y otras formas del deber) son raíces del derecho.

Todo niño sano no puede estar sin hacer nada. Y no siente su hacer como trabajo más que cuando se le manda y obliga. De su educación depende que vaya resistiendo al deber como una pena que lo saca de la alegría de su espontánea actividad. Pestalozzi habló por el niño al sostener la tesis que se sintetiza diciendo que *en la escuela primaria la principal asignatura es el juego*... Para la educación moral y también para la inte-

(\*) Ver N.º 1 de Anales del Ateneo.

lectual, importa muchísimo superar las maneras fáciles de vida. Sin esta superación, se resentiría enormemente la formación del carácter. De todos modos, si en la psicología infantil el deber se confunde con el disgusto, se pierde la alegría del niño, que tanto hay que respetar, y nada se gana en el temple del carácter. *El deber por la conciencia del deber* es la expresión más alta de la moralidad, como el amor por el amor, la verdad por la verdad, la belleza por la belleza. Es una forma del bien por el bien en sí: *es un absoluto de dirección*, que hay que ir desvelando en el espíritu del niño.

El "libreactivismo" elevado por algunos pedagogos a la categoría de *primer principio* pedagógico es una idea oscura que no puede alumbrar otras ideas ni la acción del que se encuentra con la inmensa responsabilidad de su conducta frente a la concreta realidad del niño...

*La movilidad del niño es un hecho, no un criterio, y aunque parcialmente sea fin y fin en sí, hay demasiado cosas malas a las que se va con esa movilidad sin regulación y demasiado cosas buenas a las que no se va sin dirección. Es mayor el riesgo que la seguridad de un buen desarrollo del niño entregarlo a un libreactivismo en el que tanto asciende como descende, en el que no hay discriminación entre lo que vale y lo que no vale. Cierta es que mucho de lo que se vive, se vive y nada más, en el niño como en el hombre, en el culto como en el inculto, en el idealista como en el materialista, en el que cree en Dios como en el que no cree, en el genio como en el hombre de la calle...* Pero a la par que la libertad, el ejercicio de valoración de fines, de medios y de causas requiere gran preocupación del educador.

Respecto al *interés psicológico* ocurre algo similar: *existen planos, momentos y grados en que el interés psi-*

*cológico vale en sí mismo, en que es un fin en sí* y hay intereses psicológicos que operan en el desarrollo mental, más aún, que sin ellos no sería posible el desarrollo mental, pero también hay intereses psicológicos que perturban dicho desarrollo y que en vez de encaminar, desvían moralmente. Hay, pues, intereses psicológicos que conducen al bien e intereses psicológicos que conducen al mal.

Fuera de los planos y de los momentos en que el interés psicológico es fin en sí, carece de moralidad, o mejor, el interés psicológico puede ser moralmente positivo, negativo o indiferente...

*El interés psicológico no es de suyo un criterio, nada más que cuando es fin en sí: se necesita*, por tanto, de un *criterio de valorización* que no está dado en el interés psicológico y que es indispensable para la actitud espiritual del maestro en relación con el niño en la vida concreta de la educación.

Esta manera de enfocar los fines en sí limitados a planos, tiempo y grados, queda bien ejemplarizada con la vida en totalidad: hay un plano y un tiempo en que la vida es un fin en sí, o sea, que no se condiciona a nada, que vivir es lo primero, que *la vida* se considera como *sumo bien*... luego, la diversidad de formas de vida lleva a someter la vida toda a una revaloración en vista de esas formas, y *una de ellas puede ser preferida aún a costa de la vida misma*. La importancia de vivir es anterior a todo, no cabe duda, pero no basta: hay que mejorar la vida, en todo caso, que los descendimientos fatales sirvan de experiencia, de apoyo, de contacto con la realidad para un permanente empeño de ascensión.

Hemos advertido que el interés psicológico puede



tener dos fases: la primera, favorable al desarrollo mental; la segunda, perturbadora. Las "historietas", pongamos por caso, promueven el niño a la lectura y con ellas avanza de manera sorprendente, pero pasa la primera y segunda infancia y no hay quien destruya el hábito de leer historietas cuyo valor educativo es nulo.

Con el deporte ocurre algo muy curioso. Todo juego inicia al niño en actividades en las que se va expresando cómo es y cómo será, en la revelación de su propio mundo; pero (otro pero) lo que en una etapa de la vida facilita su evolución, muy pronto puede perturbarla, porque intereses psicológicos que debieran ser transitorios perduran más tiempo que el de su eficacia educativa. El niño, entonces, vive para atrás, envejeciendo en pocas formas de vida mental estereotipada por el interés psicológico que se mantiene por hábito, o suele salir de sus juegos, para caer en los del hombre, a quien tanto imita. Así puede convertir su necesidad de ejercicio físico en un falso ejercicio de la mente. A eso se debe, en parte, el defecto de educación física entre nosotros y exceso de preocupación mental por el deporte.

La idea del desarrollo se complementa con la idea de la personalidad. Son esas las dos ideas directrices de la Pedagogía moderna. La pregunta de las preguntas ahora es la siguiente: ¿qué hay de fatal acontecimiento en el desarrollo y qué hay de ya dado en la personalidad? De otro modo, ¿cada niño tiene la posibilidad de una sola forma de desarrollo psíquico o de muchas, de una sola personalidad o de muchas? . . . *La Pedagogía postula una indeterminación de la vida del espíritu que puede ser determinada por la educación.* De los inicios de la vida individual existen las potencias internas esen-

ciales del desarrollo y el núcleo de la personalidad, pero no una *totipotencialidad* y milés circunstancias que escapan a todo cálculo y apreciación influyen en la definitiva actualización de las potencias individuales pre-existentes. Por un lado, en el niño despunta una sola forma de hombre; por otro, su hombre es indeterminado. . . Brevemente, hay "estilos de vida" posibles a todos según sus esenciales potencias internas y hay "estilos de vida" para los cuales no bastan las potencias internas comunes. En el primer caso, deciden las circunstancias externas; en el segundo caso, no.

Si en el niño, *en todo niño normal*, existen potencias nativas para concretarse ya en una, ya en otra forma de vida, ¿por cuál se decidirá el pedagogo? Acaso se conteste *por ninguna*. Pero no, su misión no es la neutralidad en presencia de los valores. Por otra parte, no puede, y si pudiera no debería regular la sociedad desde la escuela por lo inferior. Nunca debe preparar para tareas impuestas por la sociedad, con pérdida de las posibilidades de cultura. No es función de la enseñanza adaptar a exigencias que reduzcan las maneras superiores de la vida humana. En la tea de la realidad, el pedagogo debe encender y no apagar ideales y su partido ha de ser siempre el de la ascensión y no el del descenso. . .

La escuela, los liceos, las universidades son mundos de interferencia de la realidad y de la idealidad, en los que se tiende a la *purificación de la realidad por la vitalización de los ideales*. . . Esta vitalización no se logrará nunca con sólo ideales abstractos. La Pedagogía ha de tener por igual en cuenta la personalidad que ya es el alumno y las personalidades posibles. Resumiendo y comentando ideas pedagógicas de Gaudig, Arévalo des-

taca, en un madurado estudio, —*La Pedagogía de la Personalidad*— (1), que no es a propósito para educar personalidades quien se mantenga por encima de todos sus discípulos con un ideal abstracto y no se preocupe de las individualidades para luego elevarlas a personalidades, que serían “imágenes directivas”.

Sobre la base de *lo que es* el presente del alumno, hay que remontarse a todas las posibilidades del mismo, lo cual sólo es factible parcialmente.

Se ha escrito que “el maestro es autoritario si es maestro”. . . No es exacto. El maestro si es maestro se empeñará en exorcisarse de la *tendencia común de todos los hombres: la voluntad de dominio, sublimada en formas diversas, incluso en predicadores de la libertad.*

Con harta frecuencia la doctrina del derecho que el niño vive en su relación con el adulto es la de que el derecho se funda en la fuerza o en una autoridad por nadie reconocida. Es cierto que el niño encuentra en el adulto su mejor aliado, pero también las limitaciones que más sufre, para su bien y para su mal.

Importantísimo valor pedagógico tiene el ascendiente espiritual del pedagogo sobre los discípulos, pero él no se conquista, antes se pierde, con autoritaria presión. La emocionada reverencia del alumno mueve de adentro (*e-moción significa mover hacia fuera*). El autoritarismo es siempre antipedagógico, aunque alguna vez haya que recurrir a él como situación desesperada, sin solución pedagógica. Inmoviliza o mueve de afuera. Ciñe y precipita, no suelta y encamina.

La presión de lo normativo es doliente si *el debe*

(1) Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación de la Universidad de la Plata. 1937.

*ser* no se ilumina para que opere de adentro, y es de adentro de donde evoluciona la autonomía de la persona. En general, el niño no quiere someterse a la voluntad de otro. Resiste enajenarse. Esa bella rebeldía tiene un altísimo significado moral, social y pedagógico. Requiere orientación, no sumisión. No es educar someter a normas, si estas normas se cumplen como autómatas.

La libertad por sí sola no favorece el mejor desarrollo del niño en todo. No basta, pero sin ella como sin experiencia personal, no hay educación en el superior sentido de la palabra. Y si se piensa que la libre actitud espiritual es excepcionalísima entre los hombres, lo mismo que la originalidad, se llegará al convencimiento de que debe encauzarse por la cultura y no reprimirse. Con sencilla elocuencia expresa Ribot aquella excepcionalidad: “Si se descuenta de la vida lo que debe ser cargado en cuenta al automatismo, al hábito, a las pasiones y, sobre todo, a la imitación, se verá que el número de actos puramente voluntarios es bien pequeño. Para la mayoría de los hombres la imitación basta; se contentan con ser lo que “ha sido” voluntad en otros, y como piensan con las ideas ambientes, obran con la voluntad ambiente. Entre los hábitos que la hacen útil y las enfermedades que la mutilan o la destruyen, la voluntad es un accidente feliz”.

Entre los hábitos, la imitación, la sugestión, las censuras, la dependencia de tantos factores sociales, las pasiones. . . *la voluntad es un accidente feliz*. . . Gran ilusión pedagógica es creer que el niño se mueve libremente por el solo hecho de que el maestro no intervenga en su actividad. Además, no hay que confundir libre-activismo con actividad voluntaria. *Para promover al niño de adentro, necesario es dirigirse no sólo a los in-*

*tereses psicológicos, sino también a la voluntad o a esas desconocidas fuerzas internas de actividad consciente de acuerdo a planes.*

La libertad de aprender no puede llevarse al extremo de que el niño no aprenda más de lo que espontáneamente se da en su vivir ni de la única manera que la que sale sola. . . A nadie se le ha ocurrido tal extremo; sería la negación de toda enseñanza intencional y organizada. En la escuela, en el liceo, en la universidad, todo hay que mejorarlo y dar muchísimo de lo que el alumno no tiene, no busca, ni puede buscar por sí mismo si no se le advierte, orienta y capacita, muchísimo de lo que el alumno no sabe que existe y que suele ser superior y más importante para él mismo que lo que busca por iniciativa propia y según sus espontáneas maneras de aprender.

Debe contarse con lo que se dé solo y partir de ahí agregando a los poderes del niño, otros poderes. Insistir en lo que se da solo y en exceso, es retardar, no favorecer el desarrollo psíquico y disminuir la personalidad actual y futura del alumno.

El valor educativo de la libre actividad depende muchísimo de las motivaciones ambientales. En una escuela *bien habida*, con espacio para las múltiples manifestaciones de la Vida, con laboratorios, observatorios, biblioteca, imprenta, museos. . . en una escuela así el libreactivismo, la iniciativa de los alumnos, la ordenada labor del maestro y la imprevista inspiración pedagógica del mismo son de una fecundidad que sólo ilusiones de una Pedagogía mágica harán creer asegurada por la libertad del niño en una *escuela vacía de naturaleza* y de medios superiores de cultura.

*Por un lado, hay que dotar a las escuelas de ambiente culto para que en ella la mayor libertad con-*

*duzca a un mayor bien; y por otro, hay que defender al niño de todo eso que carece de espíritu por excesiva preocupación pedagógica. . .*

Aparte la inmediata inducción de las obras maestras y de la *penetrabilidad*, cuyo estudio hiciera Vaz Ferreira, *nada mejor para el desarrollo mental del niño y del adolescente que enseñarles maneras superiores de aprender* que complementen, continúen, rectifiquen y eleven las maneras espontáneas. La originalidad es un precioso patrimonio que el pedagogo no sólo debe custodiar, sino conducir, en el dominio de los valores, hacia su máxima expresión. Y con las *maneras superiores de aprender* crecen paralelamente la cultura y la originalidad. Enseñar *maneras superiores de aprender* es agregar a las potencias nativas, nuevos poderes para una mayor independencia del espíritu en todas sus manifestaciones. Es enseñar a moverse sólo hacia arriba. Y *aprender maneras superiores de aprender es encontrarse a sí mismo en compañía de los grandes.*

Desde la escuela debe iniciarse ya correctamente en el método y espíritu científicos, que es orden en la libertad y libertad y originalidad en la verdad y en la universalidad. No se logra la aludida iniciación con sólo nociones y biografías *en las que se empequeñece todo* presentando la vida de los grandes hombres en miniatura, y luego, *con exaltación verbal, se endiosa todo. . .* Más que eso, educan los métodos de los investigadores: en ellos se tienen *maneras superiores de aprender* entre las cuales las hay que pueden ser aprendidas por niños y adolescentes.

*Enseñar a observar bien, a pensar bien, a sentir bien, a expresarse bien y a obrar bien es a lo que, en suma, se concreta toda doctrina pedagógica, nueva o*

vieja, revolucionaria o conservadora, de ahora y de siempre...

