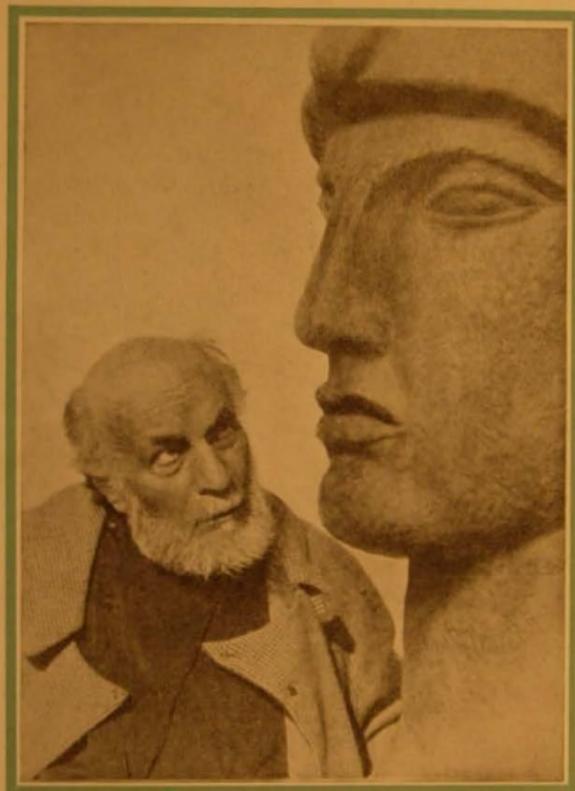


La Cruz del Sur

N.o

21



PROSAS de: Emilio Oribe, Montiel Ballesteros, Eugenio Petit Muñoz, Carlos Benvenuto, J. Furest Muñoz, J. Soria Gowland.

VERSOS de: Carlos Sabat Ercasty y Alfredo Mario Ferreiro.

CARATULA de: Bourdelle.

GRABADOS: Mascarilla de Dr. José Batlle y Ordóñez; Herakles, La fuerza y La Virgen y el niño por Bourdelle; Dibujos de Teófilo Sánchez Castellanos.

M O N T E V I D E O



**CON PREMIOS EN
TODOS LOS ENVASES**
PRECIO DE VENTA: \$ 0.45

La Cruz del Sur

Revista de Arte y Letras

ALBERTO LASPLACES, JAIME L. MORENZÁ, GERVASIO GUILLOT MUÑOZ,
ALVARO GUILLOT MUÑOZ, MELCHOR MENDEZ MAGARIÑOS

SUMARIO

ESQUEMA DE LAS ARTES Y DE LAS CULTURAS. — LA ESENCIA DE LOS ESTILOS	EMILIO ORIBE
PAISAJE	J. F. SORIA GOWLAND
UNA LECCION DE BOURDELLE EN LA "GRANDE CHAUMIÈRE"	GERVASIO FUREST MUÑOZ
EL CANTO TODO CANTO	CARLOS SÁBAT ERCASTY
CINE — Montiel Ballesteros presenta: 26 italianos y 3 argentinos	MONTIEL BALLESTEROS
CANCIÓN PARA ALCANZAR LA LUNA CUANDO PASE — De los "Poemas con alcance"	ALFREDO M. FERREIRO
URBANISMO ABSTRACTO Y URBANISMO VIVO	EUGENIO PETIT MUÑOZ
CONCRECIONES	CARLOS BENVENUTO
CONFERENCIAS - BIBLIOGRÁFICAS - etc.	

PARTE GRÁFICA

CARÁTULA	Retrato de ANTOINE BOURDELLE
MASCARILLA del Sr. José Batlle y Ordóñez	
DIBUJOS	T. SÁNCHEZ CASTELLANOS
HERAKLES - LA FUERZA - LA VIRGEN CON EL NIÑO - Esculturas de	ANTOINE BOURDELLE

AÑO V.

N.º 26

OCTUBRE Y NOVIEMBRE 1929

MONTEVIDEO

ESQUEMAS DE LAS ARTES Y DE LAS CULTURAS

LA ESENCIA DE LOS ESTILOS

"Los arquitectos, familiarizados en las necesidades de todo orden de la vida religiosa, tienen por naturaleza el amor del simbolismo más místico. — Cuando escriben sobre su arte, se creería que no construyen jamás con piedras o con hierro, sino con estados de alma". — Charles Lalo.

A Leopoldo Carlos Agorio
Arquitecto

Con motivo de las ceremonias realizadas en honor de Hipólito Taine, se ha hecho notar lo desacreditadas que se hallan sus investigaciones psicológicas, después del bergsonismo. Como han cedido sus influencias en la cultura general—, y el fundamento de sus teorías sobre el arte. Dijérase que, al declinar su apogeo inmenso, la personalidad de Taine se ha ido extinguendo poco a poco. El fenómeno es exacto, y en Francia misma, desde muy diferentes cónclaves se ha asistido al ceremonial recordatorio de la Sorbona, en donde se elogió la universalidad, la probidad y la influencia del talento de Taine, pero en una forma poco entusiasta, como si el suceso hubiera perdido toda trascendencia viva de actualidad. Dijérase que Taine, hubiera sido arrastrado en el deshielo del positivismo del siglo pasado, al que perteneció y de quien fué el representante en las investigaciones artísticas y psicológicas.

Los fundamentos de la obra de arte: el medio, la raza y el momento, parecían encerrar todos los problemas artísticos del pasado y del futuro. La misma tendencia a abarcar múltiples explicaciones en un sistema hermético, a proceder por el método objetivo, científico, se decía con orgullo, bastaba para satisfacer provisoriamente la ansiedad del momento.

Pero desde hace tiempo quedó establecido que este dogmatismo objetivo de Taine lo hizo presentarnos una explicación de la escultura griega, o un desarrollo de la Literatura de Inglaterra, y una Historia de la Pintura holandesa, admirables ejemplos desarrollados con sabiduría, y estilo vigoroso y plástico, pero que, como explicación profunda de las creaciones de los genios, no nos satisface hoy, precisamente por el riguroso método profesional, sistemático e intelectualizante del célebre crítico, quien procedía, en general, instalándose exteriormente con sus principios en beligerancia, frente a los claros griegos o a los brumosos flamencos, o frente a Byron y sus familiares, y nos transmitía las formas externas y brillantes de su genialidad, pero sin penetrar mucho en ellos mismos.

Lo importante era precisamente ésto, penetrar en el interior del artista y de allí desentrañar el sentido de su obra. Esta profundización crítica es posterior a Taine.

Además de esta incompletud de Taine, se han notado otras, y más que todo, en conjunto, se ha contemplado con frialdad la construcción crítica tainiana, que ya no detiene, ni establece predominio sobre la crítica artística, limitando su acción al recinto conservador de las catedrals.

Una impresión, pues, de obra enfriada, alejándose junto con los otros sistemas de amplitud

desorbitada, como el spencerismo y el comptismo, del centro de la realidad cultural de nuestros días.

Obedezca esto o no al ritmo de gloria y olvido, que suelen padecer ciertas personalidades, señálemos ahora otros métodos que se han ensayado para estudiar las artes y su génesis, y, desde que punto de vista se encaran modernamente, estas cuestiones.

Taine fué quien expuso con más argumentos y con más resultado efectivo la teoría del medio ambiente.

El medio físico, las condiciones del clima, el paisaje y sus perspectivas, obran sobre el artista, y la obra nace determinada por la influencia de los elementos físicos sobre el hombre creador.

Desde hace muchos años, en nuestras universidades se hizo de esto un dogma de crítica, no solo artística, sino social y política. Se colocaban, como disciplinas previas a toda exposición de tales conocimientos, unas descripciones del paisaje y de las condiciones físicas del país, del cual se deseaba trazar la fisonomía espiritual. Cuando esto no era suficiente, o fallaban algunos detalles, estaban al alcance del crítico, los otros dos factores, el momento, y la raza; con estas tres llaves en el puño, se abrían como por encanto, a la luz de la explicación, las artes de los hombres. Aun hoy se prosigue precediendo así los estudios literarios y artísticos.

Son dignos del mayor elogio la habilidad, la brillante elegancia expositiva, el razonamiento riguroso de Taine, unidos a un estilo de escritor que perdura en su integridad aún, para sostener y divulgar esta metodología formidable.

Las insuficiencias aparecieron con el estudio detenido de la misma teoría. Son muchas; así, entre otras, no satisface ya la explicación de las características del arte, sólo por medios externos. En las investigaciones anteriores, al hablar de la imaginación creadora, con detención, vimos cómo se intenta explicar, por procedimientos más complicados, el misterio de la inspiración y de la obra de arte. Por tal motivo, en toda la exposición de mis dos artículos anteriores se adoptaba una franca postura individualista, buscando la raíz de la creación artística en las zonas misteriosas del yo, o en otras influencias que podrían ser en esencia tan solo objetivaciones de la vida íntima: lo inspirado, lo religioso; lo razonante..., y que no hubo menester mencionar ninguno de los principios de Taine (1).

(1) El Sistema de Estética de Meuman está basado también en esta potencia activa y creatriz del artista únicamente.

En lo que atañe, no a la creación, sino a la historia de las artes, y a las culturas, uno de los primeros en levantarse contra la interpretación al hecho artístico como una consecuencia del medio, fué Enrique Wolfflin, profesor de Historia del Arte de Múnich y de Berlín, en su obra "Renacimiento y Barroco", aparecida en 1888; pero sobre todo, donde se encuentra desarrollada ampliamente su concepción, es en la obra "Conceptos fundamentales de la Historia del Arte".

Conviene señalar que el método de Taine, aplicado a la Historia del Arte, constituye una experiencia muy superior y diferenciada de los métodos corrientes.

Estos consisten, y ya lo sabéis todos, en seguir sencillamente una dirección cronológica. Estudiar las artes como se ha hecho con la historia, y no explicarlas a medida que han ido apareciendo las civilizaciones en los tiempos. Esto, satisface una elemental aspiración de cultura. Nos proporciona una noción muy necesaria, es cierto, ordenada, si se quiere, pero aún insuficiente.

Todos los tratados más o menos extensos, como ser Woerman, Pijuan, o Elie Faure, se ajustan estrictamente a tal procedimiento. Epocas primitivas, Antigüedad, Grecia, Roma, Renacimiento, etc. Las variaciones, son en extensión, según la riqueza de medios para la obra expositiva emprendida, y algunas interpretaciones originales sobre determinadas épocas. Lo más difícil, allí, como en la historia literaria, como en historia, es exponer las variaciones del arte moderno y saber reconocer, desde ya, cuáles son los aspectos y los individuos más representativos de nuestra época o de los tiempos cercanos.

Dado el carácter de estos ensayos, que pertenecen a la docencia libre de cátedra con proyecciones de ampliación, considero oportuno señalar que eso es útil en cierto pobre límite, y que por lo tanto no basta. Es insuficiente para comprender estilos, interpretar transiciones, aguzar el gusto artístico, y aún mismo para llenar conocimientos.

No se penetra en el sentido íntimo de la obra de arte quien estudie el arte de esa manera, y nada más, como es elemental y casi no existente el criterio artístico del que viaja, y después de recorrer los museos y las ruinas y frequentar los monumentos, cree sinceramente hallarse capacitado para opinar sobre arte y renegar de todo lo que en el país se hace.

Tampoco es crítico literario quien domina solamente la historia literaria, ni quien ha leído muchísimo aún con orden y disciplina.

Además de las condiciones inherentes al temperamento de cada hombre, el gusto artístico, es una síntesis complejísima en donde entran elementos sujetivos y objetivos en variadísimas proporciones. Más importancia tienen las predisposiciones subjetivas; la atracción sensible, emotiva, la identificación artística que brota espontáneamente. Después, sí: la exposición detallada de las épocas, la presencia directa de las obras y coronando todo — compenetrándolo a modo de sustancia unificadora, y material sostenedor, el conocimiento de las teorías sobre el arte o lo que se denomina filosofía del arte. El crítico de arte, auténtico, tanto como el poeta, nace, no se hace. Cuando los hombres contemplan una obra de arte nueva, o se hallan en presencia de un libro de láminas artísticas, o escuchan una sinfonía, o, un poema, pueden reproducir, en general, muchas actitudes, que oscilarán, más o menos, entre dos tipos opuestos. Más claro se ve esto, si se pide al espectador que opine en ese momento de la

contemplación, o que escriba luego en el periódico o libro, su impresión o juicio.