La mayor insistencia de la Pedagogía recayó sobre la *cultura integral*. Con la idea del "desarrollo", se sustituiría el término "cultura", y la fórmula sería *desarrollo integral*. . . ¿Y qué se entiende por desarrollo integral? Todas las aptitudes no se pueden desenvolver igualmente, cuando existen diferencias vocacionales o de profundos intereses psicológicos. *La educación consistiría en el desarrollo de las aptitudes*. Pero por un lado, el desarrollo de una aptitud está condicionada o favorecida por el desarrollo de las demás, y por otro, se resta tiempo al especial ejercicio que requiere para su mejor despliegamiento. . . Dos problemas se plantean aquí: 1.º ¿en qué estadio de la evolución psíquica hay que prestar atención a los intereses vocacionales?, y 2.º, ¿qué tiempo debe destinársele a la enseñanza integral? . . Sin duda, los intereses vocacionales deben ser atendidos en todas las edades, con preferencia creciente. Gravísimo sería precipitar una especialización prematura, pero no es menos grave disminuir la personalidad en su expresión más original. *La originalidad de los niños es el mayor patrimonio de una nación que los maestros tienen bajo custodia*. Hay, pues, que conciliar, en todos los grados de la docencia, la cultura integral con la orientación vocacional, en su hondo sentido, tan distinto al corriente y al de los psicotécnicos que hasta hoy se han ocupado de ella. Las diferenciaciones tienen que ir pronunciándose en el horizonte más amplio posible, en donde cada uno se sienta un poco perdido, que es feliz ocasión de encontrarse a sí mismo al despertar la conciencia de que se carece de rumbo. . . *Producida la revelación de un destino, nada debe anteponerse a éste:*

*la cultura integral ha de girar ahora en torno de la vocacional y no al revés.*

Donde haya un imperativo vocacional que ponga al niño o al joven en dirección de su destino en cuanto propia autenticidad y originalidad de ser, habrá un problema pedagógico que reclama singular solución en medio de los problemas generales de la Pedagogía. Ahí nada ha de prevalecer, salvo la vida en un todo de la propia persona, sobre la vocación en sí. El retardo o descuido en su ejercicio puede malograrla, malogrando lo mejor de una vida (piénsese lo que sería de la vocación musical sin una adecuada e intensa preparación desde la infancia). La preocupación de la cultura debe girar ahora en torno de la vocación. No se olvide que no existe una sola manera de cultura integral y que sería mala cultura integral la que fuese contra la natural diferenciación de los hombres que viene de adentro, la que se propusiese uniformarlos extinguiendo o atenuando el interés o los intereses psicológicos más fuertes, con la ilusoria creencia de una compensadora evolución psíquica por protección, frente a aquéllos, de los intereses más débiles, y con el inminente riesgo de que después sea tarde para el completo desarrollo de la vocación. Siempre habrá más tiempo para colmar las insuficiencias de una cultura general que para reparar los defectos de la cultura especialmente requerida por esas vocaciones que si no se atienden desde la infancia, por ello sólo el niño no llegará a ser el hombre de su vocación, sino un hombre disminuído en su originalidad.

Dos motivos más se invocan para resistir que el niño, descubierta su vocación, quede en su órbita, completándose con lo que sea necesario: 1.º, la *inadaptación*, y no se para mientes en que la mejor adaptación es la

que se hace por el acomodo de uno mismo a sí mismo, primero; luego, a lo que no es uno; tampoco se repara en que a los *inadaptados* de tipo superior, como sucedería en esto de las vocaciones, se debe los mayores progresos precisamente de los adaptados; 2.º, el que los niños a quienes se les permitiera entregarse al estudio afiebrado del asunto de su vocación *no permanecerían bastante niños*; pero si por naturaleza hacen lo que hacen, así cada uno es el niño que tiene que ser; exigirle que sea como son los otros, sería violentarlo, *sería no permitirle permanecer en él lo bastante*; en lo de la salud, como siempre, hay que vigilarla y moderar el trabajo si ella lo exige.

No en poco el comportamiento de cada uno depende del concepto que de sí mismo se tiene, del concepto que se cree tienen los otros y del concepto que se tiene de los otros. Un pronóstico negativo que se deja caer en la infancia puede inhibir excesivamente en el ejercicio de aptitudes auténticas, pero de conciencia insegura y débil psicotropía (el ejercicio que suele interpretarse como causa del desarrollo mental, es más efecto que causa). Por otro lado, un pronóstico positivo, anticipando, sin reservas, altos destinos, corre el riesgo de crear un complejo de superioridad que proyectará la vida a un futuro ficticio; entonces, la aparición del doble en violenta discordancia —el de las pretensiones y el de las realidades— traerá la crisis del complejo de superioridad, que puede ser sustituido por un complejo de inferioridad, y se temerá fracasar aún en aquello para lo cual cuéntase con aptitudes. ¿No es ésta, acaso, una de las causas de pérdida de niños precoces?

Silenciosa, calladamente, se puede y debe tentar empresas aún temerarias, sin llegar a invertir el precepto

cartesiano “en la duda abstente”, y en la duda, soltar los frenos, como el mismo Descartes lo hizo no pocas veces. . . Uno de los secretos para no fracasar consiste en emprender modestamente cualquier obra, *aún las temerarias*, con una actitud, en estos casos, que no haga esperar más, antes menos, de lo que prometen los primeros entusiasmos de guerrilleros todavía lejos del frente. Muchísimos precoces fracasan, entre otras razones, porque se les hace prometer, exhibiéndolos, lo que sólo los genios traen consigo de los misteriosos poderes de la Vida. Pudieron ser triunfadores si paulatina y discretamente hubieran ido formándose una opinión favorable de sí mismos con el mordiente de una *leve fama* de hogar, escuela y amistad, antes que pública, de generoso estímulo, pero de juicio no muy distante de lo que es el niño o el joven en realidad.

Hay que temer los grandes ideales cuando excluyen los pequeños, porque si la vida de todas las horas queda por completo fuera de ellos, terminan por quedar fuera de la vida.

Hay que mejorar algo todos los días. . . Si no se está atento a ese “algo” cotidiano, toda reforma de la enseñanza es una ilusión. Nada se hace ni deshace de súbito en la vida del espíritu.

Muchas de las llamadas reformas pedagógicas resultan, a la postre, esto: *sustituir una rutina por otra rutina*. . . Pero entendámonos bien, la mayoría de lo que se enseña, se enseñó y enseñará siempre, y por eso sólo no se fatalizará en rutina. . . Los fines no podrán ser nunca objetos de rutina y los métodos no se “rutinizan” por simple repetición: si se somete a crítica la experiencia, serán siempre ruta. Puede trabajarse años con un método *sin que la rutina cierre la ruta*. . . Y por el contrario, muy pronto la rutina impide el cre-

cimiento y diversificación de la misma experiencia si la crítica no *flexibiliza* la práctica. Esta carecería de espíritu, luego de haber comenzado en el espíritu. La unidad en la diversidad de un plan tiende a la rigidez si en la práctica no le asiste el espíritu. Hay que convencerse de que *la práctica más práctica es teoría y práctica...*

Las reformas no pueden realizarse a plazo fijo. No serán del todo reformas si no son de indefinida duración. Para el continuo mejoramiento de la escuela —y, en ese “mejorismo” ha de consistir una reforma real— el entusiasmo de los maestros no basta, naturalmente, pero es lo primero. Donde haya entusiasmo la rutina está conjurada y con el entusiasmo de los maestros, todo lo demás se facilita de modo increíble. ¿Cómo mantenerlo encendido? He ahí el más importante problema de las autoridades. Si lo consiguen, no consiguen todo, pero consiguen muchísimo en tensión al todo...

Hay que saber que educar en la libertad es misión tan importante como difícil y que muy pocos hombres, aún de los mejores, soportan todas las consecuencias de la libertad de pensamiento y de acción.

En la escuela, en el liceo, en la universidad y en la vida, hay que regular la libertad por los valores y aumentarla progresivamente a favor de la cultura.

Tendiendo a la cultura y normas de vida por la libertad y a la libertad por la cultura y normas de vida, creemos conveniente dividir el trabajo escolar en tres ciclos, diarios, semanales o como se quiera: 1.º, un ciclo en el cual *la iniciativa parta del niño* y en el que el maestro lo conduzca como si dijéramos de atrás, para animar en los buenos caminos e impedir los malos; 2.º, un ciclo en el cual el niño siga al maestro, *aprendiendo sobre todo maneras de aprender* y poniéndose en comu-

nión con los grandes espíritus; en este ciclo se asegurará el cumplimiento de los fines de la educación que no se cumplirían por la simple iniciativa del niño; y 3.º, un ciclo de *libreactivismo vigilado*, de trabajo, se entiende, (otro es el del recreo) y en el que la presencia del maestro sólo se hará sentir en casos de peligro o falsas vías de la conducta...

Todo lo que acontece fuera de la escuela, es obvio, no podemos arreglarlo desde la escuela. Pero cada vez más los centros de enseñanza influyen más en el destino de los hombres, y todo lo que se haga por el prestigio del maestro como del profesor, es un gran bien de la nación, pues de su prestigio y poderes dependen, en primer término, la eficacia de la escuela en la espiritualización del pueblo; aumentarlos es un deber del maestro para consigo mismo, y un deber de la sociedad y del Estado en relación con el maestro. Lo falso no cuenta aquí, porque de un falso prestigio no se hereda más que un desprestigio. Engañar al que pasa es fácil: difícil es mejorar lo que tras el engaño queda.

Nos toca un poco predicar. Lo advertimos sin arrepentimientos. Todos predicamos, sea cual sea nuestro escepticismo y el de quienes nos escuchan. Hay predicadores en abstracto y predicadores en concreto. Los primeros predicán lo que no hacen; los segundos, hacen lo que predicán o predicán lo que hacen. Entre los predicadores hay quienes alumbran para atrás, y sin alumbrarse a sí mismos, son guía para quienes vienen después.

Ocurre también lo que nos dice Trilussa: “Muchas veces se pierde la confianza en la campana, cuando se conoce bien quién es que la toca”. Y puede el predicador tener más seguridad de doctrina para los otros que para su propia persona. He aquí uno, de frente

enormemente alta y venas azules en las sienes... Es Jim Casy... Mira a Tom Joad y le habla: "Tú no puedes recordarme — ¡Oh, no puedes recordarme! Te bauticé en una zanja de riego.

—Entonces, ¿usted es el predicador? ¡Qué extraño!

Era predicador, repuso seriamente el reverendo Jim Casy. Una zarza ardiente. Solía glorificar el nombre de Jesús... ¡Ah!, ahora sólo soy Jim Casy. Ya no siento el llamado... Ya poco me queda por predicar. Tampoco la gente quiere saber mucho del Espíritu y lo peor de todo es que el Espíritu no quiere ya saber nada de mí...

No puedo ya tomar la vieja biblia... Tanto la manoseé y estrujé que acabé con ella... He sido señalado para conducir al pueblo, pero no sé adónde llevarlo.

Hágalo dar vuelta en el mismo sitio, sugirió Joad... ¿Para qué diablo lo quiere llevar a ninguna parte? Conduzcalo simplemente"...

Todos hemos manoseado alguna biblia pedagógica para conducir a los otros sin saber a donde íbamos nosotros mismos.

En la difícil tarea de dirigir a los hombres, se olvida demasiado al hombre.

Hay que hacerse escuchar y también saber escuchar. Se aprende así que la más eficaz dirección es aquella en la que nadie se siente disminuído, sino enaltecido y en la cual todos aparecen coautores de una obra que da algún sentido superior a la vida.

En el Consejo de Enseñanza existen espíritus resueltos a propiciar la *voluntad de progreso* de los maestros, venga la iniciativa de donde viniere, que lo que ahora importa es adonde va... Si no trabajamos unidos, todo terminará en escaramuzas y episodios.

Hay que *anteponer la voluntad de colaboración a la voluntad de dominio*, que tantas sublimaciones la ocultan. Y ningún Consejo podría cumplir su delicadísimo ministerio frente, en vez de junto, a quienes viven todas las incidencias de la realidad pedagógica.

En la Pedagogía no se da la paradoja que en la lingüística señala Amado Alonso, en el prefacio de la Filosofía del Lenguaje, de Karl Vossler, o sea, que debe sus mejores progresos a sus limitaciones, a su estrechez, a un vicio radical de su fundamento. Más que paradojas son perplejidades de la vigilia del pedagogo. Aquéllas dejan caer un grano de sal y cierta gracia las prende en el alma; éstas hacen caer la brújula de las manos y cierto amargor desprende de nosotros la insignia de capitanes victoriosos.

La Pedagogía parece que comienza a tocar el suelo, en procura de apoyo sobre *lo que se es* para la realización de *lo que se quiere y debe ser*. Ha permanecido y permanecerá siempre, en mayor o menor grado, suspendida de sus fines, que son, en primer término, los de la Moral. La Moral tendrá siempre la última palabra, pero no es ni será sólo con normas morales con lo que la Pedagogía se cimentará sobre la roca viva de los hechos.

De inmensa significación es la permanencia de la *voluntad de progreso* de los maestros. Siempre comenzó la renovación de los pueblos, nos asegura James, por los individuos más dados a las cuestiones del saber. Nadie debiera ser indiferente... Absolutamente todos estamos en deuda con la escuela, que es estar en deuda con el niño y con el pueblo en su elevación espiritual, deuda que se acentúa en una democracia más que en cualquier otro régimen de gobierno y se aviva por la grandeza y miseria de nuestra época. A los que vendrán y a los que están con la gracia de la inocencia, hay que pre-

pararlos para un mundo que no es el que hemos heredado, sobre todo en poderes... *La Ciencia es la magia moderna.* En cierto modo, por el conocimiento de las causas eficientes se obtiene a voluntad la repetición del milagro: es el milagro hecho por el hombre.

Encontrar la causa es, de alguna manera, convertir lo extraordinario en familiar y obtener *una forma racional de adivinación.*

*Nada de mayor valor educativo para el niño como la Ciencia y el Arte, pero la Ciencia aprendida según los métodos y el espíritu de los investigadores y el Arte sin adaptación pedagógica...* La Filosofía viene después en la adolescencia, aunque no ha de ser extraña misión del maestro primario *iniciar al niño en el pensamiento filosófico* con lecturas, entre otras, de los diálogos platónicos en las que se hace conocer el pensamiento y la lógica viva de Sócrates a la par que se contemplan las espontáneas actitudes filosóficas del niño que interroga sobre problemas trascendentes y que por lo común se desdeñan o se responde a sus preguntas con censurable ligereza.

No pocas veces los niños nos dejan perplejos. La conducta que nunca debe seguirse —hemos insistido en esto en tantas oportunidades— es la de simular ante el alumno que se sabe lo que no se sabe. El maestro más maestro no se oculta para aprender: lo que el alumno le pregunta y no sabe lo aprende con el alumno. Y es esa una de sus mejores lecciones. Importa, ahora como siempre, *que el maestro sepa maneras de aprender* y que no le avergüence el ignorar, pero que sea un estudioso.

Peor que ignorar es ignorar que se ignora y peor que ignorar que se ignora es creer que se está firme

sobre la verdad en el preciso momento en que se cae en el error y peor que caer en el error es enseñarlo... Es la misión del maestro vuelta de revés; y con qué increíble frecuencia ocurre eso!

\*



JUAN JOSE MOROSOLI

## MUCHACHOS (\*)

Almorzaron y se fueron al café. Allí fué donde Amancio sintió caérsele arriba todo el peso de los años vividos.

Estaba sentado con Perico y el otro, que parecía haber venido con el solo objeto de verificar si era verdad todo lo que Amancio le había contado de su pueblo —allá en Montevideo— pues no parecía interesarse por nada y hablaba apenas...

—Podés pedir lo que quieras... ya sós un hombre...

Llamaron al mozo. El Café estaba lleno de gente.

—Dígale a Don Manuel que aquí hay un negro que quiere hablar con él...

—¿Qué don Manuel?

—¡El dueño!

—Don Manuel murió hace años!... ¡Añares!

Amancio se quedó mudo. ¿Cómo?... Le parecía que don Manuel no podía haberse muerto.

Callado y ahondando recuerdos se fué del café lleno de ruidos hacia las noches en que cuatro o cinco holgazanes y jugadores retenían a aquél hombre tras el mostrador, mientras pasaban las horas una a una, contadas por el pito de la ronda y llegaba de cuando en cuando algún muchacho que volvía de los prostíbulos, laxo y triste.

—¡La pucha!... ¡Don Manuel!... y como dándose una explicación:

(\*) Capítulo de una novela de próxima aparición.

MUCHACHOS

—Y, uno se va y no sabe más nada...

Apareció un viejo de los tiempos de Amancio.

—Salú cólega!

Era un viejo cochero al que llamaban "El nocturno". Prendía al anochecer cuando se empezaban a "alborotar las locas". Sus clientes principales eran menores a los que introducía hábilmente en las casas de mujeres de vida alegre, pues su cochería estaba colocada estratégicamente en el centro de la manzana donde se encontraban esas casas.

Amancio le alcanzó una silla, le invitó a beber y le fué preguntando.

—¿Y la vieja Fabiana?

—Se ahorcó. Se le mandó mudar la hija con un milico, y se ahorcó.

Dijo esto con una naturalidad espantosa que impresionó al negro, a Perico y al montevideano.

—¿Y Goyena?

Goyena era un jugador muy conocido en el pueblo.

—Ta preso porque mató a Miraballe... ¿No sabés nada vos?

—¡Lo mató!...

—Sí. Le pidió como mil veces que no entrara al café cuando él estaba jugando, porque le traía yeta... El otro no le hizo caso y lo mató. Miraballes era muy caprichoso.

Siguió el asombro de Amancio. Goyena y Miraballes eran amigos inseparables cuando los conoció. Ahora había pasado eso.

—¿Y el Comandante Manuel?

—Ahí andaré... ¡A golpes!... Pobre como las ratas y en pedo...

—No, no, dijo Amancio, yo digo *mi comandante*, el de la sierra...

—Sí, sí. Ese. ¿O los comandantes no pueden fundirse y mamarse?

Era el mismo. Sí, el mismo.

—Pior que yo que nunca tuve nada... ¡Pero él que fué poderoso!... ¡Pero poderoso!...

Amancio "se quería morir". ¡Tantas veces había hablado de aquel hombre allá en la ciudad! Para él, si había un hombre, lo que se dice un hombre, era aquél. Generoso. Rico. Guapazo — porque en la del 904 — demostró que "los tenía bien puestos". Gaucho, bien gaucho además. Los caballos de él, los domaba él. ¡Y qué tipo de hombre!

—Serio, pero de una seriedad linda en un hombre!...

Perico escuchaba seriamente frente a todo esto que escuchaba ahora.

—Parece mentira que gente que él veía de arrastro hubiera estado tan alta!... Que este desgraciado del comandante Manuel hubiera sido alguna vez como decía Amancio que había sido.

Salieron apresuradamente a la calle. Amancio huía de aquel hombre que le estaba deshaciendo hombres, ilusiones y recuerdos.

—Uno deja hombres macanudos. Los deja al irse y no los toca más... Ahora pasa esto... En la cabeza no se le muere ninguno. Pero don Manuel estaba muerto. Además no conocía a nadie casi. Se lo había dicho al "cóloga" al despedirse y éste contestó:

—Pa ver conocidos tenés que dir al velorio de algún muerto de tu edá... El pueblo viejo, los vecinos que aún no habían clavado el pico se veían allí. Los otros ya estaban muertos y enterrados.

\*

## CANTOS DE ANOCHECER

N.º 3

*Ab, los amantes muertos por los días!...  
Desenterrad el oro antiguo de sus máscaras,  
sus efigies perdidas en lejanos espejos...*

*Traedlos de su tiempo,  
del abrazo en que yacen  
bajo los rosales de la tarde;  
sus pies desnudos corriendo en las arenas,  
sus sombras,  
una sombra anudada en los caminos.*

*Ab, dónde está la tierra de sus nombres,  
su andar de peregrinos  
cerrando entre sus brazos  
temerosos*

*la dicha,  
como un pájaro cautivo?...*

*Herencia de su amor, ceniza al viento,  
casa de fuego y nada levantaron;  
en sueños,  
que era un sueño en la vigilia,  
magras espigas devoraron las lozanas.*

*De aquella boguera en la que renacían  
de su morir crucificados,  
del por siempre, jamás, de sus palabras,  
—humo en el vino triste de la carne—  
nada retorna.*

*El tiempo no devuelve  
ni aún los dioses prometidos.*

*Volved, sombras ligeras,  
al reposo mortal de la memoria,  
a ocupar vuestro ayer en los retratos.*

*Servidumbre de amor  
—afán, suspiros—*

*llevaron las mareas.  
Sólo queda en la orilla del recuerdo  
el vago tornasol de las medusas.*

Clara Silva.

Montevideo, 1946.

\*

## NUESTRO TIEMPO

FRENTE A LO QUE SE VE VENIR

*Carne de bomba atómica*

En la Divina Comedia de la política, como  
"En el pórtico de la ciencia, como en la  
entrada del infierno se debe exigir:

Qui si convien lasciare ogni sospetto  
Ogni vilita convien que sia morta".

Carlos Marx. "Prefacio de la Crítica de la  
Economía Política. Londres 1859.

Los puntos de vista de Henry Wallace sobre la política internacional del Presidente Truman, han venido suscitando críticas con buena parte de razón. Pero, para poder ser compartida en todo, sentimos que esa crítica requiere complementarse. Y el aditamento que creemos necesario, conducirá a reconocer la parte de razón que asiste a Wallace.

Por lo demás, esa parte de razón es de la mejor estirpe rooseveltiana. Ella podría formularse como, con gran acierto, el propio Wallace lo ha hecho: La gran, la suprema exigencia actual, ha sostenido, es elaborar un New Deal para el mundo entero, como antes lo hiciera Roosevelt, dentro de su país. Un Nuevo Trato, que, a diferencia de lo que, a vista de todo el mundo hace con ellos la economía contemporánea, contemple a cada hombre como todo un hombre y no como una mera herramienta de hacer rico sin tasa y sin límite, a otro hombre.

Pero hoy, habiendo ganado una guerra mundial que tuvo la virtud de unificar con violenta velocidad, al mundo entero, aquella misma inspiración, que antes se impuso como única solución dentro de un país, se impone, ahora, por idénticas razones, dentro del nuevo y más importante campo de unidad moral y política que, indiscutiblemente, es hoy el globo terráqueo, a pesar de las diferencias que subsisten en él.

Y esa es la parte de razón de Wallace: exigir ese New Deal mundial, como único modo de encaminarse hacia las reformas necesarias y de no entregar el mundo entero a la intoxicación de la opinión pública por el comunismo. Porque, lo único que hoy lo combate en serio y a largo plazo y sin caer en ese espejismo del hombre de acción inmediata que gana las batallas, pero pierde las guerras, es precisamente la enérgica aplicación al mundo, de

puntos de vista de reforma revolucionaria como los que Roosevelt aplicó a Estados Unidos.

Lo demás, es, muy probablemente, servirle el mundo en bandeja al comunismo con todas sus inevitables regresiones, extravíos y traiciones a la emancipación del hombre. Y ello es así porque, de momento, es la única fuerza de opinión munida de potencia entusiástica, de dinamismo y poder de contagio.

Es sin duda cierto que Rusia ha consumado, ante la distracción de casi todos, la más veloz y dilatada expansión imperialista que han visto los últimos tiempos. Se ha anexado poco menos de la mitad de Europa y buena parte de Asia. Está a las puertas de la posesión de alguno de los más ricos yacimientos de petróleo. Ha minado la independencia política interna de muchos países, con el archisabido procedimiento de penetración ideológica que aplica al igual de Hitler. Y es evidente que, como lo dijo W. Churchill, está dispuesta a apoderarse de todos los frutos de la pasada guerra, hasta donde no tropiece con el peligro de otra más o menos equivalente. No tener en cuenta esto, es uno de los olvidos, nada insignificante, por cierto, de H. Wallace. No cabe lugar a dudas: el imperialismo de Moscú es un proceso a contener de manera rotunda. Ni por un instante, debe incurrirse con él, en la política suicida del apaciguamiento. Por lo demás, es la que ha venido dando los malos frutos que con Rusia ya se han cosechado. Un destacado político turco, Huseyin Jahit Yalchin, jefe de la misión parlamentaria turca que visita actualmente Londres, acaba de declarar que el Plan Truman de ayuda a Grecia y a Turquía, había "conjurado una tercera guerra mundial". "El País", (INS), mayo 21/1947.

La ayuda a Turquía y a Grecia por Truman, ha evitado una tercera guerra mundial. Pero ni eso, indispensable como es, debe hacerse con medios incompletos, ni menos contraproducentes. Sobre todo, no debe hacerse eludiendo los problemas económicos y sociales hoy impostergables, como inveteradamente tienden a hacerlo los conservadores. Estos, en el mejor de los casos, suelen no ser más que sindicatos de su propia quiebra. Son los seres reacios a percatarse de que, el único modo de conservar lo que merezca serlo, es saber cambiar, reformar y avanzar. Son los que tienden a no sentir que jamás el simple planteo militar de los problemas políticos, es decir la violencia, podrá resolver nada importante, de manera segura y verdadera. "El orden que encontramos en la naturaleza no es jamás la fuerza; se presenta como un ajuste armonioso de detalles complejos. El mal es la fuerza brutal persiguiendo una finalidad fragmentaria, descuidando la visión eterna. El mal domina, retarda, hiere", según expresa Whitehead en *Modos de Pensamiento*.

Si bien parece hoy indispensable apoyar a Turquía y a Grecia, como manera inequívoca de llamar a la continencia a Rusia, no está mal sentir escrúpulos de apuntalar, lo demasiado imperfecto que, desde el punto de vista de la democracia, o sea de la dignidad del hombre, pueden tener sus gobiernos. Tanto más que

los escrúpulos son la sal de la vida moral y política y yema de la buena acción futura, además de todo lo que inhiben, y dulcifican y mejoran la acción presente. La manifestación de esos escrúpulos, es otra parte de la razón que asiste a Wallace, como algunos de sus impugnadores lo han reconocido después.

Además, Estados Unidos mismo, — hay que ser leal también con ellos — que nos han salvado — ha de saber de modo inequívoco que su poderosa democracia no está exenta de tacha. Porque, como todo el régimen económico-político contemporáneo, no puede ser aceptado *in integrum* por ningún alma libre y sana. Si bien por carecer de sentido, es absurdo hablar de democracia capitalista, como la explicativa de Marx induce erradamente a hacerlo, es igualmente absurdo afirmar que la democracia actualmente está indemne de infección y libre de ser usada para inconfesables destinos capitalistas y por tanto inhumanos o antidemocráticos.

#### Las tres cosas patentes

Para todo el que quiera analizar, con la inteligencia libre y no a través de teorías hechas, sentimos que lo más claro es:

Primero: que la inspiración humanista de la democracia, toda entera, pende del afecto a la persona humana, del sentimiento de su dignidad. Desde que en la política por muchas razones tristes, pero innegables, no tiene casi audiencia el amor, diremos que por lo menos la democracia depende del respeto al hombre concreto y no de abstracciones realizadas, sea por Marx, sea por Tomás de Aquino.

Esa inspiración humanista, concreta y abierta, se expresa en la primacía de los derechos del hombre frente a las instituciones y en la asignación a éstas, de un modesto carácter instrumental. Lo demás lleva a trascendentalizar ilegítimamente al Estado. Es confundirlo sea con la Patria, sea con la Nación, sea con la sociedad, sea con la civilización. Lo demás, lleva a una verdadera mistificación de las instituciones por asignarles un sentido que ellas no pueden comportar. Y en ese extravío ya está el germen de los totalitarismos.

Segundo: lo más evidente es que, el designio humanista de la democracia, hoy está prisionero del gigantesco capitalismo contemporáneo. Muy a menudo ese secuestro llega a la asfixia y al más grave desvío del humanismo que pueda darse.

Tercero: igualmente claro es que el capitalismo, por lo menos en el monstruoso desarrollo que le ha consentido la técnica y la finanza contemporánea, es antidemocrático. Constituye un nuevo feudalismo de base económica. A intereses privados él asigna poderes de carácter público por su vastísimo alcance. Esos poderes son, además, secretos e incontrolados. Más aún: sólo ellos tienen poderío para controlar y de hecho controlan casi todo, aún al Estado mismo. El gran capitalismo contemporáneo es un socialismo unilateral de mala fe: individualiza, desafortado, las

ganancias; socializa, cínico, las pérdidas. ¿Qué otra razón dominante reconoce la inflazón que estamos padeciendo todos? Por ello, ahora, tanto en Estados Unidos como en casi todas partes, la democracia, sin una reforma intrépida y urgente del régimen económico en que está condenada hoy a vivir, y también de cierta descentralización del Estado, está demasiado expuesta a ser instrumento político de aquel feudalismo oculto e inconfesable de la gran finanza, que nos condena a todos a vivir de crisis en guerra y de guerra en crisis. Todos sabemos la poca exageración que, dada la pasta humana, hay en aquel dicho de Henry Thoreau: "El hombre rico está siempre vendido a la institución que lo hace rico".

Y el nuevo rico dirige hoy el mundo. El propulsa, por lo menos en lo inmediato, y grueso, la marcha entera de esta civilización de advenedizos. Ese señor feudal contemporáneo, inconfesado, inconfesable y sin honor, por la marcha de las cosas ha llegado a tener hoy en sus mezquinas manos, no sólo, a las instituciones económicas y a las políticas, sino al Estado casi difunto, como intrépido, se lo enrostró Roosevelt en su célebre discurso de Filadelfia sobre las "nuevas feudalidades". Además, inocente y noble como ella es, la ciencia, a ese insaciable Sylock, o por lo menos a los apetitos gruesos, esas pequeñas potencias que mueven la vida de las grandes potencias, tanto más cuanto más grandes son, la ciencia, repítamos, le ha servido en bandeja una tan inédita como inaudita institución: la bomba atómica. Tal la atmósfera de hiperciclópeas catástrofes en que vivimos. En ella ponemos en el mundo los hijos de nuestro amor. No percarse de lo que trae en su endemoniado vientre y no actuar urgente y constantemente en consecuencia contra lo infernal de esa situación en que a todos por igual nos toca vivir, es ser un suicida a todo vapor.