El contemplador puede ir desarmado, con la emoción desnuda, y entonces adoptará ante la maravilla que presencia, una actitud muy simpática, parecida al éxtasis oriental de la inmovilidad o la piegaria, si la emoción es muy intensa, o a un silencio más o menos grande según las obras que observe. Es una actitud emocional, muy sincera si se quiere, pero que no es comunicable. No nos transmite un juicio aproximado sobre la obra, y si hay interpretación, análisis, colocación valoral del asunto, no lo sabemos bien. Desde el punto de vista de la crítica, una actitud así, no sirve de casi nada, por más sincera que aparezca y por más eminente que sea la persona que la experimenta. La obra se ha impuesto sobre el observador, de tal modo, que un flujo emocional, invadiendo la personalidad de éste, inhibe el libre juego de las ideas. Un alejamiento, un reposo son necesarios muchas veces para aclarar ese enturbiamiento de la razón y del juicio discursivo.

En el ejemplo opuesto: el hombre, frente a la obra, se impone a ésta. Va armado de esquemas y disciplinas, cuando no de predilecciones esclásticas y parcialidades, a modo de un guerrero antiguo con lanza y coraza frente a una doncella inerme.

Los preconceptos ahora predominan de tal forma, que, ahuyentando al alegre enjambre de las emociones estéticas aún antes de éstas volar, él tratará de hacer encajar en los moldes conceptuales que trae, la obra que observa. Y si la ajusta, es buena, y si el ajuste no se realiza, es mala o insuficiente.

Actitudes extremas, conocidísimas y alrededor de las cuales gira el público ilustrado de las exposiciones, la crítica de libro o de cátedra en general, y que es necesario conocer bien, para interpretar muchos juicios.

Pero si el arte no es del todo reducible a concepto, jamás es una desconocida tierra impenetrable al análisis, y que paraliza por medio de la emoción extática, y el silencio inefable. Debe ser comunicado y hasta explicado a los demás.

La cacería del Dios Pan, que preconizaba Bácón, o sea el interrogatorio de la inteligencia a la naturaleza para enriquecer el conocimiento, debe continuarse y con armas finas de sensibilidad y cultura, también por las islas del arte. Bien aprovisionado de agudezas innatas, y dignificado de armas brillantes, debe ir el teorizante de arte, y el gustador o el flechero auténtico de la belleza, deben saber huir del escollo de la exclamación humilde y mulata del meteco, así como también, del frío conceptual del magister envanecido de suficiencia.

El explorador sagaz de esos afortunados territorios, cuanto mejor dotado esté naturalmente, no tratará de rechazar el material de exploración que puedan haberle dado los teorizantes que acabamos de mencionar, pues del adecuadísimo manejo de esas herramientas, ajustadas a sus cualidades naturales, nacerá un entendimiento amplificador que facilitará sus excursiones.

Las teorías, es conveniente conocerlas bien, precisamente para no dejarse dominar por ellas; así como la piedra de toque de toda originalidad artística, se afirma en la capacidad de la cultura del creador. El valor de una originalidad está en razón directa de las proporciones y calidades de cultura que el artista es capaz de resistir. Rehuir, en todo caso, la cultura, no es vencerla, y alimentar una originalidad ufánándose de igno-

rancia, es como proclamar un heroísmo sin jamás haberlo puesto a prueba.

* * *

Hay una interpretación de lo griego que pertenece a Winckelmann, pero que su más grande desarrollo en Europa, se realizó a través de los pensamientos y de algunas creaciones de la madurez de Goethe.

Winckelmann, en la antigüedad, no veía más que el milagro de lo griego: parecía estar ciego para lo demás. Y de lo helénico dejó un tipo de belleza inmutable.

La simplicidad era la primera condición de la belleza, la soberanía del alma se expresaba en la magnificación serena y perfecta de la forma humana. Se identificó, antes de Taine, al arte griego con el paisaje y la transparencia de la atmósfera ática. Un arte que halla su expresión más alta en la escultura de las Venus y los Apolos, aspiración a que tendían los jóvenes gimnastas.

Todo se terminaba en límites felices; el espíritu no fué capaz de infundir en esa noble carne las dudas de la muerte o del destino.

Esta es la Grecia que nos trasmite la concepción de Goethe, y que retrató en la figura de su Ifigenia y que enlazó, más tarde con el genio del Norte, lleno de sombras gigantes, en lo más hermoso del segundo Fausto.

Más tarde, Nietzsche va a encontrar un elemento turbulento y pesimista en lo griego, y vamos a comprender mejor y sobreponer la visión del mundo clásico, cuando a través de lo dionisiaco, penetremos intimamente en aquella civilización que encerraba en su seno una formidable inquietud, una atormentada concepción de la vida y del más allá, que no cede en nada a la de los hebreos.

* * *

La historia del arte, debido a las divisiones absolutas, en épocas definidas y opuestas, ha engendrado infinidad de equívocos.

A lo griego se opone lo medieval, y a éste el renacimiento, lo barroco. Es un poco visto en sentido de superficie. En lo central, hay una continuidad ininterrumpida en el arte occidental.

Se ha querido expresar esta indisoluble unión, diciendo que el Renacimiento fué preparado por la propia Edad Media.

El espíritu humano en estos siglos había reposado, había dormido entonces, para permitir así que el siglo XVI, volviera a ver la naturaleza con ojos frescos y felices y se apoderara de nuevo de las formas antiguas reencontradas. Ocurriría así a la humanidad, lo que le ocurre al pensador, que en el sueño resuelve por mecanismos inconscientes un problema o una creación artística y la encuentra terminada al despertar.

Pero a mí se me ocurre que en realidad no hubo tal interrupción medieval: en esta época la humanidad, no descansó, vivió un sueño maravilloso y lo plasmó en las piedras de lo románico y lo gótico, y en la caballería, la épica bárbara y cristiana, el arabesco y el romance. La actividad religiosa y guerrera del medieval, por su tendencia a agudizarse en llamas, cuando se expresa en Arte, nos habla más bien de un sueño en acción, no de una quietud preparadora de un despertar pagano. Y ese onirismo tiene también su afilamiento, su zona intermedia de penumbra indefinible, mezcla de sueño y de despertar cuya expresión más acabada es el pre-renacimiento cristiano de los primitivos y de la poesía de San Francisco de Assis.

* * *

Sosteníamos, antes de esta evocación medieval, que Taine llenó su misión en cierta época, de

acuerdo con las corrientes predominantes entonces, pero, habiendo sido superada después su interpretación de las artes, deben intercalarse en los índices de enseñanza o teoría, las doctrinas que le han sucedido.

Una de tantas, podría ser la de Wolfflin, quien, consideraba la historia de las artes, desde el punto de vista de los estilos. No se detiene en la historia de los artistas, ni de las civilizaciones, ni de las vinculaciones externas de las obras de arte. Prescinde de todo eso — y se dedica a penetrar el hecho de la evolución de los estilos.

Un ensayo experimental de prescindencias biográficas, de influencias personales o de detalles psicológicos y raciales: Exagerando su tendencia podría alcanzarse una historia del arte, sin los nombres propios. El centro alrededor del cual giraría el arte, sería el estilo, sus modificaciones, sus formas de pasaje, su origen.

El aspecto colectivo, común a una agrupación rica de obras; la "característica" que une a estas creaciones artísticas, eso es el estilo.

El estilo de Miguel Ángel, es la fisonomía familiar que se sucede sin interrupción en sus obras. El estilo de una época, el estilo renacimiento o el barroco, o el estilo de pintura romántica, están expresados por las características bien conocidas que unen a determinadas obras de tales épocas.

La limitación de los estudios de Wolfflin, consiste en que sólo abarcan los estilos de la época moderna como ser, lo clásico y lo barroco, que él encierra en los límites del quinientos y del seiscientos. En ese tiempo anota tres períodos sucesivos: primer renacimiento, alto renacimiento, y barroco, nombres un bien poco aclaradores, pero que le es imposible desterrar, así como el otro conjunto de imágenes asociadas a esos tres nombres: brote, florecimiento y decadencia.

Afirma Wolfflin que si entre los siglos XV y XVII existe una diferencia cualitativa, en el sentido de que el siglo XV ha tenido que crearse muy poco a poco la perspectiva sobre la cual trabajó libremente el XVI, sin embargo el arte del XV (clásico) y el arte del seiscentos (barroco) se hallan en la misma línea en cuanto "al valor". No emplea la palabra clásico en un sentido de valoración, pues hay un barroco clásico. El barroco o el arte moderno podemos decir, no es ni una decadencia ni una superación del clásico: es otro arte.

El propósito de Wolfflin es comparar lo concluso clásico con lo concluso barroco. Por concluso, ahí, se entiende una detención abstracta de los caracteres diferenciales, en un momento fecundo de esas dos artes, lo clásico y lo barroco. Lo demás será como una controversia o comparación de formas al hacerlas hablar por contraste de unas y otras.

Lo barroco, pues, debe analizarse estéticamente. No debe decirse, en el sentido que lo haría un Taine, que los ornamentos barrocos de las iglesias, se parecen a la religiosidad llena de pomposas de los jesuitas, y darse con esta metáfora una explicación. En realidad, hay algo más en el fondo de todo eso; las manifestaciones citadas, de esa época, son solidarias. Ambas formas son detalles de un estilo. Hay que explicar este estilo que es común a las ceremonias del ritual jesuítico y a los retablos ornamentados. ¿Cuáles son las cualidades del barroco? No se trata de describir las emociones que experimentamos frente a una obra barroca (1).

(1) Wolfflin.—Conceptos fundamentales en la historia del arte.—Introducción.—La mejor información sobre la teoría de Wolfflin es la que escribió Ángel Sánchez Rivero en 1924 (R. de O.).

Si uno se emociona frente a una obra del estilo barroco, para Wolfflin, lo que hay que investigar son aquellos caracteres formales que existen en el objeto y que despiertan luego el estado subjetivo de la emoción.

Así, se expresa: lo barroco tiene carácter pictórico. Esta palabra connota una repercusión subjetiva, que corresponde en el mundo externo a un monumento de determinada forma. La arquitectura pictórica es aquella que impresiona por lo que parece, por la impresión del movimiento, mientras que la arquitectura clásica impresiona por lo que es, por su realidad corpórea.

Wolfflin, adepto de la teoría de la afinidad simática, que extensamente desarrollamos en el artículo anterior, descompone los caracteres objetivos que nos provocan esa sensación estética de pintoresco.

Lo pictórico se nos aparece como un volumen de masas, a diferencia de lo clásico, que se complacía en buscar la línea armónica. Lo pictórico necesita profundidad de planos, rompe con toda regularidad, tiende a lo libre, a lo desordenado. Estos caracteres hacen que lo pictórico rehuja toda visión clara, abarcable, concisa. Así, lo pictórico sigue siendo en cierto modo lo ilimitado, lo que a veces no puede definirse, lo abierto e incompleto. Esta evolución que ha seguido Wolfflin, arrancada de una comparación de línea y de masa, nos lleva a la caracterización de un estilo, el barroco, que es para él lo anti-lineal, lo ilimitado, lo irregular, por procedimientos puramente psicológicos. Así hará con el arte de los siglos XV y XVI. Toda su magnífica obra es pues, una caracterización de estilos. El estilo es el elemento estético más digno de considerar, pues ve en él un sistema de formas que expresan la sensibilidad más íntima de una época. No habrá allí biografías, influencias externas de la ciudad o instituciones políticas, de gobierno o religiones. La evolución de los estilos que estudia, la fundamenta en cinco parejas de conceptos que sólo citamos, y cuyo encendido desarrollo recomendamos leer a los señores estudiantes. La evolución de lo clásico a lo barroco se explica por: a) la evolución de lo lineal a lo pictórico; b) la evolución de lo superficial a lo profundo (en sentido de planos espaciales); c) evolución de la forma cerrada a la forma abierta; d) la evolución de lo múltiple a lo unitario; e) la evolución de la absoluta claridad de los objetos a la relativa claridad de los mismos.