Por el estado actual de las instituciones económicas y políticas, lo sepamos o lo ignoremos, dormidos o despiertos, de hombres que debiéramos ser, hemos sido reducidos a la categoría de eventual carne de bomba atómica. Si no actuamos a tiempo, la condición humana no será tanto aquella que, desde la inmemorial sabiduría órfica nos transmitió Píndaro: "el hombre es el sueño de una sombra" que conservó, tenaz y profunda, sincronizada con los místicos, la estirpe de los grandes trágicos, Claderón, Shakespeare, y que se declara en el yo profundo, opuesto al yo social de Bergson. No: ahora seremos, como lo ha notado E. Mounier en "Documentario Atómico", "Espirit, enero 1947", "la sombra que ha perdido a su hombre". Es la brindada por aquella alucinante fotografía de Hiroshima: sombra del cuerpo de un hombre que, en el instante de hacerse humo, habiendo hecho pantalla a la radiación atómica, quedó impresa sobre la arena. La sombra de cada uno de nosotros, la de la civilización entera, si los médicos políticos que hasta ahora vienen asistiéndola, no enmiendan su terapéutica, están destinadas a quedar cualquier día impresas sobre las aceras de los continentes, si se salvan és-

tos. No sentir esto es vivir en una distracción suicida, ser practicantes de la famosa sabiduría del avestruz; hurtar a la catástrofe, la nimia cabeza, ofreciéndole generosos el voluminoso cuerpo.

No sentir, no condenar, no buscar la reforma de ese estado de cosas, es precipitar a los pueblos por garrafal confusión y ofuscado desencanto, en los brazos del comunismo. Y éste acaso es el error en que tienden a incurrir, Truman como Churchill, en tanto insistan en actuar como meros conservadores de este desorden establecido.

#### Descalificación de los simplismos

Casi siempre, toda posición simplista está condenada. En la situación actual está archicondenada: Ni con Rusia, hoy encarcelada por desertores de una de las más grandes epopeyas de la emancipación humana o por utopistas fatigados por la realidad y convertidos a un totalitarismo de acero, es decir de Stalin. Ese totalitarismo es más penetrante y más capaz de durar que el delirio nazi, por ser el extravío simplista de una inspiración humana profunda: la de la justicia.

Ni con todo lo que pueda tener tendencia incontenible a prevalecer del viejo estilo de vida de Estados Unidos: incubadora de crisis y guerras y de guerras y crisis.

Ni con lo condenable del régimen económico contemporáneo, incriminable a nombre del humanismo permanente y abierto, inspirador de la democracia.

Ni arrojar por la borda, para reformar lo que haya que reformar, como imprudentemente ha hecho el marxismo totalitario, toda la prodigiosa e insuperable, aunque perfectible acumulación de experiencia moral, política y económica que los siglos han permitido condensar al hombre en las inspiraciones de la democracia, fuera de las cuales ni hombres somos. No se trata de abandonarlas a ellas, única luz que nos orienta, sino precisamente, de llevar su sabiduría a nuevos terrenos: a la economía y al gigantismo mecanizante de la condición humana. Puede decirse, como del hombre, de la democracia: es difícil ser demócrata pero se puede.

Ni menos, conservadorismos suicidas que incuban en progresión archi geométrica, catástrofes cada vez mayores; sino revolución permanente. Esa revolución permanente instituida que, cuando se la bien entiende, es la democracia. Mientras los totalitarismos son sistemas cerrados, hijos del pánico de la razón ante la incoercible pluralidad de lo real y el oceánico desarrollo de la vida, sólo la democracia es intrépida, un régimen abierto, una revolución permanente.

Henry Wallace defiende un retazo muy importante de lo necesario y urgente, aunque no haya destacado con nitidez los peligros del imperialismo de Moscú.

Muchos senadores de Estados Unidos parecen no sentir la esencia de la democracia. Basta recordar las sanciones, incom-

preñables para ningún demócrata lúcido, que han propuesto contra Wallace, por expresar su pensamiento fuera del país. La misma proscripción de los comunistas de toda la administración, que ha propuesto el Presidente Truman, parece indicar una cierta carencia del sentido medular de la democracia. Ella establece una ley de sospechosos como la que el Terror creara en Francia. Y la establece sin la disculpa del pánico que en su haber tenían los revolucionarios franceses, con todos los gobiernos de Europa levantados en su contra.

Cierto que no ha de perderse de vista que el partido comunista no es un partido político; es un ejército ideológico disfrazado de partido. Y todavía, es un ejército al servicio de una ideología dirigida por el jefe de un estado extranjero. Esto lo pueden negar sólo los comunistas que no hayan comprendido a fondo su propia doctrina. Pero, ni aún en ese caso grave, cabe, democráticamente, expulsarlos de toda la administración. Sólo podría hacerse eso con los cargos políticamente delicados, no de los anodinos desde ese punto de vista.

Aquí es sin duda donde mejor se palpa que es difícil ser demócrata, pero se puede. La primacía de los derechos del hombre, como dice el lenguaje recibido por la doctrina, las garantías constitucionales, no se suspenden sino en casos "graves e imprevistos" de ataque exterior o conmoción interior", y como a contra gusto, dando cuenta a la Asamblea, a la C. Permanente dentro de las veinticuatro horas y estando a lo que éstas resuelvan". "En cuanto a las personas las medidas graves y urgentes sólo autorizan arrestarlas o trasladarlas de un punto a otro del territorio, siempre que no optasen por salir de él". "También esta medida... deberá someterse dentro de las veinticuatro horas de adoptada a la Asamblea..." (art. 157 N.º 18 de nuestra Constitución vigente, relativo a lo que compete al P. E.). Es que en todas partes, los derechos del hombre, sólo se pueden, pues, suspender en esos casos **gravísimos y repentinos** y a contra gusto y por el menor tiempo posible. La libertad de pensar, y la inseparable de equivocarse pensando, convirtiéndose al totalitarismo comunista por ejemplo, **es el primero, de los primeros derechos de hombre**, fuente de todos los otros, el que más hombre lo hace. Hay que poder correr el riesgo de abdicar la honrría haciéndose fascista o comunista, por el desatinado empleo del juicio, que sólo puede ejercerse en el inviolable escenario íntimo de la libertad. Es que, además, la democracia es el único régimen de convivencia que admite al enemigo en casa. Es el único, hecho de la madera de la intrepidez de espíritu y de la más anchurosa amplitud intelectual que haya elaborado el hombre. Los otros están hechos de la apollillada madera del miedo y de la estrechez intelectual, del dogmatismo, del espíritu de sistema, de la falsa precisión, del pánico de la razón. Sí, una vez por todas hay que proclamarlo bien altivamente: las otras concepciones de la convivencia son hijas del simplismo y del miedo, gran maestre de simplismos. La democracia, auscultada en sus fundamentos hondos y abiertos, se declara hija no sólo de

la más dilatada experiencia moral y política, sino también hija de la valentía, del amor y la esperanza, como la vida misma en sus más esplendentes manifestaciones. Por ello es que nos excede a todos y a cada uno. Y como corroboración positiva de la concepción doctrinaria de ese humanismo de la democracia, piénsese que todas esas medidas que criticamos son inconcebibles para cualquier demócrata, medularmente compenetrado de los fundamentos de ese régimen de convivencia. En Inglaterra, por ejemplo, ninguna de aquellas medidas se les hubiera ocurrido ni a los peores conservadores, ni despiertos, ni ebrios, ni dormidos, como diría el gran demócrata argentino Moreno, cuya mirada —dicho sea de paso— la sentimos fulminar al régimen imperante hoy en la bien querida vereda de enfrente.

#### Exigencias de la política actual: la tercera vía

Al sostener esta posición, no improvisamos. Tampoco, a pesar de las primeras apariencias, incurrimos en pesimismo, esa después de todo petulante y sombría falacia de metafísico, que consiste en la insubordinación de un estado afectivo que se erige en enjuiciador de la inmensidad de lo conocido y de la, si cabe, mayor inmensidad de lo desconocido. Más bien diríamos que desde nuestro viejo, querido pero intelectualmente inabarcable optimismo trágico, lanzamos a la arena, dentro de ciertas circunstancias, un semblante de pesimismo que, en el fondo, no es sino aquel "optimismo, paradójico" que, según Rodó lo reconoce en Ariel, "lejos de suponer la renuncia y la condenación de la existencia", "propaga con su descontento de lo actual, la necesidad de renovarla".

Simplemente, vemos llegar el momento de actualizar con la mayor militancia posible lo que, bastante antes de terminar la guerra, veíamos venir como problema de post-guerra. En la "Defensa del Hombre y de la Democracia y los Problemas de Post-Guerra" editado por el Ateneo, esbozábamos las líneas generales de la política que creamos debe ser hoy puesta a la orden del día. Es la que ya empieza a reconocerse como tercera vía, única sensata. Estimamos que los hechos han venido a confirmar y a actualizar sus aspiraciones. Expresábamos:

"El conservador, gran culpable. — Considerada la actual tragedia mundial a la luz de los acontecimientos dominantes en el último medio siglo, el feudalismo económico que, desde su interior secuestra a la democracia en su propia casa, para fines inhumanos contrarios a ella, sostenido o usufructuado por los llamados conservadores, resulta el más grande y aún casi el total culpable de los incomparables horrores que hoy padece la humanidad y del confuso estado de los ánimos frente a la democracia, que ha venido imperando casi hasta el comienzo de la guerra actual.

La extirpación más urgente. — Por eso más importante aún que destruir el nazi-fascismo, ya más que virtualmente vencido, es extirpar, lúcida y enérgicamente, armados con las directrices

humanistas de las democracias, a ese feudalismo económico oculto que, omnipresente o poco menos, como un verdadero cáncer contemporáneo de la convivencia humana, viene conduciendo de tanto en tanto a la democracia a los abismos en que se encuentra y con ella a la humanidad a los horrores inauditos que padece.

**El imperialismo, efecto del feudalismo.** — De ese feudalismo económico oculto, el imperialismo, que de un modo especial entenebrece el destino local de América, no es más que un episodio particular y transitorio, por vasto, profundo, duradero y calamitoso que nos resulte a los pueblos latinoamericanos que lo sufrimos".

¿Se dirá que trascendentalizamos los acontecimientos? No; únicamente ocurre que, cuando se intensifican los problemas, no sólo, como Vaz Ferreira ha dicho de la física contemporánea, la ciencia emana metafísica. También lo hace la política; únicamente que emana una metafísica hecha simultáneamente de sentido de positividad y de misterio, discretamente abierta, sobriamente munita del menor cúmulo de presupuestos posibles, para ser sencilla, accesible a cualquiera, a la vez que profundizable, para no excluir ni sofocar ninguna posibilidad, para bien graduar lo que se sabe, lo que se ignora y el grado en que se sabe y se ignora y además, por añadidura, para no faltarle el respeto a lo desconocido ni menos al misterio.

Carlos Benvenuto.

\*

## TEATRO

### "LLUVIA", DE MAUGHAM

La representación prometía compendiosamente estos encantos diversos: una reapertura teatral del Solís, una actriz brasileña expresándose en español, un ininterrumpido efecto escénico de tres actos de lluvia, una obra de Somerset Maugham.

No obstante ser Maugham un dramaturgo, "Lluvia" ha sido en su propósito un relato; John Colton y Clemence Randolph lo han teatralizado en tres actos y cuatro cuadros. La mayor extensión que estos tres actos suponen sobre las sesenta páginas de la novela corta, no ha sido aprovechada con sabiduría escénica por los adaptadores. Nunca va a cuenta de la mejor preparación teatral de los abruptos extremos del asunto: no se ha sabido encontrar el equivalente de la frase explicativa del autor o de la solución de continuidad que el lector entiende y el espectador frecuentemente no. Todo apartamiento de la literalidad —la versión es, en la transcripción del diálogo de Maugham, cumplidora y fiel— se ha intentado para acercarnos algún personaje secundario (para agregar innecesarias lecturas de Nietzsche e inverosímiles reflexiones occidentales al posadero aborigen), para inventar y nominar otros personajes indiscriminados en el relato original. Escuetamente, el misionero Davidson confunde su pretextada ira santa, sus vengativos impulsos, su sadismo puritano y su deseo carnal, consumándolos abrumadoramente sobre la casquivana Sadie Thompson, cuyo afán de diversión, cuyo whisky y cuyo fonógrafo irrumpen en el adusto albergue, asediado de lluvia, en que el misionero, su mujer y otros dos compañeros de viaje se confinan para pasar una cuarentena. Cuando el reprimido ardor sexual del fanático pastor desborda sobre su infligente devoción por la penitencia ajena, huye en la lluviosa noche del trópico y se suicida de un navajazo a la orilla del Pacífico. Ni el relato ni la obra son importantes. Postulan vagamente conductas individuales y divulgados asertos freudianos. Con todo, el relato disfruta de las ventajas de la brevedad; y la obra teatral no aprovecha las de la extensión.

La interpretación desvía el interés principal y la estructura del relato: en el texto original de Maugham la figura central es la del Reverendo Davidson; sin mayores variantes de texto, pero sí de radicación material de la acción, la obra teatral desplaza los dudosos honores protagónicos hacia Sadie Thompson. Y Sadie Thompson, cabotina, ex-ramera de Honolulu, ofrece un servicial modelo cosmopolita para las bilingües tribulaciones de

Dulcina de Moraes. Esta da su personaje con cierta ostentosa exageración brasileña: orgía de pintoresquismo. Extrema espec-  
tacularmente las singularidades físicas de la disipación, etc.

Cuando el drama exige otro tono (la repentina y fugaz con-  
versión de Sadie Thompson) su dicción abierta y despegada, in-  
cierta y enfática, compromete las posibilidades que puedan en-  
treverse para esta actriz en papeles que toleren menos amplia-  
mente la hipóbole escénica.

Santiago Arrieta da en recitativo y en ampulosa superficia-  
lidad un personaje de otro modo ascético y fervoroso. Quiere  
ser claramente significativo y se anticipa demasiado sobre los  
efectos calculados en la obra. En cuanto a los demás, acierta  
Fanny Brena en el contenido papel de Mrs. Davidson y perju-  
dican caprichosamente sus buenas caracterizaciones con fraseos  
veleidosos, Bernardo Perrone y Camilo Da Passano.

El efecto escénico de la lluvia, de algún modo protagónico,  
ha sido muy bien dado. El espectador lo recordará cuando haya  
olvidado a Sadie Thompson y al reverendo Davidson.

Carlos Martínez Moreno.

\*

## ARTES PLASTICAS

### EN TORNO A DOS EXPOSICIONES

*J. Torres García*

Prolijos alegatos y condenaciones más o menos disimuladas  
son las interpretaciones a que la obra y la personalidad de To-  
rres García dan lugar en el actual clima de la pintura uruguaya.  
Sin embargo, el observador enteramente libre de "parti pris", sea  
cual fuere su indole, habrá notado fácilmente que, en realidad,  
muy pocos han entendido al artista y su labor en todos sus al-  
cances. Este, un tanto imaginario espectador, no siente la menor  
duda de que se halla ante un pintor dotado de singular sensibili-  
dad, ante un verdadero conocedor de las esencias plásticas de  
los modernismos, un artista mundano, pues, en la mejor acep-  
ción del adjetivo. Pero alrededor de esta personalidad de indis-  
cutible valor dentro del medio, se le suscitan también a ese ima-  
ginario observador, que hace consciente abstracción de toda  
cuestión impregnada de prejuicios con colorido local, — y precisa-  
mente a él — varias preguntas cuyas direcciones quisiera delinear  
esta breve nota en más que reducidos términos.

Para ello habrá de trazar una limitadísima caracterización de  
lo que actualmente comprende la expresión pictórica uruguaya y,  
sobre todo, de sus diversos resortes, sus puntos de partida, sus  
idiomas naturales. Y no menos importante sería encontrar los per-  
tinentes nexos de esta pintura con el arte europeo contemporá-  
neo, ya que, habiendo cristalizado en Europa, también en el te-  
rreno de la plástica, la más avanzada y concisa mutación, ésta  
tiene que servir necesariamente de norma para enjuiciar el arte  
de países con menos tradiciones o simplemente sin ellas, tenién-  
dose en cuenta, eso sí, y poniendo de relieve, las particularidades  
que dicho país (el Uruguay en este caso) debe ofrecer con su pro-  
ceso de desarrollo en las artes figurativas.

El punto de arranque para toda la pintura moderna uruguaya  
es, brevemente dicho, una especie de sub-impresionismo, o "Aman-  
Jeanismo", si se quiere, con tendencia notable hacia una aplica-  
ción emocional del instrumento pictórico, — cosa bien distinta de  
la concreción emocional de una expresión— y que, no obstante,  
encuentra su constante dirección hacia la naturaleza en la ilimi-  
tada valorización de la verosimilitud aparental. Dicha inclinación  
sigue siendo todavía hoy el leitmotiv, y aunque se han hecho pro-  
gresos en varios sentidos, dichos experimentos, una vez desliga-  
dos espiritual y materialmente de la experiencia europea, volvie-



ron otra vez con vertiginosa rapidez al antiguo punto de partida; punto muerto según aseveran muchos comentadores, aunque no vamos a analizar ahora si con razón o sin ella. Una visita somera a cualquier salón oficial vendría a subrayar lo que acabamos de decir.

Dejando de lado toda intención polémica, como arriba hemos indicado, no cabe sino recoger objetivamente los hechos y las circunstancias más sobresalientes. Advertimos que, mientras en la pintura europea, a pesar del disparatado aspecto de alguna que otra idea, alternan de manera lógica las intenciones tanto plásticas como extra-plásticas entre la emocionalidad y la inteligencia, —lógica fácilmente desentrañable si se mira a esta pintura con una visión más bien panorámica que aisladora—, estas mismas alternaciones repercuten en la pintura uruguaya de manera accidental, en forma de inauditos saltos que se convierten en muchos casos en saltos mortales. Ese desequilibrio evolutivo no sería, empero, tan aventurado si no hubiese, como motivo céntrico de los desvíos, el acatamiento casi idiosincrásico a todo lo que se basa de nuevo en la concepción condicionada por el sentimiento, hasta podría decirse anti, extra-intelectiva; de suerte que, si bien dicha tendencia significa, dentro de los específicos lugares de su creación, una clara partícula del proceso de desarrollo, ora de impulso, ora de reacción, en el Uruguay vuelve a ser, primordialmente, el pretexto para no abandonar la antes mencionada aplicación del instrumento y la correspondiente interpretación del hecho pictórico.

Muchos son los que se han quejado de este estado del arte actual. A estas críticas suelen oponerse algunas voces de pulido optimismo defendiendo el status quo actual o, en forma más incisiva, remitiendo al público a los máximos nombres de la pintura moderna uruguaya: los Barradas, Figari y, entre los que continúan su obra en el país, Torres García. Y aquí es donde se presentan dos preguntas fundamentales: ¿pueden ser estos maestros indudables, Torres García entre ellos, arquetipos del arte uruguayo contemporáneo? Y, en segundo término: ¿en qué consiste la relación de pintores como los mencionados con el medio artístico activo del país?

Obviamente, ambas preguntas están ligadas entre sí. La primera, que buscaría aclaración del carácter, en cierto modo autóctono, de un pintor como Torres García (por encima, desde luego, de toda exaltación patrioterica) es acaso la más compleja. Hay quienes, de modo rotundo, vienen a contestarla negativamente. Sin embargo, creemos que tal opinión, excesivamente cerrada, no percibe lo más elemental, a saber, que, en rigor de verdad, no existe una pintura uruguaya que por sí serviría de base para semejante negativa. Y de ser Torres García arquetipo para la pintura uruguaya como hecho estilístico, debería ser su arte o una total ignorancia de las más palpables innovaciones de la pintura de las recientes décadas, o bien, obra de un genio inusitado, que si puede surgir en un cuento de hadas, nunca surge en un medio con carencia absoluta de los supuestos tradicionales y cultu-

rales de este género. Habría de atenderse, por consiguiente, más bien, al reverso de la medalla, invirtiendo la pregunta: ¿en qué sentido puede ser juzgada la pintura uruguaya a través de la obra de un Torres García? Esto, por lo demás, encierra más lógica y razón de ser.

El hecho de más capital importancia es que Torres García se formó en Europa, hecho harto conocido, pero típico de toda pintura uruguaya de su generación, con deseos, no de "patrimoniar", sino de "responsabilizarse", si se nos permite emplear estas expresiones. En su exposición de obras retrospectivas y recientes, Torres García nos da oportunidad de seguir esta su inquietud a lo largo de su desenvolvimiento y cristalización.

Resulta poco grato resumir en una condensación un tanto forzada la vasta intención y realización de Torres García, enriquecida con toda clase de experiencias, habiendo rozado todos los conceptos plásticos modernos. En forma esquematizada podría asegurarse que en esta obra predomina el deseo de ordenación, pero si este deseo es, en primer lugar intención, la realización corresponde a un agudo sentido de la calidad pictórica que siempre es la que define ulteriormente la obra de Torres García. Incluso cuando el artista abandona su ajustada intersección del valor- tono con el valor-tinta, para dedicarse directamente a una pintura de tres colores, y, más aún, de concepción figurativa, no traslinda la sustancialidad de la pintura, que sus discípulos, en ejercicios similares, ni siquiera alcanzan.

Ahora bien: toda formación y contenido de esta obra se aleja de un posible ligamen autóctono. Creemos que el mismo maestro estará completamente de acuerdo si subrayamos que su pintura no responde a lo que habitualmente se produce en el medio pictórico uruguayo. Es su pintura arte de experimentación, que ya por sí se contrapone al arranque cegato que siempre, ininterrumpidamente, trata de crear "obras maestras": esta manía de pintar dos o tres "obras maestras" (en realidad, obras para el Salón), por año, concentrando en esta instantaneidad todo deseo de creación y cuyos resultados son harto notorios. Un cuadro como por ejemplo "El Estudiante" (N.º 19 del catálogo) que elegimos algo arbitrariamente en el conjunto, es desusado en la pintura uruguaya moderna y muy pocos pintores actuales emprendieron una tela con idéntico gesto.

La constante experimentación, exenta de provincialismo, que para nada excluye obras de gran aliento, termina por descubrirnos el fundamento del arte de Torres García. El pintor no ha omitido acercarse a una expresión más directa del mundo circundante; su afán de no dejar de emplear ningún recurso le llevó también a un tal terreno, pero es asimismo innegable que su siempre alerta posición de repulsa hacia el medio (¿aún hostil para él?) impidió que Torres García lo interprete, incluso en sus contenidos positivos. Quizás el americano europeizado, en su transmutación hacia una vertiente, no puede —o no quiere— descifrar las innatas virtudes de su continente que el europeo en América, el que se acercó a él desde la otra vertiente, aprende a va-

lorar, tal vez por su criterio más objetivo, tal vez por una simple necesidad de subsistencia espiritual... En Torres García hay, a la postre, un gran pintor, una gran figura aislada, típico del estado actual del arte uruguayo desde Blanes hasta nuestros días.

La relación de Torres García con el medio artístico activo del país, según decía la segunda pregunta arriba apuntada, puede deducirse, en parte, de lo que vinimos diciendo hasta aquí; y en ello cabe establecer la también necesaria inversión de esta pregunta, acerca de la relación del medio con Torres García.

Cuando Torres García vuelve al Uruguay en 1934, trae consigo el arte constructivo como última consecuencia de sus búsquedas. Derivada de las recientes expresiones post cubistas, está íntimamente hermanado con los asépticos ensayos configurativos que se destacan por su evidente racionalización y autodisciplina, y cuyo rasgo esencial es la simplificación. Ozenfant llega a colocar este arte, encarnado en un Mondrian, Doesburg y Vantongerloo, al lado de la academia, Meissonier y Mondrian son, dice, los mismos extremos, aunque en posiciones opuestas. Aquí es donde Torres García encuentra uno de sus puntos de apoyo. Su constructivismo parte precisamente de dichos experimentos, sus obras y, más aún, sus teorías, son entonadas de este modo. Pero conviene agregar en seguida que su rica vida de pintor, versátil en muchas estilizaciones, su sutil sentido de la materia plástica lo vuelven más artístico, más cálido, que muchos de sus colegas americanos e incluso europeos. A la inversa que Piet Mondrian, Torres García nunca quiere dejar de hacer pintura, pintura en pureza, sonora, elemental.

Con su constructivismo entró en un mundo cuyo cuño estilístico lo hemos esbozado ya. Torres García ha seguido el proceso de la pintura contemporánea en gran parte desde dentro, impresionismo, fauvismo, "hipercézannisme", cinetismo, neoplasticismo, y, en fin, constructivismo. La pintura uruguaya jamás asimiló como tal los aportes de estos tópicos; si bien es cierto que hubo pintores que así lo hicieron, incluso desde dentro también, ellos, como el mismo Torres García, no eran sino aislados, heroicos casos, esto es: "casos"... Había que buscar, por ende, un punto, donde el arte de Torres García convergiera con la mentalidad, por decirlo así, de la pintura uruguaya.

Los discípulos de Torres García, (entre los cuales no incluimos a sus hijos), nunca tuvieron predilección espontánea hacia el constructivismo, lo que se comprende, teniendo en cuenta su origen pictórico. El maestro confirmó con su obra este aislamiento que su calidad de pintor le impuso en el medio donde le tocó actuar después de larga ausencia. Su repatriación física significaba, en el campo de la pintura, un exilio. De ahí que su constante retorno a una pintura rapsódica o representativa, "la pintura de los Domingos", no es una contradicción, como algunos pretenden, o una renegación fortuita de sí mismo, según otros, sino simplemente un intento de arraigamiento. Empero, muchas veces parece evidenciarse —advértase que tan sólo nos referimos al relacionamiento del arte de Torres-García con la pintura uruguaya— que el contrabalanceo de las dos tendencias que Torres-García llama "re-

presentación visual" y "conocimiento espiritual" podría haberse sustituido por aquel estilo elaborado por el pintor en Liorna y Villefranche, los "Veleros" y los "Puertos" (arriba lo hemos llamado "Hipercezannisme") puesto que en él se concentra esta síntesis del plasticismo inteligente y la expresividad de que tanto carece la pintura uruguaya actual. Podría haber sido, quizá, más fecundo en otras muchas direcciones. Sin embargo, Torres-García, como unidad artística, contemplando sólo su personalidad, jamás renuncia a su propia jerarquía en sus búsquedas. Y cuando últimamente vuelve a la "representación visual", con todas sus consecuencias, tal transición no es para él, —y sólo para él!— sino un nuevo paseo sobre el mismo nivel.

Al mismo tiempo resulta interesante y digno de ser estudiado el hecho nada halagüeño, de que desde este potencial de valiente plasticidad, cuyos valores puede apreciarse en algunas piezas especiales de la exposición, ciertos discípulos llegaron nuevamente a una conclusión que se asemeja con parecido gemelo, al habitual Aman-Jeanismo, o, al menos, a su intención. Vuelve a cerrarse el anillo con consecuencia fatal; fuera de él queda Torres García como un gran pintor, gran figura aislada dentro del medio de la pintura uruguaya moderna.

### *Acuarelas y grabados norteamericanos*

#### 1

Resulta interesante notar que aparte de todo aquel academismo, moderantismo e ignorantismo, cuya aparición ya no vale la pena fustigar cuando se presenta hoy día, la dirección en que se desarrolló la pintura norteamericana, se bifurca en dos vertientes: una que tiende decididamente hacia Europa, o sea, hacia una forma plasticista por excelencia, mientras que, por otra parte, no es difícil notar que la segunda orientación se encauza directamente hacia una interpretación de la escena norteamericana. Ambas tendencias, puestas en tela de juicio, evidencian riesgos, aunque no de la misma intensidad; empero, la sencilla pregunta sobre su valor creador, su posibilidad de evolución, puede aclarar en cierto modo su contenido.

La dirección que se podría definir como europea, es la que sin duda ha realizado y asimilado mejor el hecho pictórico, es decir, la expresión que parte de la estructuración y sincronización de los invariables plásticos, revistiéndolos con el nuevo y plétórico sentido de aquella materia, tan especialísima para el arte figurativo, que descubrió la pintura moderna. Han entendido estos pintores con exactitud y fervor las conclusiones que ofrecen los modernistas en Europa, lo que no impide que ellos sigan desarrollando la investigación plasticista con iniciativas propias.