Estas cinco etapas establecidas por Wolfflin podríamos aplicarlas a países, como España y no solo en lo plástico, sino en lo literario.

Veríamos así lo lineal: lo superficial (en sentido de planos), la forma cerrada, lo múltiple (en sentido de visión), la absoluta claridad de los objetos, en el arte de Herrera, el arquitecto de los emperadores: Escorial, Casa de Indias, Palacio de Carlos V en la Alhambra, en la poesía de Santillana o Garcilaso, en la prosa de Fray Luis o Mariana o Mendoza, etc. Todo eso, irá a engendrar poco a poco, otro tipo de arte, no inferior, sino distinto.

Intermediarios de estos extremos, y participando y nutriéndose de estos elementos, hasta vaciarse en una amalgama genial, poseeríamos a Cervantes, Velázquez y los místicos.

Nuestro examen nos llevaría a realizar una operación de transvaso de características.

Lo clásico, pues, pasando por transiciones, iría a transformarse, dando lugar a lo pictórico, a lo profundizable, a la forma abierta, a lo unitario, a la "relativa claridad de los objetos", de lo ba-

rroco de la Sillería y del Transparente de la Catedral de Toledo, o de los altares jesuíticos o de los adornos del palacio de San Telmo. Lo barroco, también en la poesía de los gongoristas andaluz, como pájaro zahareño, en la prosa y el pensamiento de Quevedo y Gracián.

Incompleto tiene que resultar esta presentación de la obra "Los Conceptos fundamentales de la Historia del Arte", asaz documentada y seria, que tiene además el mérito de no pretender explicar la razón de ese ritmo en todo el arte. Habría que extender el estudio dedicado parcialmente allí a esas épocas, a toda la historia del arte, y el autor, pudorosamente se detiene. Sus estudios, basados en la oposición a la determinante tiranía del medio, como explicación de las artes, se detienen en el humbral preciso en que una generalización podría conducirlos a un gran sistema, con apariencias de suficiencia total como el de Taine. Pero si Wolfflin, sabiamente se detiene, otros autores, siguiendo la corriente iniciada por él, de explicarlo todo por los estilos, la convierten en una construcción más vasta y atrayente y... peligrosa.

Tal es el ejemplo de Spengler.

* * *

Para Spengler, el estilo tiende a convertirse en una abstracción metafísica. Y en los diversos ciclos de cultura por que ha pasado o pasará la humanidad, se expresa con un aspecto constante de repetición equivalente. Para llegar a esta convicción, es oportuno historiar un tema que ha interesado muchísimo a la mentalidad europea de post-guerra y que ha sido considerado de muy diferentes maneras.

En 1917 se empezó a publicar en Alemania una obra, de un matemático desconocido, profesor de provincia, llamado Oswald Spengler. La obra se llamó "La Decadencia de Occidente", y fué lo que con legítima certeza debe llamarse un libro de sensación universal. De diez años a la fecha, la obra circula en todos los idiomas y provoca esas actitudes que acompañan a ciertas obras que no poseyendo una gran profundidad filosófica, presentan en un estilo brillante, una variedad inmensa de conocimientos: historia, arte, matemáticas, filosofía, etc., y tratan de explicar en una síntesis verdaderamente grandiosa, los fenómenos históricos y hasta predecir la historia, profetizar hechos. Además, gozó hasta de la oportunidad del momento: perdida la fe de la humanidad en los ideales que cayeron en la guerra de 1914-18, desorientados los espíritus por la ineffectividad del evolucionismo y del positivismo, creyeron, buena parte de los escritores de los últimos años, encontrar un nuevo sistema que reemplazase a los ya desaparecidos, en la obra de Spengler.

Es así, que una frase muy circulada entre los suramericanos, desde hace tiempo, aquel dogma infeliz de la decadencia de Europa, venía del seno más hondo de este continente, trayéndonos la confirmación de una manera de pensar bastante corriente. Por muchos motivos, la suerte de esta doctrina fué grande; además, si para los europeos era pesimista, para los americanos podría encerrar un optimismo transcendente. Aunque Spengler no menciona para nada los elementos de futuro que encierra la cultura nuestra, ni cree en sus posibilidades, sino más bien nos considera como un trasplante de lo europeo y asigna a los eslavos el papel de inaugurar el nuevo ciclo de cultura, nosotros, por un golpe de imaginación,

podíamos fácilmente suplantar al mundo eslavo y ensayar el libre vuelo de nuestra cultura. Hasta, aprovechándonos de circunstancias cósmicas, como aquella del movimiento tránsitorio de las culturas a la zaga del sol, de oriente a occidente...

Dicho esto, agregaremos que ya el entusiasmo spengleriano ha declinado mucho, y que no es frecuente encontrar acotaciones y comentarios en torno a lo que pareció ser nueva filosofía, como hace algunos años. Hombres eminentes desacusan a Spengler, seriedad filosófica, y le asignan más bien una proyección histórica y social a sus teorías.

Aquí, yo vacilo un poco, ante la necesidad de exponer un sistema que tanto se conoce, pero, como debo relacionarlo con la historia de las artes, tal como podrían estudiarse, en vez de seguir los métodos corrientes, no creo ofender los conocimientos del lector, si trato de sintetizar la concepción de Spengler que, dicho sea de paso, es sumamente poética, y ha incorporado al lenguaje del estudioso una serie de nombres y hechos de una resonancia espiritual extraordinaria: lo apolíneo, lo mágico, lo faustico...

"La historia, ha dicho Spengler, no se piensa, se poetiza".

Si algún lector, pertrechado de sabiduría histórica, de buenas armaduras lógicas y filosóficas, a medida que voy exponiendo, va contemplando la sucesión de elementos endeble que pueda presentar el planeamiento de una obra tan vasta y complicada, empiezo por escudarme en las hermosas palabras de Spengler, y espero que, en último término, el panorama que presentaré, pueda ser considerado como un encendido deseo de poetización.

La historia, para Spengler debe concebirse como un organismo que nace, crece y muere como los demás organismos. Todas las culturas, las mayores, son organismos en las que se repite, fase por fase, las etapas de una evolución individual.

Cada cultura se desarrolla en un ciclo orgánico determinado por su destino y no por ningún otro, es un ser vivo que se determina en una sublime carencia de fin, como las plantas o los animales. Más aún, las culturas adquieren un alma, y por ese hecho son organismos metafísicos que obedecen a un sino.

Niega la existencia de la evolución y se levanta contra el darwinismo, y la concepción admitida en general, que representaba a la historia como una trayectoria ideal, como un progreso continuo, que podría haberse oscurecido en tal época, invasión de los bárbaros, pero que no se interrumpe jamás, en su perfeccionamiento progresivo, desde tal edad de piedra, hasta hoy. La proyección pedagógica de esta concepción rectilínea de la historia y del arte mismo es aquel esquema de probable origen semítico que se sigue en todas partes: Historia antigua, Edad Moderna, Contemporánea, etc.

A esta concepción mecánica, con verticalidad temporal rectilínea, Spengler, opone una concepción cíclica y orgánica.

La idea de los ciclos históricos ofrece la oportunidad de circunscribir dentro del estudio, culturas que, en general se consideraban marginales, como sucedía con lo egipcio, lo chino, lo indio, las cuales adquieren desde ese instante importancia directa, focal. Sabemos que en la dirección conocida, esas culturas se estudian tangencialmente, pues el eje del conocimiento histórico lo constituye la línea greco-romana, hebrea y mundo occidental.

Esta concepción de la historia en ciclos, es una reviviscencia de la que ya había sido señalada por Juan Bautista Vico, pero Spengler confiesa que los orígenes de su manera de concebir lo histórico se encuentra en Goethe y Nietzsche. En la forma estructural de su obra existe un aiento lírico y poderoso, y no es difícil reconocer en muchas partes, la comunicación de Goethe, en un sentido de universalidad y dominio de conocimientos, y la impregnación de Nietzsche, en la audacia y el dominador entusiasmo que circula, en forma de riquezas de lenguaje y relámpagos geniales, por la vasta construcción spengleriana.

Señálanse otras contribuciones más: (1) una, sería la manera de concebir la vida como consecuencia de leyes morfológicas y de leyes causales que es un aporte del vitalismo de Bichat y Claudio Bernard u organicismo, que conocen nuestros estudiantes de filosofía; otra sería la misma formulación de Coulanges y Eduardo Meyer, contra la división de la historia en tres partes; otra, más vieja, podría ser la noción del devenir heraclitano, o contemporaneamente hasta el mismo bergsonismo, con su haciéndose o ya realizado, y la intuición, como elemento de conocimiento, aplicado a la historia. Podría hacerse aun más: considerarse esta concepción como una trasposición a la historia, de la cósmica visión de los mundos, los islotes planetarios, realizando sus ciclos de vida sin comunicarse entre sí, flotantes en archipiélagos. En estos predominaría un elemento espacial, mientras que los ciclos spenglerianos, pertenecerían al tiempo. El imprescindible éter en el cual sobrenadarían, madurando y muriendo los ciclos, a modo de islotes, sería el tiempo...

Con tales elementos, manejados con maestría y seducción, Spengler ha realizado una síntesis formidable. Los conecta con los conocimientos vastísimos del mundo antiguo y moderno, se posee de las diversas ideas y les encuentra un sentido de unidad y coordinación, las vigoriza y las relaciona entre sí, deduce nuevos principios, y despierta una nueva manera de comprenderlos, hasta construir, sino con solidez perdurable, eso lo dirá el porvenir, pero al menos con una magnífica armazón pensante, un sistema, que si no es nuevo, separado en sus detalles, impresiona en su conjunto, como algo jamás realizado con anterioridad.

Teniendo cada cultura su desarrollo morfológico, siempre el mismo, que se repite con la insistencia de un símbolo, el hombre de hoy, no es por su inteligencia, el producto de la evolución del hombre de la antigüedad. La cultura antigua y la de hoy difieren como la vida de dos planetas. No podemos comprender el pensamiento de los hombres de otras culturas, ni el contenido de su inspiración, ni la verdad real que había en sus almas. Nuestra limitación en ese orden es grandísima. La homogénea familia humana, constituida por las tradiciones, lo de ayer, y las realidades de hoy, no existe nada más que en apariencia.

De tiempo en tiempo brotan culturas, parciales agrupaciones de seres, que participan de un destino en cierto modo trágico. Hasta ocho culturas señala Spengler: la egipcia, la babilónica, la india, la china, la greco-romana, la arábiga, la maya o de México y la occidental.

Hay culturas malogradas, detenidas en germen: la pérssica, la hetítica y la incásica.

Estos organismos gigantescos, constan de sus etapas: primitiva, de florecimiento — y decadencia

(1) Alberto M. Etkin.—La nueva filosofía de Spengler.

— y poseen una duración aproximada, que se repite como un símbolo. Se fija hasta un período milenario para cada cultura, con sus desarrollos en forma de arcos invariables.

Los hombres en cada período poseen una determinada aptitud para ver la vida, de comprender y narrar la historia. En estos organismos metafísicos florece un arte, una moral, filosofías, costumbres. Toda una atmósfera circundante le es propia a la cultura que así se desarrolla, y encarna y estabiliza su propia alma en instituciones, desde las más elevadas a las más simples, que son incomprensibles para las otras culturas.

Los griegos poseían su metafísica, sus matemáticas, que sólo eran verdaderas para ellos; para nosotros son falsas. El historiador las considera como el símbolo de lo griego. Nuestra cultura occidental posee su mundo y su naturaleza, que no son verdaderas nada más que para nosotros. Son falsas para los hombres de otras culturas.

Pueden señalarse los símbolos primarios de una cultura. De pronto se manifiesta en un país, un nuevo sentimiento del mundo externo, una comprensión de la naturaleza, y del espacio, que en primer término, constituyen el símbolo primario de una cultura.