Estos artistas son auténticos, si no siempre genuinamente norteamericanos, por cierto, siempre genuinamente pintores. A ellos siguen los que prácticamente son sus epígonos. Y ya en éstos

se advierte la falta de autenticidad, lo que obliga a hacer siempre una distinción cuando se habla sobre esta corriente europea en la pintura norteamericana. Por lo general son discípulos de una academia americana; han pasado un año o dos en Europa, y, lo que es más importante, por lo común son talentos que han dirigido sus esfuerzos hacia la producción, y no hacia la investigación, cosa que además, tendría que haber sido dificultosa, puesto que estos artistas se mueven alejados de la esencia de la expresión moderna en pintura. Es cierto también, (y esto viene a dificultar un análisis demasiado generalizado que los juzgaría con estrictos conceptos extraídos del arte europeo), que estos pintores no siempre se hallan ligados a las circunstancias vitales de su propia época o ambiente. Pese a que los maestros aislados, arriba aludidos, han dado un paso orientador que a la vez puede servir como indicación, —preocupación por una pintura que un día llegará a autonomizarse orgánicamente,— en sus epígonos, la inspiración promotora suele venir de afuera. De ahí, pues, aunque resulta ingrata la comprobación, situaciones tragicómicas, artificiosas por su incertidumbre y falta de médula, pues si bien no se reacciona estilísticamente, esto es, intrínsecamente según las necesidades de una pintura de esta índole, y no exteriormente, con temas, ante las vivencias propias, tampoco se penetra por debajo de la epidermis de la pintura europea. Dicho brevemente y enunciando un ejemplo: Picasso y Braque crearon en Europa una nueva pintura, porque su época marcaba una fase nueva en la historia humana, y demandaba una adecuada expresión. Demuth o Stuart Davis, en cambio, buscaron en América una pintura nueva —nueva para América—, porque Picasso y Braque habían creado una pintura nueva en Francia... Cabe señalar aún por añadidura, que el espíritu de las obras de Braque y Picasso fué conocido por los americanos a través de discípulos de los pintores cubistas, de modo que la apariencia, por lo visto, no era una apariencia, ni siquiera fidedigna, ya que no legítima.

Los pintores que se dirigen, en cambio, a la escena norteamericana, no ofrecen entre sus filas ningún artista que pueda equipararse con uno de los maestros que hemos nombrado al principio.

En primer término, quizá por la gran ignorancia del instrumento. Al deseo de dar la imagen inédita de su mundo, no se amalgama el tacto del pintor, el espíritu realizador que conoce aquellos medios que están al compás de una visión moderna. El regionalismo no tiene sino un efecto pintoresco; más les importa retratar el Río Blanco en Sharon que darnos una esencia pictórica de su "clima". Existe allí una inocencia singular en el uso de la expresión formal, y es interesante observar cómo a veces el pintor se tortura para llegar a una síntesis expresiva yendo por los más desusados caminos. Hay mucho automatismo en estas obras, o, si no, un dificultoso inventario de objetos naturales en su apariencia, que puede ser de mucho esfuerzo y mucha dedicación pero que nada tiene que ver con la pintura.

Comenzando con las obras de los maestros, es preciso señalar, en primer término, las acuarelas de Marin y Feininger, a las que se suman inmediatamente, las de Weber y quizás también de Grosz. Marin es el maestro de la gran improvisación, del impromptu pujante. Todas sus obras se concentran en una síntesis emocional que mejor expresa el carácter de sus motivos que las elucubradas copias de muchos de sus colegas. Marin tiene un conocimiento, no sólo técnicamente profundo de su medio particular, la acuarela, sino también de la coordinación expresiva de sus signos. Las acuarelas expuestas (26, 27, 28, 29 del catálogo), muestran, sobre todo, un contenido más emocional y material que otras anteriores, cuya característica era un esquematismo demasiado desprovisto de jugosidad. Nos ocurre ver en Marin el más agudo refinamiento de una concepción esencialmente naturalista, logrado con una sabiduría de la materia plástica que no excluye el "fauvisme" de su aplicación. Sin embargo, Marin parece incapaz de ir a una ordenación más racional y ambiciosa de sus impactos; una de sus acuarelas "Cruce de Calles", (N.º 30) y el grabado expuesto en la otra muestra, no son otra cosa que una desesperada yuxtaposición de fragmentos. Feininger, maestro de un cubismo muy personal, profesor de la Bauhaus e integrante, con Klee, Kandinsky y Javlensky, de los "Blauen Vier", está representado con dos acuarelas de particular delicadeza e inteligencia. También, Feininger sabe dar la máxima expresión plástica con su medio; auténtico pintor de las escuelas modernas, utiliza incluso recursos que son, para el acuarelista clásico, accidentales de procedimiento, logrando mucho de su fluidez y de su soltura, haciendo correr el color y la tinta de los contornos libremente. Max Weber no es propiamente un pintor de acuarelas. Dos esbozos pequeños y un gouache llevan el cuño de un artista cuya capacidad emocional sobrepasa toda la rutina de la pintura norteamericana y le hace aparecer como un pintor de garra, de profundidad, que bien puede colocarse al lado de los grandes expresionistas europeos, aunque las tres obras no llegan a dar la pauta de su arte. Grosz, finalmente, ha tenido una evidente decadencia desde su estancia en los Estados Unidos, que él mismo admite no sin manifiesto cinismo, ("las ideas varían constantemente, un billete de cien dólares, en cambio, siempre es un billete de cien dólares"). Sus tres trabajos, un poco recargados quizás, le muestran como habilísimo conocedor de la materia, pero sólo los dos de la época europea llegan a convencernos (Nos. 39 y 40); y no obstante a pesar de ser de los años 1929 y 31, ya no demuestran el vigor y la honestidad en los medios de otros anteriores o simultáneos.

Nuestra opinión sobre Demuth y Davis la hemos ya anticipado. Los dos tienen un deseo elocuente de "Modernidad"; empero, no dominan la expresión que tal designio requiere. Stuart

Davis es superficial sin tener el encanto de Dufy, al que indudablemente sigue, mientras que Demuth carece de una noción de espacio pictórico. Este es un problema complicado; limitémosnos a señalar que en todas sus obras (Nos. 36, 37, 38), falta un gran ritmo que una las masas y las tintas, un equilibrio que no se consiga sólo mediante el peso y contrapeso de direcciones de planos y ornatos, sino mediante el desenvolvimiento inteligente y sensible de todas las dimensiones creadoras en el cuadro. Nada más evidente que el desequilibrio producido por la vaciedad del ángulo izquierdo superior de "Caja de juegos", (N.º 36), o en su litografía.

Entre los grabadores se destaca la madera en colores de Werner Drewes. Si mal no recordamos, este grabador viene de la "Bauhaus"; en todo caso su dominio de la trasposición hacia el plano y el signo es incuestionable. Drewes consigue calidades de extraordinaria originalidad y fineza en sus colores y planchas, pero sin abandonar su pureza de las formas y el depurado dinamismo de composición. Un puerto de Feininger se suma a esta clase de grabados en la mencionada exposición, y especial atención capta un vigorosamente delineado "Juez" de William Gropper, que se muestra en este grabado como hermano espiritual de Daumier.

## 3

Mención aparte merece "Pop" Hart. Este autodidacta palpa mucho más íntegramente la representación original y determinante de un motivo, que muchos de los que intencional y pretensiosamente tratan de hacerlo. Hart. es una especie de Pascin robusto, si esto no es una paradoja monstruosa; con ella queremos decir que el vagabundo americano tuvo la misma visión aguda, ácida, del mundo, que el vagabundo judeo-búlgaro-francés; ciertos trazos recuerdan a algunas escenas populares africanas o cubanas de Pascin, aunque es innegable que Hart es más vagabundo que pintor; su mirada se encanta con lo nuevo, pero le falta el sentido nervioso, inteligente y altamente plástico del primero. A ambos une un mismo desprecio por lo pintoresco.

Entre los que penosamente tratan de elaborar lo que Hart intuyó, se encuentran Edward Hopper, Reginald Marsh, Adolph Dehn, Charles Burchfield y Aaron Bohrod. Su estilo no difiere mayormente del que utilizaron Winslow Homer, Maurice Prendergast y George Luks o Sargent. Estos últimos artistas, sin embargo, eran precursores, valientes en su tiempo, conocedores de su materia y conscientes de sus medios. Las acuarelas de Prendergast, sobre todo, acusan una distinción muy peculiar. Hopper, Marsh, Dehn, etc., etc., se han detenido, usando los mismos medios; y un detenimiento, también en arte, significa retroceso. Hopper es muy minucioso, un arte de relojero, pero sin poder de armonización ni de sugestión. Marsh es un caso

muy especial y muy aleccionador para estos tortuosos caminos desusados que antes hemos indicado. En una película, pasada hace años ante un público de artistas en Montevideo, que mostraba el trabajo de los más conocidos artistas norteamericanos, también se estrenó al señor Marsh, un bien nutrido, simpático señor, no exento de cierta voluminosa juventud y elegancia provinciana, que nos familiariza con su método de trabajo: largas horas inmóviles en la ventana, de repente el uso insólito de un largavistas para mirar una escena callejera, y una por cierto muy amanerada trasposición al carbón de esta escena sobre un lienzo, — un método, en fin, que demuestra con cruel claridad que el señor Marsh no sabe dibujar... Tampoco sabe acuarelar, aunque es indudable que sabe fabricar acuarelas. Sus colores son turbios, recargados, ramplones, y sin el más mínimo resplandor, tan propio de la acuarela; su dibujo el del ilustrador, de manera que mucho es de extrañar que los trabajos del señor Marsh no figuren jamás en el "Saturday Evening Post". Las figuras en los cuadros están pintadas según molde, todas parecidas al señor Marsh en persona: bien nutridas, simpáticas, no exentas de cierta voluminosa juventud y elegancia provinciana.

Dehn es un muy buen acuarelista, pero un pintor menos versátil. Sus cuadros son impecables desde el punto de vista del medio, pecando, sin embargo, en materia de composición y trasposición de colores. Burchfield es también apagado de color, no sin calidad, pero apegado demasiado al detalle, y sobre todo, con una tendencia molesta hacia lo pintoresco. Para Burchfield, una calle es una calle, y no una zona del conjunto de la composición; de este modo, esta calle resulta como un gran vacío en el plano del cuadro, y un punto muerto en el espacio plástico ("Fin del día N.º 15"). Bohrod es más detallista aún, insulso, grotesco sin quererlo.

Muy ilustrativa del deseo de ciertos cultores de la "American Scene", de buscar temas y motivos inéditos para su arte, es una litografía de Lowrick "Una Puerta a la calle". Este grabador sigue a lo que Sheeler (no en exposición), se propuso realizar. En efecto, el motivo de Lowrick es inédito, o sea, fuera de rutina. Sin embargo el procedimiento con el cual dicha obra está realizada es tan anticuado e inexpressivo que el esfuerzo resulta infecundo. Motivos sin trascendencia aparente trataron también los cubistas (¡cuántas "Sillas", "Jarrones", o demás objetos humildes se pintó!) pero no es, en este caso el motivo lo que importa, sino precisamente la capacidad re-creadora del artista. Otros artistas se han empeñado en inventar una técnica nueva: la serigrafía. Creemos que este material, conocido para el pintor de letras como "Planograph", es inadecuado para la expresión plástica, ya que sus medios son demasiado restringidos. El color es insípido, sin vibración, y no existe sino una sola manera, plana y delimitada, para aplicarlo. Landon, en "Brocklyn Bridge", hace de estas limitaciones una agradable síntesis, pero

no creemos que se pueda hacer esto continuamente. Hay artistas que buscan la corporeidad en la serigrafía, mediante una yuxtaposición de planos y una fusión de éstos mediante punteamientos, lo que, a la postre, es horripilante y demuestra una falta de sensibilidad muy considerable.

Un sólo artista, L. Schanker, sabe utilizar este procedimiento con altura y calidad pictórica, buscando en su obra ("Carnaval"), matices y valorizaciones nobles.

Ben Shan y Morris Graves, entre los acuarelistas, parecen dos pintores jóvenes en busca de su perfil. A ambos caracteriza una inquietud simpática y una preocupación por el contenido y la forma que los eleva en sus propósitos. Sin embargo, una generación de Hoppers y de Marshs, con muy, muy contados Webers y Hartleys, es una carga muy pesada para estos nuevos pintores, y ellos han de pagar su tributo a la despreocupación de esta pintura exigua. Su problema es, en lo principal, precisamente el dualismo entre la esencialidad plástica y la representación, y las amalgamaciones, a las cuales suelen llegar, no siempre son logradas. Su deseo de originalidad los aleja, a veces, aún más de la pintura, ya que la buscan, no dentro del proceso del estilo contemporáneo, sino en lo condicionado por lo literario y el sujeto. De ahí que creemos que siempre sigue siendo un punto de arranque valioso y constructor, aquella legítima compenetración con las leyes y el espíritu del arte, cualquiera sea la dirección, en la cual llegue a evolucionar.

Hans Platschek.

\*

# CINE

## IVAN EL TERRIBLE

### *Búsqueda de nuevos medios de expresión artística*

Como previa declaración a todo aserto que se haga con respecto a la primera parte del film de Sergei M. Eisenstein, *Iván el Terrible*, cabe la forzosa salvedad de que con sólo este fragmentario conocimiento, resulta imposible llegar a una apreciación validera de los alcances y cualidades de la obra en su totalidad.

La concepción de Eisenstein, es meditada, matemática, con un designio previo al que se ajusta posteriormente. ¿Qué abarca y qué logra aquí esa concepción? Acaso no lo sepamos nunca, puesto que la exhibición de la segunda parte de *Iván el Terrible* ha sido diferida por la censura rusa, y que la tercera y última no está filmada todavía.

Lo que aquí se afirma, pues, no es más que la apreciación de un trozo de la película, tomado aisladamente; y en consecuencia, una apreciación desde una perspectiva que puede ser errónea, de ampliarse con las incógnitas aportaciones que en un mañana pueda traer el resto de la obra.

Al espectador que ha aprovechado la casual coincidencia de que en *Cine Arte* se exhibiera simultáneamente otro *Iván el Terrible* de la misma procedencia soviética, el realizado por Tury Tarich, se ve sorprendido de inmediato por los criterios diametralmente opuestos y unilaterales con que se encara un mismo tema, un mismo ambiente y un mismo personaje: el aplastamiento del feudalismo ruso por el zarismo; la corte de Moscú en el siglo XVI; y el zar Iván IV.

Criterios, el de 1927 (Tarich), y el de 1942 (Eisenstein), que obedecen a la línea de conducta del régimen soviético, variante según el momento histórico. Con la Revolución: denigración del poder absoluto del zarismo. Con motivo de la guerra con Alemania: exaltación de la nacionalidad rusa, que debe unirse por obra de un fuerte poder central.

Tarich con su obra evocaba un ambiente brutal, una Rusia bárbara, país asiático, temblando bajo la bota de un tirano. Iván el Terrible nos resulta, allí, un sultán depravado, libidinoso, asesino y sádico; nunca un estadista, sino un vesánico que explota a los boyardos en provecho propio, sin beneficio para su pueblo.