La idea de espacio representa simbólicamente el carácter del alma a la cual pertenece. Encierra el concepto que el alma tiene del mundo y se halla bien expresada en su arquitectura y en su matemática, y más, en su misma vida material. Así, dice Spengler que la cultura griega fué euclíadiana y la nuestra es multidimensional. Pero, cómo y por qué causas, se manifiestan estos organismos de esa forma y en tal época y en tal país?

Spengler no es un explicador. Se complace en narrar lo que sucede, hasta fijar su devenir por intuiciones puras, pero no satisface jamás a aquella pregunta. Se defiende con imágenes y símbolos o emblemas cifrados o ideas de oculto sentido, que no pueden descifrarse, como aquella del "Sino". Hay momentos en su exposición en que el arrebato poético predomina, o sostiene una sólida armazón científica o filosófica, como ocurriría en un Lucrecio de este siglo (1).

La inteligencia nunca sabrá cómo, ni por qué brotan esas almas, que se presentan como nuevas. Mariposas nacidas al azar, de un capullo cósmico desconocido, vienen del infinito, como pudo venir la vida, tal vez. Pertrechada de una concepción propia del espacio tenemos, en tal época, desarrollándose una cultura, que tiende a realizar su sino, movida por una especie de fatalidad celeste, materializándose en sus caracteres que perdurarán. Es el arte y es la ciencia, que se manifiestan en ese momento. Se puede tomar una cultura en determinado instante de su presentación y vemos una igualdad en todas sus manifestaciones externas: su arte, su matemática, su legislación, sus guerras, su modo de conquistar o colonizar, se asemejan entre sí por caracteres que Spengler acumula copiosamente. Todo eso constituye el símbolo del sentimiento que el hombre tiene del mundo, en esa cultura. Si tomamos otra época, encontramos siempre una correlación igual. Hasta podemos tomar dos culturas ya realizadas y comparar sus símbolos expresivos, en su decadencia o en su crecimiento y vemos que son semejantes.

Las artes, por ejemplo, de un período de decadencia, tienen en cada ciclo de cultura, una analogía, como el pensar, la manera de ver la vida de dos hombres ancianos, aunque jamás se hayan visto, guardan cierta semejanza ya en prudencia o sabiduría o dulzura.

Desde la página 975 del Tomo I a la pág. 187 del Tomo II, se encuentra compendiado lo que de Spengler puede aprovecharse para estudiar las artes. Un capítulo que comprende la descripción del alma apolínea, del alma faústica y del alma mágica, completado con aquellos otros capítulos que estudian las artes plásticas: El desnudo y el retrato y La forma del alma.

Considero que la lectura de esas páginas puede hacerse con prescindencia de lo demás de la obra, por un entusiasta del arte o estudiante o crítico de arte, que fuera además un serio investigador de las ocultas fuentes de la belleza. Con gran provecho para todos y sin peligro. Completarse esa lectura con la de la introducción de la obra, lo mismo que con un resumen breve de "La Decadencia de Occidente", aunque esto último sea más bien innecesario y hasta imprudente en cierto modo, pues la forma brillantísima como se plantean las culturas y su desarrollo, puede provocar una adhesión sin medida, ni seriedad a un conglomerado de teorías que tienen que resistir aun a infinitud de objeciones.

Spengler dará el calificativo de apolínea al alma de la cultura antigua, que eligió como tipo ideal de la extensión el cuerpo singular, presente y sensible. Esta denominación la hizo Nietzsche inteligible para todos. Frente a ella coloca el alma faustiana, cuyo símbolo primario es el espacio puro, sin límites, y cuyo cuerpo es la cultura occidental que comienza a florecer en las llanuras del norte, entre el Elba y el Tajo, en el siglo X, al despuntar el estilo románico. "Apolínea es la estatua del hombre desnudo, faustico es el arte de la fuga musical".

Se recordará muy bien que a principios del siglo XIX, se le llamó a Chateaubriand, por lo atrayente de su estilo, el *enchanteur*, el mago prodigioso que domina por la seducción de su estilo al resto de la prosa francesa de su siglo. Gran colorido, musicalidad, ritmo, ondulación, cierta ampulosidad oratoria, eran los atributos de ese estilo.

Para que se note de qué elementos líricos poderosos se vale Spengler para sostener su denominación a las culturas griega, árabe y contemporánea, citaré íntegro este párrafo:

"Apolíneos, son la concepción estética de la mecánica — los cultos sensualistas de los dioses olímpicos, los Estados griegos — con su aislamiento político, la fatalidad de Edipo".

"Fausticos son la dinámica de Galileo, la dogmática católico-protestante, las grandes dinastías de la época barroca con su política de gabinete, el sino del Rey Lear, y el ideal de la mujer, desde la Beatriz del Dante a la parte final del segundo Fausto".

"Apólinea es la pintura que impone a los cuerpos el límite de un contorno, faustica es la que crea espacios, con luces y sombras, y así se distinguen una de otra la pintura al fresco de Polignoto y la pintura al óleo de Rembrandt. Apolínea es la existencia del griego, que llama a su yo "soma", que no tiene idea de una evolución interna y carece, por lo tanto, de una historia verdadera, interior o exterior. Faustica, es una existencia conducida con plena conciencia, una vida que se vive vivir a sí misma, una cultura eminentemente personal de las memorias, de las reflexiones".

(1) Esto, fué escrito en 1928 y leído en la Universidad. En 1929, encontramos en Waldo Frank, *Europa Destruída* (1929) lo siguiente: "La obra de Spengler es un poema en el cual las nociones metafísicas y estéticas de hoy son los personajes y la materia".

(Una objeción primordial, para que los sutiles mediten. ¿Cómo Spengler, un hombre de la cultura fáustica decadente, se siente capaz, hoy, de comprender el alma griega o la árabe, y retratarla con rasgos tan definidos? ¿No habíamos quedado que los hombres de una cultura no podrían sentir la verdad de otras culturas? ¿Cómo un hombre fáustico, además, en el último eslabón de este ciclo, es capaz de enseñarnos como hace Spengler, como era, no ya el griego de la decadencia, lo cual no sería contradictorio, sino el griego del florecimiento o del principio de aquella cultura ya realizada?)

Spengler nos dirá que el griego se interesaba sólo por lo presente, simbolizado por la columna dórica, construida ésta, al principio de madera, material fugaz. Igualmente el matemático apolíneo sólo conoce lo que ve y comprende, mientras el fáustico, el de hoy, penetra en una zona de abstracciones y no se pierde en el laberinto de lo tridimensional (1).

El hombre apolíneo realizó la misión de atraer el universo hacia si mismo; de hacer finito lo infinito. Los apolíneos no se ocupaban del pasado histórico ni exploraron mucho el futuro. Estaban bajo el imperio de lo presente, lo limitado. Lo infinito no les interesó bajo ninguna concepción simbólica. En el arte, la forma más alta de la expresión apolínea es la estatua. En ese símbolo artístico, el antiguo expresó lo presente, lo finito, en figura corporal, y se equivale a los otros aspectos del alma apolínea; la indiferencia por el pasado y el futuro, el mismo carácter de las ciudades griegas, y la poca audacia de los navegantes, que nunca se apartaron mucho de las costas.

Ulises, lo sabemos muy bien, navegó siempre, buscando cautamente la configuración del los archipiélagos sagrados.

En el idioma griego no existía la palabra para nombrar al espacio. Ellos carecían de la competencia con el paisaje, no tenían el sentimiento del horizonte, de las distancias, de las nubes. La misma idea de patria no abarcaba la idea de gran nación, sino que se limitaba a lo que podía ver desde la ciudadela de la ciudad.

Así como el apolíneo se conformó con lo finito, el moderno busca lo infinito. "El principal símbolo del alma fáustica es el espacio sin límites."

El hombre fáustico es aventurero, desafiador. Sófocles, representó la tragedia del hombre que sólo desea ser, mientras que modernamente, Shakespeare, personifica la tragedia del hombre que se dispone a vencer.

Las catedrales góticas expresan el deseo de infinito del hombre fáustico, quien las hace musicales con los campanarios, y más tarde crea la música moderna, que es la más alta representación estética del hombre de hoy y de su deseo de infinito (2).

La música del fáustico se contrapone a la estatua del apolíneo.

Además, creó las matemáticas modernas, que se preocupan ante todo de cantidades infinitas, el cálculo de Leibnitz, la música del Parsifal de Wagner y el Fausto de Goethe, obras con las

cuales culmina el imperialismo creador de lo fáustico.

Pero, el ciclo occidental se halla en su ocaso. El último estadio de las culturas, está constituido por las civilizaciones. Toda cultura es el cuerpo vivo de un alma, y toda civilización es la momia de ese cuerpo. Nosotros entramos en 1800, al período de civilización, equivalente de la decadencia. Hay que aceptar este sino, que es irremediable. Los que quieran modificarlo son charlatanes, dado que por principio es imposible sustituirse a ese imperio que nos precipita.

"Cuando el término ha sido alcanzado y la idea, la muchedumbre de posibilidades interiores se ha cumplido y realizado exteriormente, entonces, de pronto, la cultura se anquilosa y muera, se cuaja su sangre, se agotan sus fuerzas, se convierte en civilización. Eso es lo que significan las palabras egipcicismo, bizantinismo, alejandrínismo, en el lenguaje de la filosofía de la historia. El cadáver gigantesco, tronco reseco y sin savia, puede permanecer erecto en el bosque, siglos y el caso de China, de la India, del Islam. (Observemos que existen también sistemas filosóficos muy vastos que participan de este destierro trágico de las culturas. El de Spengler, el de Spengler... No quedará este último sistema como un acueducto gigantesco, inmóvil en sus arcos de ciclos, sobre el fluir del tiempo?). Las grandes ciudades, Alejandría o Roma, en la antigüedad sustituyen a los pequeños núcleos creadores campesinos. El ateísmo es producto de civilización y emana del residuo terrestre de una cultura que fué. Todo eso es caducidad, como las tendencias socialistas que representan hoy al estoicismo romano. La creación artística espontánea es reemplazada por la invención artificial, de formas seudo-nuevas, que no son sino viejas fórmulas remozadas por los hombres de hoy, quienes a su vez son más teorizantes que capaces de enriquecer el cosmos con creaciones grandiosas (1).

En arte, son característicos de estos períodos descendentes, los románticos y naturalistas. La pintura y la arquitectura, a partir de Miguel Ángel y de Rembrandt, puede afirmarse que no existen y en la música se buscará lo enorme con Wagner y Liszt, y en arquitectura, lo gigantesco (New York). Quedarán algunas posibilidades, pero serán sólo expansivas y nada originales, como el imperialismo, el racionalismo, las dictaduras.

Esto, y mucho más, constituye el estado de civilización, entre cuya decadencia flota el hombre europeo. El nuevo ciclo lo iniciarán los eslavos, de quien Spengler es el Bautista.

Esta concepción de la historia tiene su método y es el fisiognómico, y su herramienta, que es la intuición. Hay dos modos, esenciales de conocimiento correspondientes a dos objetos de conocimiento: de un lado está la naturaleza, y de otro, la historia (2).

La naturaleza, es lo permanente, el conjunto de las cosas y las apariencias. Para su conocimiento, el instrumento adecuado es el concepto, clasificador, ordenador y establecedor de leyes intemporales. Pero además de la naturaleza,

teníamos la historia. El suceder puro, la vida haciendo, frente a la vida hecha de Bergson. Este transcurrir, este devenir, este fluir, sólo puede ser conocido por la intuición que penetra en las cosas vivas y se entera de su significado y simbolo. Esta intuición es la que ha dirigido toda la concepción de Spengler.

"La poesía y la investigación histórica tienen entre sí próximos parentescos".

Agreguemos, que el hombre se halla, aquí, dominado por un principio de causalidad feroz. Las ideas de libertad interior que la filosofía moderna defiende y que constituyen el orgullo de nuestra razón, el libre albedrio, rechazan estos ciclos culturales, más fatalistas aún, que el determinismo más cerrado.

La ley suprema, siendo la causalidad, la moral no depende de la libertad del hombre; éste permanece encerrado en el sino que impregna todo el ciclo cultural que le tocó en gracia. No puede haber un pesimismo mayor. La concepción del mundo de Spengler, es naturalista; un proceso de naturaleza es el desarrollo espiritual. Es difícil aceptar esto. Spengler, a fin de cuentas, es partidario de un naturalismo vitalista que conduce a un paralizador determinismo.

Débiles también son los fundamentos que desde el punto de vista de la lógica presenta Spengler.

Rickert los ha combatido con éxito. La idea de una concepción morfológica de las culturas es completamente apriorística, puede valer como una concepción poética para una cosmogonía en pleno siglo XX, una cosmogonía sin Dioses y sin cantos, pero no para una filosofía de la historia.

Rickert dicen que los fundamentos lógicos de esta morfología estaban refutados mucho antes de ser escritos (1).

Séfalemos, por fin, que según Messer, la crítica científica, ha demostrado que, con frecuencia, Spengler, o conoce mal el material de la historia o lo violenta para que concuerde con su teoría.

En lo que exclusivamente se refiere al Arte, pueden separarse del sistema spengleriano, una serie de observaciones e interpretaciones que, seguramente quedarán incorporadas a las estéticas futuras. La profundización realizada en el estudio de la cultura egipcia, el lenguaje expresivo en arte, la arquitectura de la ventana, y otros muchísimos temas. La historia, de los estilos como organismos, al final del Tomo I—escrito bajo la inspiración de Goethe,—quien señalaba en ellos un lento crecimiento, un momento brillante de plenitud y una gran decadencia. Ahí está toda la morfología de la historia de los estilos, que no tienen nada que ver con la personalidad de los artistas. Por el contrario, el estilo es el creador del tipo del artista.

La iniciación del Tomo II de la obra se presenta con el capítulo de la Música y lo Plástico y desde ya asistimos a una declaración sistemática y atractiva, que constituyó el tema desarrollado por mí en ensayos anteriores. Desarrolla esta verdad psicológica admirable hasta parecer una paradoja. "Las artes plásticas son innumerables, y entre ellas debe incluirse a la música". Prosigue con la exaltación del grupo de las artes apolíneas y las fáusticas, y la caracterización de los períodos de la música occidental: Cuando considera al Renacimiento como un movimiento que, al ir contra lo gótico fué antimusical, señala

un agudo sentido de aquella época, y coloca frente a frente dos aspectos no sospechados del arte de Occidente.

"El arte griego es euclíadiano, ignora el infinito, la perspectiva, el estrato, mientras que el arte de occidente, expresa, bajo forma de imagen, en el dominio del sentido, las concepciones que presidieron el origen del análisis matemático". Los aspectos que caracterizan al arte de occidente son la fuga y el contrapunto. Estas son dos imágenes que aparecen siempre a lo largo de la Estética de Spengler.

Incluiríamos en ésta, el gran Capítulo V, que desarrolla la idea del alma y el sentimiento de la vida. Sub-capítulos dignos de meditación y amplio desarrollo, los hay allí, como el que compara la tragedia antigua de la actitud, y la tragedia fáustica del carácter. Pero es imposible condensar el total aporte y la rica contribución de Spengler a la historia del arte. Merecería una serie de ensayos ese solo tema, además de las reacciones que provocaría. Aunque el sistema en total careciera de fundamentos lógicos y metafísicos y quedase en la historia de las culturas, como la imagen, también él, de un organismo fosilizado y gigantesco, sistema detenido, con sus ciclos, como arcos de acueducto romano, parecerme que lo más vivo de esa vasta obra, de síntesis, está precisamente en los estudios sobre el arte, y que, en el futuro, va a ser difícil prescindir de la contribución spengleriana en ese orden de disciplinas (1).

* * *

Max Scheler desarrolló sus ideas sobre la cultura y el saber, en una conferencia, no muy extensa, pronunciada en Berlín hace unos años. Empieza pintándose un panorama sombrío de Europa, en el que alternan lamentaciones del más variado gusto, desde la que provoca la destrucción de los escritos de la vejez de Tolstoy, realizado en Rusia, hasta el destierro de Unamuno, y el apogeo de lo que él llama intuicionismo superficial de Bergson. Toda una serie de hechos afecta hondamente al escritor, quien pasa después a expresarnos lo que, para él, constituye una cultura.

¿Cuál es la esencia de una cultura? ¿Cómo se produce la cultura? ¿Qué especies y formas del saber y del conocer condicionan y determinan el proceso mediante el cual el hombre se convierte en un ser culto?

"Cultura es una categoría del ser, no del saber".

Es la acuñación, la conformación de ese total ser humano, pero no aplicando el cuadro a un elemento material, como en una estatua o cuadro ocurre, sino vaciando en la forma del tiempo una totalidad viviente, una totalidad que no consiste nada más que en fluencias, procesos y actos. A este existir del sujeto así plasmado corresponde en cada caso un mundo un microcosmos, que es también una totalidad que refleja en todos sus miembros y partes, en una especie

(1) Nota.—Es posible que la aspiración final de toda esta difícil síntesis que he hecho, tenga por mérito lo siguiente: proclamar, sobre todo lo demás, la superioridad de la parte de la obra de Spengler que se consagra a estudiar el arte apolíneo o el fáustico e insistir en su gran valor, como contribución al estudio de las artes y los estilos. No conozco autores que tengan hecho tal separación radical ni que hayan preferido a Spengler por sólo ese motivo. El resultado práctico de esa separación, sería el de incorporar a Spengler en los estudios de Filosofía del Arte de nuestras Universidades.

(1) Spengler: Capítulo I.—El Sentido de los Números.

(2) Ver la exposición de la obra de Worringer, más adelante.

de proyección objetiva la forma plástica y fluida y viva de esa persona y no de otra. Es un mundo integral, no parcial de tal objeto del saber que el sujeto posea, que reproduce en todas las ideas y valores esenciales de las cosas, todas esas esencias que el gran universo real, uno y absoluto, realiza según un régimen de accidentalidad nunca plenamente conocido por el hombre.

Ese universo, resumiéndose y resumido en un individuo humano, es el mundo como cultura. Platón, Dante, Goethe, Kant, tienen así, su mundo (Max Scheler). Aspirar a una cultura, es buscar con clamoroso fervor una efectiva intervención y participación en todo cuanto, en la naturaleza y en la historia, es esencial al mundo; significa lo que coloca Goethe en labios del Fausto; querer ser un microcosmos. Dice Scheler: "Tal proceso, mediante el cual el mundo grande, el macrocosmos, se concentra en un foco espiritual de carácter individual y personal, el microcosmos". Este convertirse en mundo una persona humana, por el amor más el conocimiento, son dos expresiones que designan dos direcciones distintas en la consideración del proceso plástico, que se llama educación personal o cultura.

El mundo se ha perfeccionando realizándose en el hombre; el hombre debe perfeccionarse idealizándose en el mundo. El problema de Scheler, pues, es el de la autorrealización de la cultura en el yo. Cultura, es el proceso de autoconstrucción del yo que derrama, plasma, en el vaso del tiempo, una totalidad viviente.

El hombre, en su ser más profundo es un puente arrojado entre lo irracional y lo divino (1). El proceso de la cultura es de humanización, de profundización en los contenidos del hombre. Este proceso se aleja del sentido de Nietzsche, y reconoce como verdaderamente humano, no aquello más descendido, lo realmente infrahumano, sino aquello en que lo humano, entra en contacto con lo divino, o sea, el conocimiento, que es lo que caracteriza al hombre, y lo que lo define como espíritu y lo hace partícipe de lo Divino y con los Seres Superiores; todo eso que es, en su esencial contenido, conocimiento puro. Proceso de humanización que es una verdadera obra interior y creciente de auto-deificación (2).

Sólo en la sabiduría se realiza el hombre a sí mismo.

Pero saber, no es sólo conocimiento abstracto sino que es una categoría del Ser, y su finalidad exterior es el autorealizarse del yo en la cultura.

El saber no tiene su fin en sí mismo, sino que

(1) Esto, Max Scheler lo expresa en otro lenguaje, como en los aforismos: *El hombre es un callejón sin salida... y es una salida al mismo tiempo*. Fisiológicamente, el hombre es un callejón que no tiene salida, en cuanto a su condición de ser natural y vital; es un término y la final concentración de la naturaleza. Pero si se le considera como posible automanifestación del espíritu divino, por el poder de salvación, el hombre puede ser una magnífica salida del callejón en que se volcó su forma animal.

(2) En estos comentarios últimos, yo he seguido a Max Scheler, a través de la interpretación de Virasoro (Ver "Una teoría del yo como cultura").—Más adelante, una frecuentación detenida de los mismos pasajes de Max Scheler, me ha hecho ver claramente que en todos ellos, en el fondo, hay ideas ya conocidas de Pascal. Lo esencial de la antítesis de la "miseria y grandeza" del hombre, puede ser expresada de otra manera, después de algunos años de teorías y conquistas biológicas, y así lo hace Max Scheler. Por ejemplo, aquello de que el hombre es el esclavo de su corteza cerebral, porque su cerebro es el órgano más frágil de todos, ya que no puede regenerarse si se lesiona y tampoco puede desarrollarse más filogenéticamente. Aquello de que ese cerebro ha caído

se orienta al devenir del espíritu en el mundo exterior. Así, para Scheler hay tres fines supremos del devenir, a los cuales el saber puede y debe subordinarse (3).

Culto no es el individuo aquel que sabe y conoce muchas modalidades contingentes, ni quien es capaz de predecir y dominar por leyes un máximo de hechos; el primero es un erudito, el segundo un investigador.

Culto es el posee una estructura personal, un conjunto móvil de esquemas ideales, que construyen, apoyándose entre sí, la unidad de un estilo, y sirven para la intuición, el pensamiento, la valoración y el tratamiento del mundo y de las cosas contingentes del mundo.

El saber de salvación, la autodeificación, es un saber acerca de la existencia, la esencia y el valor de lo absolutamente real de las cosas, o sea un saber metafísico. Cultura, no es querer hacer de sí mismo una obra de arte. Es justamente lo contrario del narcisismo, que tenga por objeto su propio yo, su belleza, su virtud, su saber. Es lo contrario de tales complacencias. El hombre no debe ser una obra de arte. Su cultura se verifica y se cumple, en la acción, dentro del mundo y con el mundo, en el dominio de las existencias y pasiones, en el amor, ya referido a las cosas, al Estado, al próximo y por último, en la intención de un auténtico acto deificator. Sólo el que quiera perderse por causa noble o cualquier especie de comunidad—, sin miedo—, sólo ese ganará s upropio y genuino yo.

Para Scheler, la cultura griega es el ejemplo de realización del saber como cultura, es decir, del saber orgánico. Nótese la profunda diferencia con Spengler. La cultura hindú busca realizar el saber de salvación deificator. Allí domina tanto ese saber, como en Europa el sentido práctico y técnico.

Europa, a partir del siglo XII, aspira a dominar el saber práctico de las ciencias positivas y especiales. Positivismo y pragmatismo son aspiraciones filosóficas actuales de ese sentido que se apoderó de Occidente. Ha llegado la hora de que se abra camino una nivelación, una integración de esas tres direcciones parciales del espíritu. Bajo ese signo debe erigirse la futura historia de la cultura humana. La idea humanística del saber culto, tal como la encarna, del modo más sublime, Goethe, ha de subordinarse a su vez y ponerte, por último fin, al servicio del saber de salvación. Recuérdese el Fausto y el final de la segunda parte. En definitiva, todo saber es de Dios y para Dios.

Vemos que Scheler termina en un misticismo superior; no somete al hombre a un principio de causalidad que lo arrastra en el desarrollo mor-

en una anquilosis vital sin posibilidades de perfección, y que, por lo tanto el hombre, el ser más cerebrado de todos tiene más fugaz existencia... Todo eso, conduce a formarnos el hombre vital de Max Scheler, que, en el último término, es el mismo ente pascaliano o sea el juncos pensante. La misma idea salvadora de auto-deificación está ya expresada en Pascal, al proclamar grandiosamente la dignidad del pensamiento en el hombre.