Mientras que Eisenstein nos trae ahora a dicho zar como un santo vidente, que tiene la misión de lograr la unidad rusa para hacerla una tierra progresista y liberada de influencias extranjeras. Su corte no es groseramente asiática; aparece abi-

zantinada y un tanto europea, con ciertos cortesanos que visten como figuras de El Greco o Holbein el Joven.

En *Iván el Terrible* de 1927, abigarrado era el ambiente, abigarradas las situaciones de un complicado argumento. En su visualización de 1942, Eisenstein simplifica todo, estiliza los decorados, los trajes, los hombres y hasta la historia.

Tarich trabajó en su obra como un hábil creador, capaz de hacer muy bien las cosas, e incluso renovó, vitalizándolo, el difícil género histórico. No obstante, su obra es limitada y no puede compararse con la elevación buscada y conseguida en el film de Eisenstein.

¿Cuáles fueron las miras de este gran director al realizar *Iván el Terrible*? Una (de circunstancias) política; otra, estética. Eisenstein en la cinematografía muda se había creado un estilo propio, lírico y revolucionario, extrayendo del montaje de sus films, verdaderos cantos cuyas estrofas eran imágenes. Con el sonido busca una nueva fórmula artística que ya se insinuaba en 1938 con *Alejandro Nevsky*, la "sincronización de los sentidos", que estudia en su notable libro *El Sentido del Cine*, partiendo de una transcripción de E. M. Forster: "...en verdad, cuanto más se desarrollan las artes, más dependen entre sí para su definición. Pediremos prestado a la pintura primero, y le llamaremos modelo. Pediremos luego prestado a la música y le llamaremos ritmo".

Esta teoría no es nueva para el teatro; viene desde los trágicos griegos, pasando por Calderón; y Wagner le dió nueva vida con su "drama musical". A su vez, en el cinematógrafo, *El Sueño de una Noche de Verano* de Max Reinhardt y Wilhelm Dieterle significó una más atenuada incursión por los terrenos que pisa ahora el genial director ruso.

¿Adónde puede llevar esta teoría al cinematógrafo? En esta etapa experimental poco puede afirmarse, pero supongo que, de someterse las otras artes a su forma y desarrollo, su contenido se vería enriquecido (un film tendría más "cuerpo"), aunque en última instancia en nada se modificarían sus leyes propias. De lo contrario, de ser la cámara filmadora un simple registro de pintura, música, teatro, ballet, etc., no se produciría otra cosa que híbridos engendros, que alternados nos darían una masa caótica. Queda también otra alternativa: que en manos geniales, se armonicen todos los elementos artísticos, fusionándose en un arte nuevo de luminoso futuro.

Eisenstein, en la secuencia de la coronación de Iván, y en menor grado en la del festín nupcial, nos proporciona un atisbo de lo que podría ser ese arte del mañana; mientras que en la secuencia del sitio de la ciudad de Kazán, aporta una espléndida visión de arte cinematográfico, utilizando subordinados valores, dramáticos, pictóricos y musicales.

Ha contado, cierto es, con cooperadores tan extraordinarios como el músico Sergei Prokofiev; Tissé y Moskvín, en la fotogra-

fía; y un notable conjunto de actores, encabezados por Nicolai Cherkassov en el papel de Iván.

Las posteriores secuencias, excesivamente lentas para poder extraer un mayor fruto de los valores plásticos, y donde irrumpen en demasía monólogos, diálogos y coros, retardan la acción y desequilibran la espléndida unidad inicial de la obra. Nos dejan el remanente de un drama de grandeza shakespeariana, una ópera, una pantomima, que, destrozadas, se pierden, recomienzan y entrelazan en el fondo de cuadros pictóricos y volúmenes arquitectónicos; en tanto se escucha a los artistas pronunciar frases atribuidas a un ayer, pero que se refieren a problemas de la Rusia de hoy.

Produce esta primera parte de *Iván el Terrible*, un sentimiento de confusión y a la vez de refinado goce estético en su profundo bucear para sorprender formas desusadas. Al parecer, Eisenstein ha fracasado por no alcanzar plenamente su intento. Pero cuán magnífico es su fracaso.

## "PASION DE LOS FUERTES"

La conquista de nuevas fronteras y su colonización constituyen un leit motiv en la literatura norteamericana desde sus orígenes, y en el cinematógrafo desde 1903, cuando Edwin L. Porter inició con *El Robo del Gran Tren* el género *cowboyesco*.

Entonces, la hoy ingenua obra de Porter, no sólo significó la apertura de un mundo nuevo para el cine —el *Far West*—, sino la afirmación de un lenguaje, el de las imágenes en acción, al que se atuvieron los realizadores norteamericanos en contra de otras tendencias de principios de siglo, como el *Film d'Art* francés y las operáticas producciones italianas. Pues nada resulta más directo, más elemental, para testimoniar el valor de lo puramente cinematográfico que las posibilidades de permanente movilidad que ofrecen los films de *cowboys*, con sus veloces persecuciones, caballos desbocados, diligencias dando tumbos por polvorientos caminos; y los combates, de blancos contra indios, de alguaciles contra cuatrerros. El desierto y las praderas no encierran en estrechos escenarios; el horizonte y el cielo son sus límites.

Estos elementos usados por Thomas H. Ince en las películas que interpretó William S. Hart, llevaron el género a la categoría de arte: las luchas colonizadoras son noble material para epopeya (1), y aunque los *cowboys* en la pantalla sean héroes de

(1) Véase el ejemplo de *Martín Fierro* en la literatura de la Argentina, con cuya conquista de la Pampa puede trazarse una curiosa paralela a la del Oeste norteamericano; y ya en tren de

relatos en su generalidad pueriles y repetidos, a causa de los públicos a que están dirigidos, no merecen la total condenación que ha recaído sobre ellos, ya que en manos de un artista son asunto tan valioso y elogiado como el que más. Me remito a la prueba: los films de Ince, o, más cercanos en el tiempo, *El Caballero del Desierto*, de William Wyler, *Conciencias Muertas* de William Wellman y *Pasión de los Fuertes*, de John Ford.

Este último director ha hecho grandes films del Oeste; en la época muda, *El Caballo de Hierro*; en la parlante, *La Diligencia*, y ahora *Pasión de los Fuertes* (*My Darling Clementine*). Ellos forman parte de un vasto conjunto de obras dispares en su contenido y tratamiento, en las que se entremezclan lo poético, lo psicológico y lo social; y en las que a través de sus diferencias se afirma poderosa la personalidad de su autor.

En *Pasión de los Fuertes*, John Ford visualiza un relato sin mayores originalidades, utilizado ya en otras películas que tratan de la vida en las zonas fronterizas de los Estados Unidos en el transcurso del pasado siglo; narra en imágenes, haciendo "cine", huyendo del dialogado que viciaba otras de sus realizaciones, quizá más hondas y más importantes en otros aspectos. Los diálogos, cuando los hay, son breves, sugestivos; la fotografía, es siempre de un valor plástico inusitado.

No obstante, sus imágenes no son hermosas porque sí; John Ford y su fotógrafo Joe Mac Donald mueven las cámaras a lo largo de escenarios previamente diseñados, buscando la consecución de estampas animadas, es cierto; pero además corporizando la atmósfera de los sitios en que se desarrolla el drama. Particularmente: un pueblo dormido en la noche del que salen islas de luz y ruido al desplazarse los personajes; una taberna que resulta pesadillesca por sus multiplicados faroles y desmesurado mostrador; y sobre todo, el establo, lugar donde culmina la obra, al darnos la sensación angustiosa de espera de un amanecer en el que se iniciará la lucha. (Momento de antología, sin olvidar el precedente de *Alejandro Nevski*, de Eisenstein). Allí, Ford obtiene el clímax de *Pasión de los Fuertes*; los caballos, como un mar agitado, se interponen entre los hombres que pelean, y una diligencia envuelta en nubes de polvo cruza el campo de la acción imidiendo que el sheriff sea asesinado.

No hay que olvidar a los tres extraordinarios actores que colaboran en el film: Henry Fonda, como el sheriff de Tombs-tone, Walter Brennan, que hace un ladrón de ganado, asesino sin escrúpulos, que amalgama en su personalidad un sentimiento pa-

ejemplos, en el cine argentino, *Pampa Bárbara*, de Lucas Demare, recientemente exhibida en Montevideo, que ofrece evidentes semejanzas con *La Diligencia*. Señalo de paso el interés del film rioplatense, a pesar de que sus ampulosos dialoguistas son un lastre para el trabajo del director y el fotógrafo.

ternal primitivo y feroz; y Alan Mowbray, en un papel episódico de cómico trashumante, que tanto recita a Shakespeare como actúa en atroces melodramas. Fonda nos da aquí la mejor interpretación de su carrera, sacrificando toda concesión para componer su personaje, aun en los aspectos en que éste puede parecer ridículo.

Es de lamentar que uno de los más extraños y complejos héroes que hemos visto últimamente en la pantalla, un médico fracasado, vuelto tahir, perdido entre la turba de aventureros del Oeste, esté a cargo de Víctor Mature, actor incapaz de ir más allá de su epidermis. En cuanto a las actrices... Por suerte, sus papeles son breves y opacos.

Queda *Pasión de los Fuertes* fijada en el recuerdo como una verdadera aguafuerte en acción, con la cual se ilustra una fábula conocida, dando valor a la psicología de los personajes, acentuando el carácter local y rememorando una época ida, tras el humo de disparos de pistolas, pero viva aún en la tradición americana.

J. Carlos Alvarez Olloniego.

\*

# MUSICA

## JUANA DE ARCO EN LA HOGUERA

La temporada musical veraniega fué como siempre suficientemente diluida (por no decir inexistente), para que el acontecimiento principal sea sin duda en ella la repetición de "Jeanne d'Arc au Bûcher", en el Sodre, en homenaje a las delegaciones extranjeras que asistieron a la transmisión del mando presidencial. Y en verdad no está de más volver a ocuparse de este "caso Juana de Arco", después de unos meses de alejamiento.

Y decimos "caso Juana de Arco", porque fueron tantos y tan diversos los comentarios, críticas o elogios orales o escritos; cuando su estreno, que llegaron casi a anegar la obra en un sin fin de explicaciones y aclaraciones capaces de hacer dudar a los mismos autores, del significado de su obra. Personalmente, confesamos haber participado en el debate; desde estas mismas páginas, contribuimos con una especie de "mise au point", al caos general.

Clarificado el caso, por lo menos un tanto, volvemos a la carga. Y lo primero que sentimos es extrañeza ante la tan clamoreada "dificultad" de la obra. (No nos referimos, por cierto, al aspecto técnico). Parece como si en vez de hacer la obra fácilmente accesible, se hubiese trazado en torno a ella senderos sinuosos de razonamientos y demostraciones. Para ser más concretos, pongamos un ejemplo: el programa nos explica, ingeniosamente por cierto, qué juegos sutiles de intereses políticos, de codicia, de amor propio y de odio están representados en la escena llamada "La Invención del juego de cartas", cuando Regnault de Chartres anuncia: "He ganado! "Quiero decir que he perdido!" y Guillaume de Flavy contesta: "He perdido: tengo los bolsillos colmados de dinero!". Tales explicaciones son —o deben ser— efectivamente exactas. Pero en cuanto a la comprensión de la obra, introducen demasiado, razonamientos complejos y conocimientos previos para que pueda llegarnos con frescura, directamente la impresión buscada. En cambio, prescindiendo de tales aclaraciones, es suficiente con sentir esa impresión: confusión absurda, ilógica, que sin duda alguna quiso expresar Claudel.

Eso, en cuanto a la obra en sí. La parte escénica de la versión que de ella se nos ofreció en el Sodre adolecía del mismo defecto de oscurecimiento voluntario, quizás por deseo de estilización, de depuración.

Evidentemente, el amplio escenario gris, las figuras grises con la única nota de color de la hoguera, Juana de Arco y Frère Dominique, con sus escasos, sobrios y bellos movimientos y

## MUSICA

sus efectos de luces, constituían en sí un espectáculo hermoso. Pero que no por hermoso dejaba de ser una traición a la obra. Sin pretender evocar aquí el ambiente de la Edad Media, recordemos que fué austera y desmedida, que las catedrales góticas fueron sobrias y puras de líneas, pero recargadas en detalles; que junto a la mística reinaba lo pesadamente burlesco. Pues bien; vimos en esta versión de Juana de Arco en la Hoguera una Edad Media escuálida, severa. Una Edad Media opuesta a la realidad, sí, pero por sobre todo imperdonablemente opuesta a la imagen que dió de ella Claudel en la obra interpretada.

Claudel no es Péguy. Honegger no es Olivier Messiaen; Claudel, poeta místico es también, e igualmente, un poeta de la tierra, con alma de sólido campesino que ama su sólido campo, sus sólidas alegrías en las que encuentra reflejo de Dios, señal de Dios. Honegger lo sigue fielmente y mezcla en su partitura todas estas tendencias aparentemente distintas, si no opuestas, pero que forman en realidad la fuerza y la variedad del alma de Francia. Y el conjunto es una obra fuertemente contrastada, donde la estridente vulgaridad de ciertos momentos está sabiamente estudiada para hacer más puros y diáfanos a los otros. Esa obra, la vimos en el Sodre ahogada, empobrecida, empalidecida en una exagerada sobriedad que a su vez contribuía a oscurecerla.