(3) Para Max Scheler, los tres fines del devenir humano son: el saber culto, el saber de salvación y el saber práctico. El saber culto significa el devenir y total desenvolvimiento de la persona que "sabe" y su interpretación se verá en el curso de este ensayo. El saber de salvación, es el saber, cuyo fin es la Divinidad, y que el mismo autor buscó al final de su vida. Oscuramente lo llamó así: "al devenir del mundo y esencial y existencial". El saber del dominio práctico, es la finalidad de dominar y transformar las cosas materiales, para lograr propósitos humanos, etc., etc. al devenir extratemporal de su fundamento supremo,

fológico de las culturas, sino al contrario, la cultura, es una realización del propio hombre, una relación ajustada del hombre con el mundo, en donde se plasma en carne y pensamiento, para dominar en el tiempo y en el espacio y afirmar enraizándose, a modo de núcleo engendrador imprescindible de las culturas (1).

* * *

Convendría que en los programas de filosofía del arte o de teorías literarias, existiera un espacio en blanco para llenarlo con las nuevas interpretaciones, por más discutibles y absurdas que parecieran. Es un hecho que, así como en ciencia, las Universidades viven en contacto con el ambiente de la investigación y recogen la última teoría, o reflejan con orgullo las más recientes hipótesis, sin medir que mañana pueden ser superadas y olvidadas, en arte, en cambio, predomina un criterio tradicional y de recelo para la novedad.

No hay peligro alguno, en dejar un espacio en blanco en los programas para comentar, certamente, las más recientes teorías, o exponer las novísimas estéticas que van construyendo con sus impulsos creadores, y aún con sus exageraciones o con lo que acarrean de las viejas creencias y lo presentan como nuevo no siéndolo, la realidad artística exterior, viva, fluida, que viene a golpear en forma de marea creciente, sobre el muralón de la universidad. Ese espacio en blanco, tendría una misión parecida a la del altar desierto que los últimos helenos dedicaban a un Dios desconocido, y que San Pablo aprovechó para presentarles, sobre el basamento vacío, la figura del nuevo Mesías, corporizado en las tierras de los hebreos y que se adelantaba a dominar sobre las civilizaciones de Occidente.

* * *

Se ha hecho aquí una exposición comentada de algunas maneras de encarar las artes; su historia y su filosofía, enlazándolas con las culturas, y con la intención de libertar a la historia del arte de los procedimientos habituales de estudiarla, es decir, considerándola en etapas sucesivas y dividiéndola en edades como se ha hecho artificialmente. Es posible imaginar y hasta ensayar otros métodos, para el estudio de las artes. Además, vemos como las teorías de Taine no satisfacen ya, y que se prefieren mejor los estudios de los estilos, o bien la morfología de los ciclos artísticos, o por fin, el continuo hacerse del yo, hasta dedicarse, como procedimientos para seguir estos estudios.

Hay que tratar de explicar las raíces humanas y secretas que han levantado los monumentos y los cuadros y construido el mundo de las sinfonías, sobre el corazón de los diferentes hombres, en todos los siglos. Cómo por tales medios, han expresado sus angustias, sus deseos esenciales, su afán de perdurableza, sus potencias inmortales. Esto, vale mucho más que describir las obras de arte, que el hombre ha realizado, por los caracteres exteriores, clasificar los estilos, las escuelas, medirlas y compararlas fría y sabiamente, disponiéndolas en el tiempo, en los vasos de las edades prehistóricas o modernas.

(1) Max Scheler. — "El Saber y la Cultura.—La tesis sostenida en este libro se amplía en otro: "La posición del hombre en el Cosmos".—Los autores alemanes que se comentan en este ensayo, participan, en cierto modo de una limitación común: todos ellos provienen de ideas que se hallaban en potencia en Goethe y Nietzsche.

Es preferible, me parece, imaginar con Max Scheler una cultura o un arte realizándose por el individuo, sólo, imponiendo su yo, frente al cosmos, en una suprahumanización sublime. O imaginar con Spengler, el nacimiento de los ciclos. Al morir de cada uno, en una como diluvial extinción, levántase otra cultura en el mundo. Continuará reproduciendo, con la regularidad de los milenarios, el mito de Encalón, de la propulsión de Prometeo, quien, volvió a poblar la tierra después del diluvio, arrancando piedras, y arrojándolas lejos, mientras asistía, deslumbrado, a la transformación de estas piedras, en organismos; en hombres nuevos y fuertes.

En párrafos anteriores, al hablar de los tipos de imaginación creadora, citando las divisiones de plástica y de difuyente, establecimos varios ejemplos de la insuficiencia de las clasificaciones sistematizadas en psicología.

Lo extremadamente difuyente, con predominio de contornos vagos, inexpresables y fluyentes, que en la música se vuelca, y se personifica en ella, todo eso, pasaba a identificarse, por muchos motivos, que enumeramos, con lo plástico más representativo, es decir, con la arquitectura. Hoy mencionaremos otras aproximaciones.

Así, las arquitecturas góticas fueron creadas con un afán de luminosidad y musicalidad. La luz y la música anidaron en ellas; la luz, penetrando por los ventanales, confundiéndose con los inciensos del rito y los cantos, transformó en elemento difuyente la plástica interior. A su vez, la imaginación de los hombres medievales, por medio de la corporización de supersticiones, por el simbolismo de los terrores místicos, se materializó en las quimeras, gárgolas y monstruos que, cristalizándose sobre el esqueleto de la catedral, le dieron a ésta, perdiéndose en las alturas y en la atmósfera nótica, un aspecto difuyente también, de inmaterialidad y vibraciones vivísimas. Sin referirnos por ahora a las formas de madurez excesiva, como la flamígera del período último, concretándonos a los primeros tiempos de la construcción gótica, tenemos ejemplos claros ahí, de cómo, anidando sobre lo plástico, puede ejercer una acción transformadora, lo difuyente.

La posición adoptada por nosotros desde el principio, de identificar la creación artística predominantemente con las creaciones subjetivas individuales, oblijanos, al hablar de los estilos, a establecer una correlación más.

Al mencionar el estilo nos encontramos con una expresión aplicada a la creación artística, a las artes de una época determinada, que no obedece a una clara exposición y que puede dar lugar a tantas definiciones como sistemas de estéticas se organicen.

En lo psicológico o en lo moral, el carácter tiene una posición determinada, idéntica al estilo en arte.

¿Qué es el carácter? Un hombre que tiene carácter es el que posee voluntad, actividad consciente, reflexiva, instintos rechazados junto con los impulsos, bajo ferreos dominios.

Aquí el carácter es sinónimo de poder personal o personalidad. Originalidad muy señalada que se mantiene unida y de acuerdo en todos los actos de la vida. Sabemos lo difícil que es desmembrar los elementos que se acumulan en esta actividad sintética. Y las falsificaciones del carácter que existen y nos confunden, mezclándose con la psicología de la mentira y la sugerencia colectiva, en lo real, o sirviendo para el análisis util en las ficciones de teatro o de novela.

Con el estilo, ocurre lo mismo; es una actividad sintética. Se sabe, circula desde el humanismo renacentista aquello, el estilo es el hombre. Lo que confirma lo que dijimos al principio: El estilo es el hombre; el hombre es el carácter; el estilo es el carácter del hombre aplicado al arte, refiriéndose al arte que cultiva, o reflejándose en él.

Señállase una observación que no debemos olvidar. Así, psicológicamente, pura y exclusivamente, sin relacionarnos con la moral, el carácter es lo que diferencia a un individuo de sus semejantes. Un individuo sin carácter, débil, plástico, oscilante o abúlico, tiene ese carácter; es decir, goza de la característica de no tener carácter. Aunque dada las confusiones a que dan lugar las palabras sería mejor dejar la palabra carácter para el primer ejemplo, y característica, aplicarla al sentido últimamente citado.

Bien. Así, trasladándonos al estilo, podríamos decir que también en muchos casos el estilo de tal escritor consiste en no tener estilo.

Es una mezcla, de influencias, imitaciones y clisés de gremio o de escuela, que lo señalan entre los escritores por eso, precisamente, por la falta de estilo. El fenómeno de no tener estilo, puede ser personal o puede aplicarse al arte de toda una cultura. El periodismo, cultivado continuamente, ha creado una multitud de escritores cuyo estilo precisamente es ese: no tienen estilo.

Se conoce inmediatamente al editorialista cuando se decide a salir de su medio de generalidades y de información, y se dedica al teatro o a la novela; se traslada cómodamente allí, con su falta de estilo, como un planeta con su atmósfera:

La persona en ese ejemplo, ha sacrificado su personalidad íntima a una institución que lo ha desindividualizado en mayor o menor intensidad en la manera de escribir. Todavía más: lo que el periodismo suele hacer con la persona que se interna en él, es lo mismo que realizan las ciudades de progreso rápido, de fácil desarrollo, con su personalidad histórica o espiritual; lo que hacen nuestras ciudades en su mayoría. Tenían un perfil inconfundible, hace unos cien años. Coloniaje por un lado, coloniaje en amalgamas con lo indígena por otro, indígena puro más allá. Era algo definido. Era un estilo, o si se quiere, la posibilidad de un estilo.

Pero todo eso se ha ido perdiendo y se halla en inminencia de extinguirse. Las tendencias imitativas, la riqueza fácil, han logrado destriñir el aspecto de las ciudades suramericanas más modernas, que están, como los escritores citados, sin estilo en la actualidad. Se entrecruzan en ellas todas las influencias bastardas, desde el arabesco ornamental o lo que de España trasplantamos, hasta la montaña fenicia de cementos yanquis.

El estilo pues, de nuestras ciudades, puede consistir en no tenerlo, como el carácter de los débiles e impulsivos consiste en no tener carácter.

* * *

La tentativa de Wolfflin señalada ya, de estudiar el hecho de la sucesión de los estilos, prescindiendo de biografías, de medio ambiente o social, alejándose de Taine y llegar hasta preten der escribir una historia del arte, cuyo eje directriz fuese el estilo y sus modificaciones, fué analizada en párrafos anteriores.

Wolfflin condensa su definición del estilo; fisionomía familiar común de un conjunto personal

(estilo de Miguel Angel) o histórico (estilo clásico) de obras. La fisonomía familiar va a ser explicada por medios puramente psicológicos. Ya sabemos como procede Wolfflin.

En cualquier libro de estética se enumeran las condiciones de que dependen los estilos. Así, en pintura están condicionados por las características del dibujo y del color. Después; los tonos, el fondo de la tela, los valores de perspectivas y sombras. En arquitectura, es sabido, los estilos dependen de la posibilidad de estas realizaciones: (Lagrassé) Primeramente, género de construcción, función de los materiales: piedras, ladrillos, madera, hierro, cemento. Secundariamente: género de las aberturas: bóvedas, techumbres, que utilizan de preferencia, ciertas líneas y curvas, arcos ojivas, cimbras. Más adelante, el género de los pilares, de las columnas, apoyos, género de las cubiertas, techo, cúpulas, flechas; el género de las decoraciones; el género de los colores naturales o superpuestos, y por fin las particularidades menores; detalles, dibujos, inscripciones, esculturas sobreagregadas. La armonización de todos esos elementos que colaboran entre sí, constituye el estilo, dominante, personal, o mejor, dada la amplitud del ejemplo, el gran estilo histórico.

Conviene ahora recordar que el estilo no se forma solamente por esa yuxtaposición de elementos. Categoría del espíritu y puro elemento estético para Wolfflin, queda descartada toda subordinación del estilo a otras actividades históricas.

Hay hechos que no pueden negarse, como el señalado por Taine en las relaciones del arte con otras manifestaciones humanas de cierta época. Lo que sí, ahora quieren explicarse esas relaciones por una coordinación de todas las direcciones que toma la actividad de una época.

Lo que importaría, no serían los productos particulares, arte, instituciones, sociedad, sino lo general, el tono fundamental de la época, en la cual se organizan tales manifestaciones. Estilo, aquí es sinónimo de sistema de formas que expresan la sensibilidad íntima de un momento histórico.

Una cierta manera de ver las cosas, se generaliza en determinada época. Todos los medios de expresión son denominados. Un período de "acabado", de classicismo es ése. Cuando ya ha dicho en sus diferentes lenguas artísticas todo lo que tenía en sí, deja que se inicie otro modo de ser.