Claudel, que (mal que le pese al comentarista del programa y a muchos más), intitula su obra "Oratorio dramático" (Ediciones N. R. F. librería Gallimard, 1939), concibió "Jeanne d'Arc au Bûcher", en forma totalmente escenificada. Da indicaciones muy detalladas sobre el decorado y los principales movimientos escénicos; recordaremos algunos: La escena primera está indicada "en la oscuridad". Al iniciarse la escena segunda, "Juana está entre sentada y arrodillada al pie de un poste, iluminada por un reflector. Entra hasta el pie de la hoguera, Frère Dominique, con un libro". Cuando Juana pronuncia: "¿Quién ha dicho Juana?" las voces disminuyen hasta lo imperceptible y un reflector ilumina a Frère Dominique. Hacia el final de la escena, éste se sienta en el primer escalón, y Juana hace la señal de la cruz con las manos encadenadas. Tales son algunas de las indicaciones de Claudel; y aún en la versión esquelética que se nos presentó, no hubiese sido muy difícil atenerse a ellas. En cambio se nos gratificó con algunas innovaciones "originales": movimientos de las dos campanas, Catherine y Marguerite, y de la Virgen, que sólo se explican por el hecho de que la voz se oye mejor del frente del escenario que del fondo. Y pasemos por alto evidentes contrasentidos de algunos movimientos escénicos con el mismo texto hablado: por ejemplo, cuando el Aparitor anuncia: "Colocás a la derecha y a la izquierda, y recibid vuestras insignias", los bailarines que figuraban los asesores, ni se colocaron a derecha e izquierda, ni recibieron sus insignias, cabezas de carneros, como dice el texto. Un poco más adelante, Porcus ordena: "Haced entrar a la acusada". Pero Juana de Arco, que por otra parte sigue encaramada en lo alto de la hoguera, no aparece en su proceso,



Contrariamente a la expresa indicación de Claudel. Y finalmente, a la "Invención del juego de cartas" se agregó una nueva invención: la de representar a cada pareja real por un solo bailarín, de frente y de espalda. Se imagina fácilmente el conflicto que ha de plantearse a los mencionados intérpretes cuando un heraldo comenta que "los reyes cambian de lugar" y otro recalca que "las reinas no cambian de lugar"... Cruel indecisión, que no contribuye a aclarar las cosas en lo que al público se refiere.

Notemos que todas estas críticas, — y hemos extremado la severidad porque la tentativa merece un análisis estricto — se refieren al aspecto escénico de la versión. Pues a nuestro juicio, lo más censurable en ella, en el fondo, no son los errores más o menos subsanables que apuntamos más arriba, pero sí el haberse atenido a una solución intermedia, a medio camino entre la representación teatral, tal como fué concebida originalmente, y la simple ejecución musical de concierto. El renunciar completamente a la parte plástica de la obra, hubiese dejado al oyente absolutamente libre de desplegar su imaginación, y hubiese evitado imponer a la vista una sobria uniformidad gris muy hermosa en sí, pero que sólo responde a momentos de la obra.

Sería más que injusto dejar de señalar que este aspecto visual de la obra es lo que se ha llevado casi unánimemente la mayoría de los comentarios, lo más evidentemente criticable, pero también lo menos importante. El aspecto musical, que lo es mucho más, se ha dejado un poco de lado: y en ese sentido, todos los elogios son pocos. Las dificultades de la partitura son inimaginables; sin embargo, orquesta, solistas y coros, soportaron dignamente la comparación con versiones realizadas en Europa. Sólo era de lamentar que entre los papeles hablados, algunas voces lucieran un francés tan horripilante. Notemos al respecto, que la versión "de concierto" prevé cortes importantes en los dialogados sin música, cortes que hubiesen sido oportunos.

En resumen: con Juana de Arco en la Hoguera, oímos una versión en todo punto elogiada y de alta jerarquía. Vimos un espectáculo hermoso, de gran belleza plástica, que denotaba muy buen gusto, pero que era ajeno a las exigencias de la obra. En cuanto a las explicaciones del lujoso programa — y en general a todos los comentarios que se hicieron a posteriori, es indudable que tales pretendidas "aclaraciones" interpusieron una cortina de humo, con mucho olor a erudición, y a veces a erudición fresca, entre la obra y los espectadores.

## DOS CONCERTISTAS EN MONTEVIDEO

Niбы Mariño y Witold Malczuzinsky son dos pruebas patentes de que la admiración del público por los intérpretes, está condicionada en mayor grado por razones extra-musicales que por valores propios de su arte. Ambos pianistas, que acaban de actuar

en Montevideo, gozan de una admiración injusta. Y al decirlo no pretendemos significar que tal admiración sea excesiva, sino mal dirigida, ininteligente.

### Niбы Mariño

Niбы Mariño está demasiado vinculada a nosotros para que no intervenga en el juicio del público el recuerdo de una carrera que si bien se consagró en el extranjero, pudimos seguir muy de cerca a través de todas sus etapas. Por ello mismo se encuentran sobre ella opiniones extremas; la verdad, como siempre, está en el medio.

Sus detractores afirman que no es sino una concertista de técnica brillante. Quizás tengan razón en cierto modo, pero no olvidemos que es una **gran concertista**. Eso implica una personalidad formada, definida, orientada. Que Niбы Mariño se haya decidido claramente por determinado estilo, es un hecho que habla en su favor, en lo que se refiere a honestidad artística. Su preferencia marcada por autores que podríamos llamar "pianísticamente sólidos", de técnica instrumental robusta y de sentimientos claramente definidos, es respetable, aparte de toda preferencia personal del auditor. Y pocos son los pianistas que pueden darnos de "San Francisco caminando sobre las aguas", o de la "Sonata" de Liszt, una versión más perfectamente lograda en sonido, en equilibrio musical, que Niбы Mariño. Indudablemente, mucho menos acertada es su interpretación de autores más "tenues" como Debussy, de los cuales debería prescindir en la medida de lo posible, para lograr del piano un máximo rendimiento artístico. (Y aún en ese dominio, nos ha llegado después de sus jiras recientes, mucho más dúctil). Pero, de todos modos, Niбы Mariño tiene una condición esencialísima, que es por decirlo así la clave de su trascendencia: Nos da, en todo momento, una sensación de perfección técnica, de dominio absoluto de los recursos materiales del piano. Lo que ella hace, nos parezca acertado o no, podemos tener la seguridad de que lo hace porque quiere. Concientemente. Que aparte de esa maestría su temperamento la lleve a preferir determinados estilos, es algo que difícilmente puede reprocharse a nadie. Y reconozcamos a nuestra pianista máxima que deja muy lejos detrás de sí a muchos intérpretes, quizás más eclécticos, quizás más sensitivos, quizás más poéticos, y muchas otras cosas vagas, pero que, para emplear una expresión un poco familiar, "no hacen las cosas, sino que dejan que las cosas les salgan".

### Witold Malczuzinsky

Witold Malczuzinsky sufre, en otro sentido, de los mismos inconvenientes de la popularidad que Niбы Mariño. Nadie puede negar que tenga un gran temperamento musical, más que grande, excepcional. Pero, para su verdadero éxito artístico las circuns-

tancias le dieron demasiado rápidamente el éxito popular, comercial. Con un físico "interesante", hermosos affiches fotográficos, y una aureola chopiniana y paderewskiana, Malcuzinsky no tardó en conquistar al sector femenino del público. Y en la pendiente del éxito, parece haber olvidado que no bastan los arrebatos de un gran temperamento, sino que además conviene seguir estudiando piano. Malcuzinsky es uno de los intérpretes que muy levemente comenzaban a surgir en los últimos meses de la preguerra; que, colocados en un ambiente propicio, exento de adulaciones prematuras, con estudio serio, hubieran hecho una carrera de valor sólido. Pero los años de guerra los lanzaron prematuramente al extranjero, a la jira, al éxito fácil.

Pianísticamente, Malcuzinsky tiene, junto a momentos muy felices, fallas enormes, y lo que es peor, poco perdonables. Su sonido "personal" ha ido evolucionando paulatinamente de lo "impetuoso" a lo "golpeado". Su técnica es de un brillo aparente, poco respetuosa del espíritu y... más de una vez también de la letra. Y en verdad, éstas son críticas hechas con cierta melancolía, ante una "carrera" que va estragando poco a poco el talento, un talento auténtico que va apagándose y cubriéndose de efectismos artificiales...

Jacques Després.

\*

# "ACEITES MANZANARES"

EXTRAIDOS AL  
NATURAL

MANZANARES  
TIPO MARSELLA

SIEMPRE  
FRESCOS

TRIANA  
EXCELENTISIMA  
COMBINACION

TRIPLE  
REFINACION

MARICARMEN  
GRAN MARCA

DE NUESTRAS GRANDES REFINERIAS, DIRECTAMENTE  
AL PUBLICO — TELEFONOS DE PEDIDOS 8 38 31 y 8 38 32

**MANZANARES S. A.**

Importadores - Fabricantes - Exportadores

Casa Central

URUGUAY Y PARAGUAY

y sus 11 sucursales

CALIDAD - ECONOMIA

## INSTITUTO DE GIMNASIA

### "SUECIA"



Habilitado por el  
Ministerio de Sa-  
lud Pública.

Una institución  
moderna dotada  
de las más perfec-  
tas comodidades  
al servicio de la  
salud y belleza  
femeninas.

—//—

Bajo la dirección de los profesores

**JOSE STERN**

Especialista en gimnasia correctiva

y **ETA FONYAD DE STERN**

Especialista en gimnasia femenina

TEL. 4 67 09

MEDANOS 1434

# DUNLOP

La marca por la cual  
se juzga toda cubierta



MARCA REGISTRADA

# Conservatorio Musical de Montevideo

Director: Domingo Dente

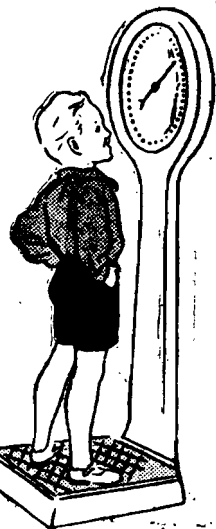
Rfo Negro 1483  
Victoria Hall  
Teléf. 8-34.52

Clases de Piano, Canto, Solfeo, Armonía, Violín, Guitarra,  
Historia de la Música, Declamación y Arte Escénico Teatral

Seleccionado Cuerpo de Profesores

INFÓRMES DE 9 A 12 y DE 15 A 18 Y 30 HORAS.

# El niño que toma Toddy gana en peso y en salud



*Lo que contiene y lo que hace Toddy*

- VITAMINAS - que vigorizan, estimulando el apetito.
- CARBOHIDRATOS - poderosos generadores de energía.
- HIERRO - que aumenta los glóbulos rojos de la sangre.
- PROTEINAS - que desarrollan los músculos y tejidos.
- FOSFORO ORGANICO - que fortalece las células del cerebro.
- CALCIO - para formar y robustecer los huesos y dientes.



MINISTERIO DE HACIENDA

## Dirección General de Impuestos Directos

### Señor Contribuyente:

Usted sabe que si no paga su impuesto en los plazos señalados por el P. E. incurre en recargos que acrecen el monto de su deuda fiscal. Y que si persiste en su morosidad deberá pagar — además — los gastos de la intimación judicial de cobro. Defienda su economía! No pague más de lo debido!

### Concurra hoy mismo

a regularizar sus atrasos y será atendido de inmediato. No espere prórrogas: **NO LAS HABRA**

INTERIOR

SUCURSALES Y AGENCIAS

**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

Solis 1441

Teléfono 8.16-06

**RAUL CROTTIGINI**

Escribano

**JUAN CARLOS MASTALLI**

Escribano

Ituzaing6 1485. Escritorios 1 y 2

Teléfono 8-84.05

**LIBRERIA SUREDA**

COMPRA y VENDE TODA  
CLASE DE LIBROS  
USADOS Y NUEVOS

Teléf. 4.54.15

18 de Julio, 1612 Montevideo



*Rostros que reflejan un admirable estado de salud.*



**MALTA MONTEVIDEANA**  
CERVECERIAS del URUGUAY

Es el eficaz colaborador para mantener a sus hijos sanos y robustos.

# 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

# Caja Nacional de Ahorro Postal

INSTITUCION DEL ESTADO

Depósitos constituidos . . . . .	\$ . 66.000.000.—
Fondo de Reserva . . . . .	" 4.000.000.—
Colocaciones . . . . .	" 67.500.000.—
Número de Depositantes . . . . .	" 125.000.—



*Casa Central: MISIONES 1435  
5 Agencias en la Capital y 150  
diseminadas por toda la República*

## Academia Uruguaya de Ballet



Profesor: ALBERTO POUYANNE

Clases para niños y jóvenes  
de ambos sexos



Avenida Gral. Rondeau 1388  
(Ateneo)

Teléfono 2-53-76

Palacio del Libro

A. MONTEVERDE & Cía.

LIBREROS-EDITORES

Representantes de la Librairie Hachette de Paris

*Semanalmente recibimos directamente de Paris,  
todas las novedades - Arte - Literatura - Ciencias*

25 DE MAYO 577

MONTEVIDEO

Teléf. 8 24 73

## Héctor Raúl Ifrán

ARTE NATIVO

EXPOSICION DE TRABAJOS: RIVERA 2654

TORNERIA ARTISTICA

FABRICA: ARENAL GRANDE 2357

Tel. 2 61 02

## CRISTALERIA DE MESA PARA EL HORNO FENIX

- COMIDAS MAS SABROSAS ▪
- POSTRES MAS RICOS ▪
- MEJOR PRESENTACION ▪

LE SUGERIMOS UNA VISITA A NUESTRA SECCION  
MENAJE PARA APRECIAR TODA LA LINEA DE  
UN ARTICULO QUE HONRA A LA INDUSTRIA BRITANICA

*Rodriguez & Romaguera*  
SOCIEDAD ANONIMA



## "MI TESORO"

El alimento con vitaminas, ideal para los pájaros.  
Sumamente económico. Envases de 1 kilo \$ 0.50

**NOLI Hnos. S. A.**

18 DE JULIO 1020 - MONTEVIDEO - LA PAZ 1080  
En venta en Provisiones, Farmacias y Almacenes

## C. U. D. E. S. A.

Compañía Uruguaya Distribuidora de Exclusividades S. A.

Unico Representante de los siguientes productos:

- Dr. West's — Kotex
- Chen Yu — Kleenex
- Jhem Pey — Productos Lilly
- Reuter — Purilax

"CUDESA". — Garantía de Calidad



PRODUCTOS QUIMICOS  
PUROS e INDUSTRIALES

## Banco de Seguros del Estado

(Creado por ley de 27 de Diciembre de 1911)

Opera en todas las ramas del Seguro

CAPITAL Y RESERVAS: \$ 40.000.00

MONTEVIDEO

URUGUAY



# ATENEO DE MONTEVIDEO

## CAMPAÑA PRO SOCIOS

*La misión que cumple el Ateneo en la defensa de los ideales democráticos, en la difusión de la cultura, en el examen, por encima de todo sectarismo, de cuestiones de fundamental o urgente interés humano, requiere un contingente muy numeroso de colaboradores. Para realizar esa misión con una eficacia mayor y en proporciones más amplias, le es imprescindible aumentar de un modo considerable el número de asociados con que cuenta en la actualidad. Al invitar a la opinión sana del país a concederle una mayor colaboración, hace saber que, como no dispone de subvención alguna, sus actividades dependen, no sólo en el aspecto espiritual, sino también en el material, de la cooperación de sus asociados.*

---

Montevideo,

de 194 .

Señor Presidente del Ateneo de Montevideo:

Sírvase incluirme en la nómina de socios activos de esa institución.

Nombre y apellido .....

Firma .....

Domicilio .....