Estas lenguas diversas de arte, son voluntades de forma y ramificaciones, y la historia del arte es un estudio. Para caracterizar el estilo se aprovecharán esas formas generales, mismo hasta no desdenar las preartísticas.

La atención vigilante debe posarse sobre por menores y menudencias, que pasaban desapercibidas para el gran crítico, y que pueden ser los paños, los pliegues, y otros detalles ornamentales no significativos en apariencia.

En la obra de Wolfflin aparecen las grandes figuras, no aisladas, sino como figuras en relieve (Kuntze) que se levantan sobre un fondo común. Esa multitud de elementos hábilmente estudiados, esa apariencia de atmósfera, es la manera de ver de la época en la cual el artista creador sobresale (1).

No se debe describir como es una obra de arte, como se ha producido (Taine) sino lo que interesa saber, es como tiene que ser para que la

consideremos representación fiel de la voluntad de forma que caracterizaba a esa época.

Voluntad de forma... elemento abstracto, múltiple, que crea y toma cuerpo en tal época y del cual son manifestaciones las obras de arte, pinturas, arquitecturas, poemas y demás: ese elemento inspira una nueva manera de ver el mundo.

Causalidad ya proclamada, que nos conduce a la estructura cíclica y morfológica de los estilos. Los estilos, en esta concepción spengleriana, no se suceden unos a otros, "a la manera de las olas del río o el pulso de las arterias". Son independientes de la personalidad de los artistas, de su conciencia, de su voluntad y por lo demás el estilo es el que crea al tipo del artista. Por tales causas, en el conjunto histórico de una cultura no puede concebirse más que un estilo: el estilo propio de esa cultura.

Habrá sido equivocado considerar como estilos diferentes, las simples fases de un mismo estilo: románico, gótico, barroco, rococó, imperio y hasta equipararlos a unidades de muy distinto valor como el egipcio o el chino.

Gótico y barroco, es lo mismo que juventud y vejez, de un mismo conjunto de formas. Estilo occidental en su juventud, y el mismo, ya en la madurez. "A los historiadores les faltó en esa apreciación la distancia necesaria, la independencia y la buena voluntad para realizar la abstracción". Consecuencia de tal defecto fué esa impresión, de formular y fijar el esquema, edad antigua, edad media, edad moderna (Spengler).

Se va a intentar, la realización de las biografías comparativas de los grandes estilos. Todos los estilos, tienen una vida de estructura similar, ya que son organismos de la misma especie.

Spengler va a intentar encontrar en el estilo egipcio, elementos (dórico-góticos) que corresponden a la época juvenil de aquella cultura o antiguo-imperio y los va a diferenciar de los elementos de la época senil (jónico-barroco) que se desarrollan en el Medio Imperio.

Elementos que se funden a partir de la XII dinastía y dan las formas de las grandes obras. Pero, en los ciclos de cultura, tenemos los estilos, con su desarrollo a modo de organismos. La poetización de Spengler va a asignarles un ciclo solar de cuatro estaciones.

Primavera: expresión tímida al principio, humilde, de un alma que acaba de despertar a la vida. Ciento terror infantil, que aparece en las pinturas cristianas de las catacumbas. Más lejos, otro ciclo, en las salas de pilastres de la IV Dinastía Egipcia. En el paisaje; fondo vislumbrado de formas futuras, poderosa tensión contenida. La tierra, dedicada a la agricultura aún, florece aquí y allá en pequeñas ciudades y primeros castillos. Luego la ascensión gótico primitivo de Occidente, el arte constantiniano, con sus basílicas de columnas y las iglesias cupulares.

En Egipto, allá lejos, otro ciclo equivalente, con el templo de la V dinastía, decorado de relieves. Afirmanse en los hombres una concepción de la realidad. Por todas partes un sagrado lenguaje de formas, mientras el estilo llega a la madurez de un simbolismo lleno de majestad.

Expresión integrada de la dirección en la profundidad y el destino. Pero esta embriaguez juvenil toca a su fin. Se acerca el Estio. Del alma brota la contradicción. El Renacimiento es eso en la cultura de Occidente. En la Grecia fué la hostilidad dionisiaco-musical, contra la plástica apolínea. El estilo ya llega a la edad viril. Estio. La cultura se ha convertido en el espíritu de las grandes ciudades. La impetuosa de las formas

llega a su término y aparecen artes suaves y mundanas, que vencen al arte magno de la piedra.

Surge "el artista". Ahora, "bosqueja" lo que antes había surgido del suelo mismo. Época del barroco incipiente de Miguel Angel, que levanta la cúpula de San Pedro. En Grecia, ese período se equivale con la época de Esquilo, que expresa en su tragedia lo que una arquitectura griega hubiera podido realizar.

Y estamos en el Otoño del estilo. El estilo revela la dicha de un alma por segunda vez consciente de su perfección. La vuelta a la naturaleza se repite; retengan ustedes la imagen de la primavera de hace un momento. Rousseau, en nuestra cultura, tiene su correspondiente en Gorgias el griego. Hay un vislumbre del final. Época de espiritualidad clara, de urbanidad sonriente, no sin la melancolía de una despedida.

Arte libre soleado, refinado en Egipto con Sesostris III. Estilo apolíneo otoñal, momentos colmados de venturas, bajo Pericles, conteniendo ufanamente las obras de Fidias y Zeuxis. El Acrópolis más allá.

Estilo mágico, otoñal, un milenio después en el mundo de los Omeyas, monumentos de los árabes, en un modo alegre y fabuloso. Arabescos deshaciéndose en el aire, columnas frágiles, arcos en herradura, etc.

El estilo faustico, otoñal, mil años más tarde, donde todos los caracteres señalados más arriba renacen, en vibraciones finísimas en algunas creaciones originales de la época, como ser la música de Mozart y de Haydn, en los cuadros de Wateau, en las obras de los arquitectos de Dresden, Potsman, Viena (alemanes).

Y por último, tenemos el Invierno: el estilo muere...

Clasicismo senil, sin brillo, que existió en las ciudades de la época helenística, como en Bizancio, como en el Imperio napoleónico. Muerte del arte en un crepúsculo de formas vacías, heredadas; la autenticidad de los artistas y su seriedad pasan a ser problemáticas. El arte occidental de hoy, para Spengler, es un largo juego de formas muertas en las que queríamos mantener la ilusión de un arte vivo (1).

Anteriormente, señalamos el sino de las culturas: hoy ya establecimos el sino de los estilos, tal como los estudia. Arrancando de una fina observación de Goethe, construye Spengler un ciclo orgánico y establece divisiones en lo vital, aun contradiciéndose, pues suya es la frase de que las artes son unidades de lo vital y éste no admite división.

Fuera de la novedad de englobar varios estilos y considerarlos como etapas de un solo estilo, occidental, ya era conocida esa trayectoria que siguen los estilos, por los clásicos, quienes con más prudencia, se limitaban a señalar en cada estilo, dos épocas. Una época de invención y otra de imitación. Para que nazca un estilo se necesita un estado de transformación durable de ideal estético. Es necesario tiempo. Una revolución que haga romper a los hombres con el pasado. Revolución religiosa, política, racial, formidable, que transforme todos los valores y comueve lo existente y lo vecino en el tiempo.

El estilo toma nacimiento con las otras manifestaciones del medio social y para los contemporáneos

(1) Kuntze.—El nuevo estilo en los métodos científicos.

(1) Spengler.—Alma apolínea, alma faustica, alma mágica.—Subcapítulo 13.

ráneos, puede muy bien no existir aún como tal; como estilo reconocido. ¿Los organismos comunales de la Edad Media, veían, diferenciaban el ojival, el gótico que ellos creaban, de las formas griegas? Dudosa respuesta; por lo pronto, puede afirmarse que ignoraban lo que hoy sabemos, por ejemplo; que lo griego es objetivo en arquitectura, y lo que ellos hacían era subjetivo.

Que lo griego era racional y lo de ellos emocional.

Que en lo griego había predominancia de líneas rectas, de ángulos rectos, con figuras rectangulares, y, columnas exteriores para sostener los monumentos, y que ellos, los medievales, eligían, por contraste, las líneas curvas, los ángulos agudos, la simetría variada, y las columnas adentro de los templos, para diferenciarse en todo eso y en algo más de la antigüedad.

Esa diferenciación, la estableció la posteridad; es obra de los juicios posteriores y aquellos artesanos religiosos, es casi seguro, ni la tuvieron en cuenta.

En las épocas de invención, los creadores se pierden en la gleba y hasta es seguro, que los críticos de arte, si los hay, afirmen que en esa época no hay estilo y es probable que demuestren que conviven con una época bárbara o estéril para el arte. La estabilidad progresiva que conduce a la afirmación de un estilo, es un compuesto de los productos de la invención, más los de la época de las imitaciones, que tienen la misión selectiva y ordenadora.

Hasta puede asegurarse que los inventores formidables, aquellos que se confunden con el pueblo, o con los gremios, ignoraban qué estilos y qué trascendencia artística y metafísica iban a hallar en sus obras, realizadas con humilde fe y devoción artística, los otros hombres de varios siglos después. Esto háceme pensar, en que los movimientos históricos, bautizados con nombres después, como el Renacimiento, fueron ignorados, al menos en su significación, fijada para siempre en lo histórico, por los mismos protagonistas.

Quien lee, por ejemplo, la auto-biografía de Benvenuto Cellini, vive una atmósfera bárbara y bestial, que contradice esa esquemática ideal atmósfera del Renacimiento que acompaña a la pronunciación de esta palabra. A Cellini, y a todos los que allí aparecen, les pasaba lo mismo, ignoraban que dramático destino histórico estaban desempeñando.

* * *

La arquitectura gótica y el arte gótico en general, después del siglo XIX, han sido estudiados copiosamente. Más que el arte clásico, despertaron la imaginación del comentarista occidental. La crítica, en un sentido de creación al principio, más tarde la crítica impresionista, la descriptiva y la valorativa, han ensayado en el gótico toda clase de lenguaje de alabanza o menoscabo.

Es sabido que conjuntamente con la reacción a favor del gótico, aparecieron dos corrientes, manifestadas en un principio, en los umbrales del siglo pasado, en Chateaubriand. Una nueva manera literaria, el romanticismo, y una espiritualidad que fué tornándose en devoción religiosa.

Los célebres paralelos entre lo cristiano y lo pagano, las corrientes que exaltaban lo nacional, lo del medio evo, centro generador de las naciones europeas modernas, hicieron su aparición, escoltando al sentimiento reivindicador de lo gó-

tico. Los alemanes, con anterioridad, sobre todo Herder y Schlegel realizaron una empresa de igual finalidad, que reunió una gran cantidad de elementos, religiosos, nacionales y caballerescos. Aquella unión que exaltaba Schlegel, de la idealización religiosa del Oriente, el cristianismo, con el recio y leal valor del norte, comprendía, en sus manifestaciones artísticas, la valorización de lo gótico. Así, el romanticismo, por procedimientos literarios, tuvo el mérito de haber contribuido a fundar una nueva teoría de la Arquitectura, trasmitiéndoles a los críticos y arquitectos, resucitado en la novela o en el poema, un arte arrancado de lo medieval, y que hasta entonces había sido juzgado con menoscabo. Es pues, un movimiento de ayer, como quien dice. Y toda la admiración gótica provocada en gran parte por la célebre novela de Hugo, al provocar un estado de entusiasmo popular, llegó hasta los gobernantes, en Francia y se condensó por fin, en las teorías y realizaciones restauradoras de Viollet-le-Duc. Gracias a la intervención de este arquitecto, el gótico se libertó de los escritores, para ser estudiado científicamente, y gracias a él, pudo verse, como, los románticos tomaron por elemento principal lo que era secundario en realidad.

El gótico se hallaría lejos de ser una creación con predominancia imaginativa. En su esencia, constituye un arte realizado con lógica inflexible en el procedimiento, interviniendo lo racional en el establecimiento de sus leyes, con tanta serenidad y precisión como en los tiempos clásicos.

La arquitectura gótica, es un todo metódico, claro y con orden y estabilización. Había en ella un principio de unidad, representado por la bóveda, la ojiva, el arco diagonal, que engendraba todo el sistema constructivo, así como en el arte clásico, la columna era el arranque de la simetría del monumento. Lo interesantísimo es que ya en Viollet-le-Duc hallábese un principio de morfología, al considerar el estilo gótico. Comparáalo a un organismo que se desarrollase como los organismos de la naturaleza, progresando como ellos, partiendo de un principio sencillo que se diferencia, perfecciona y complica, sin pérdida de su esencia primaria.

Toda la decoración exterior, sobre la cual habían posado sus miradas Hugo y los románticos, estaba subordinada, a una estructura rigurosa, primordial, realizada en un admirable esfuerzo de la inteligencia y el cálculo.

Completando lo que realizó Viollet-le-Duc, como ser las restauraciones de Nuestra Señora, Amiens, Saint Denis y muchísimos edificios militares y civiles además, lo que fué muy grande y difícil trabajo, y fundamentada su teoría en el "Diccionario" que publicó en esa época, el arquitecto colocó, desde el primer instante, el problema dentro de la Estética y dentro del criterio científico riguroso.

Pero ésto, que pertenece ya al fuero alto y respetable de los especialistas, no ha impedido que se prosiga una interpretación poética, religiosa y artística del gótico, que cuenta con valiosísimos cultivadores. ¿Quién, además de las páginas iniciales de Chateaubriand y Hugo, no ha seguido las interpretaciones del gótico a través de los libros de Ruskin, el finísimo inglés, teorizante místico del prerrafaelismo?

Constituyen legión los que viajan y estudian con los libros de Ruskin, y van desde Venecia a Amiens, atraídos por sus descripciones minuciosas y encendidas.

Más modernamente, no pocas también han sido las huellas de Maurice Barrés, cuyo libro "La Grande Pitié des Eglises de France" reflejó una sensibilidad patriótica y exacerbada por unos años.

¿Quién no conoce además, el libro de Rodin, "Les Cathédrales de France" tan hondo y lírico como el mejor de los poemas?

Y las páginas de Elie Faure, de Woermann, de Albert Michel, de extraordinario valor crítico y evocador, junto a las cuales, colocaré, sin desmerecimiento, el estudio breve, pero certero y genial de Hegel, en el tomo I de su Estética.

Agregado a todo eso, se debe mencionar el estado especial de devoción, por lo medieval, provocado por la destrucción de edificios, como la catedral de Reims, y las publicaciones que en forma considerable y en lenguaje exaltado se hicieron alrededor de estos motivos.

En lo que se refiere al que este comentario escribe, debo declarar, que si no ha podido como Augusto Rodin, decir, refiriéndose a los monumentos ojivales: "La neige, la pluie et le soleil me retrouvent bien souvent devant eux, comme un chemineau de France", por lo menos, en lo que le ha sido posible, ha sido humilde transeunte y guarda de ello un inefable y místico recuerdo, de las naves de algunas de las mejores catedrales o iglesias, de Milán, Nuestra Señora de París, Weitsmister Abadía, catedrales de Toledo, e iglesias de Burgos, Sevilla, Saint-Denis, Saint Severin y tantas otras... Devota y calladamente, con un libro en la mano, como pintaron a Shelley las crónicas, o sea paseándose por el deambulatorio de la Catedral de Milán, he logrado caminar y soñar.

* * *

Dos direcciones opuestas conozco hoy, para el estudio del gótico. Una que se desarrolla en amplio tratado de Banister Fletcher, autor inglés, aplicándose a todos los estilos de arquitectura, y el otro, el de Worriinger, dedicado exclusivamente al análisis de la esencia del arte gótico.

Banister Fletcher, aplica el método comparado, y expone con demasiada claridad y llaneza, las normas características de la arquitectura de cada país, considerando a su vez, las influencias que han contribuido a la formación de cada estilo.

En lo que atañe a los resultados de estas influencias, por medio del método analítico y comparativo, se deducen las cualidades especiales de un estilo y se las examina, de modo que estas diferencias pueden ser fácilmente apreciables y mejor comprendidos los estilos.

El carácter de lo gótico, pone de manifiesto comparándolo con los estilos clásicos y renacentistas. Los aspectos locales y nacionales, pueden así ser bien apreciados, por medio de comparaciones, dentro del mismo estilo.

Cinco secciones utilizan para proceder analíticamente:

Sección I.—Influencias geográfica, geológica, climatológica, Religiosa, Social, Histórica.

Sección II.—Carácter Arquitectónico.

Sección III.—Ejemplos.

Sección IV.—Análisis comparativo, plantas, murallas, huecos, techos, columnas, molduras, adornos.

Sección V.—Bibliografía, etc.

Así; en lo que se refiere al gótico, tendremos:

Sección I.—Influencias geográficas: Los reinos independientes de Francia, España e Italia, en el siglo XII.

Nueva distribución de los pueblos, naciones nacientes.

Sección II.—Influencias geológicas variables: la piedra de granito áspero en Francia e Inglaterra, los mármoles de Italia, el ladrillo de Lombardía y Alemania del Norte.

Estos constituyen factores decisivos en los caracteres arquitectónicos.

Sección III.—Influencias climatológicas: Ofrecen influencias considerables: los rayos oblícuos del sol septentrional, hacen que los elementos verticales produzcan sombra de gran efecto, tal como en los pináculos y arbotantes que rodean a las iglesias nórdicas.

El sol meridional hace que se destaque las sombras de las cornisas horizontales, y por eso, abundan éstas en Italia.

La mayor parte de lo gótico se extendió hacia el Norte. El clima influyó en las arcadas y en los huecos y ventanas. Las nieves exigían techos con inclinaciones nórdicas.

Sección IV.—Influencias religiosas: Esplendor de las comunidades monacales. Poderío del Papado, Riqueza y poderío de los cleros, peregrinaciones a santuarios. La complicación del rito infuye en la planta de la catedrales. Capillas para nuevas devociones. Los deambulatorios para los oficios y las procesiones.

El contenido fundamental de este capítulo ya había sido, a mi juicio, desarrollado maravillosamente en la Estética de Hegel. Puede afirmarse que, si hubieron ocho cruzadas a Oriente, el gótico fué la novena cruzada. La cruzada hacia el cielo. Hasta en detalles íntimos. El simbolismo religioso se hace extensivo hasta ciertas plantas de catedrales, como la de París, cuya cabecera se inclina algo sobre el eje principal, e imita así la caída, hacia un costado, de la cabeza de Cristo, en la Cruz.

Sección V.—Influencias Sociales: Desarrollo de pueblos. Comercio activísimo. Los gremios numerosos que aunque laicos, realizaron obra religiosa. Confederaciones de ciudades y rivalidades que los hacían esforzarse en la elevación de grandes obras.

Sección VI.—Influencias Históricas: Unificación de Francia bajo el poder real y la expulsión de los ingleses; luchas de moros y cristianos en España, y en toda Europa, la empresa de las Cruzadas.

Segunda Sección. Carácter Arquitectónico (más extensa e importante). Traza Fletcher un esquema que marca la evolución de los estilos que culminaron en la arquitectura ojival. Tenemos este esquema: griego (adintelado) y etrusco (abovedado), engendran el romano (adintelado abovedado), que en los años (800-1200) genera el románico (arco semicircular) quien a su vez pasa, en los años (1200-1500) al ojival (arco apuntado).

Encuentra en el arco apuntado un posible origen asirio. Ese arco y los elementos de contrafuertes y pináculos dan al estilo la tendencia ascensional, símbolo de los deseos religiosos.

Los arquitectos ojivales utilizaron las leyes estáticas empleando piedras pequeñas en hiladas delgadas, buscando una elasticidad máxima.

Largamente expone Fletcher los caracteres arquitectónicos del gótico en general, con términos concisos, conteniendo la imaginación, para concretarse a una insuperable valorización técnica. Trae a continuación los ejemplos.

Las catedrales que compara, en proporciones, con los monumentos antiguos, los monasterios, las iglesias parroquiales, la arquitectura civil.

Viene luego el análisis comparativo del gótico que se desarrolló en los diversos pueblos: Inglaterra, Francia, Bélgica, Alemania, Italia y España.

A cada país citado, a su vez, aplicará con un rigor y detallismo precisos su método analítico-comparativo, en la misma forma que hemos resaltado. Influencias, caracteres, etc., etc.

Este procedimiento, minucioso y objetivo, un poco frío, dará gran amplitud a la obra, al mismo tiempo que se documentará comparando épocas y creaciones lejanas, con los últimos monumentos.

* * *

Por su parte, Worringer, va a proceder de muy diferente manera.

Tanto en el método de Taine, como en el sistema de análisis y comparaciones de Fletcher, se trata de explicar como surgió, en tal época, el gótico y lo que fué capaz de realizar.

Lo que pudo hacer, y de qué manera, bajo que influencias, más o menos decisivas, lo realizó.

Worringer, intenta descifrar qué cosa se propuso hacer el gótico.

Su teoría es una estética de la voluntad en contraposición a la estética de la potencia.

La investigación, se dirige, pues, en un sentido de averiguaciones profundas de propósitos intencionales. ¿Qué se propusieron realizar los arquitectos de las primeras catedrales?

La obra de Worringer, puede decirse que abarca tres cuestiones. Una introducción con los fundamentos de su teoría de voluntad.

Una investigación del origen nórdico del gótico (origen escandinavo-germano) y un penetrante estudio psicológico-técnico del gótico constituido y realizado, que es lo más admirable del libro, y que llega a superar lo que hemos leído sobre el gótico, y que sin ser mucho, no comparable jamás a lo de un arquitecto, enorgullecido de su arte, es digno de citarse, como se hizo ya: Woerman, Hegel, Schlegel, Rodin, Elie Faure, Ruskin, Albert Michel, Hourtic, y algún otro.

Worringer tratará de definirnos la "voluntad de forma" animadora del gótico. Cómo esa voluntad tiene su origen en ciertas necesidades humanas e históricas y cómo se revela en el detalle de un vestido, con la misma claridad que en una catedral.

Es una tarea no acometida por nadie, aún. Taine habría limitado a analizar la posición histórica o geográfica del hombre gótico y su ubicación en la cultura.

La psicología de los estilos consistirá en comprender los valores formales, como expresión precisa de los valores internos, de tal modo, que el dualismo entre forma y contenido, desaparezca. —(Worringer).

—Hay que destruir la secular identificación de teoría del arte y estética. Esto trae una confusión en la valorización de las obras o estilos que no encajan con la estética establecida clásicamente.

"Nadie planteó el problema de la voluntad artística, porque esa voluntad parecía fija e indiscutible". "La valoración recaería, por lo tanto, no sobre lo que se había querido hacer, sino sobre lo que se había podido hacer".

Para la nueva ciencia del arte, axiomático ha de ser que en arte se ha "podido siempre" lo que se "ha querido" y lo que no se ha podido, es por una no coincidencia con la orientación del querer artístico.

Todo el problema está pues, en "este querer" en "esta voluntad de hacer".

El poder, la capacidad, el alcance, desaparecen como criterio de valoración.

La voluntad de arte, varía de época en época y estas variaciones, constituyen el propio objeto de la historia del arte, en el sentido de la psicología de los estilos.

Teníamos un ideal clásico, supremo criterio de valor artístico, perfecta adecuación entre el querer y el poder.

Lo clásico es tal, cuando la estructura fundamental de su "voluntad" de arte coincide con nuestra época. Por eso la estética, o sea la interpretación de esas épocas clásicas, pretende tener valor para todas las épocas del arte y tener valor absoluto.

Consecuencia de esa extensión arbitraria, es que el arte no europeo ha permanecido tanto tiempo inapreciado y no comprendido. No coincidía con el esquema clásico. Cuando se emanciparon algunos del criterio europeo, las artes de otros continentes fueron comprendidas.

Lo mismo pasó con las artes europeas no clásicas. Vino la rehabilitación del gótico. Worringer, para rehabilitarlo del todo, va a elaborar una estética del gótico, ya que la estética hasta él, se limitó a lo clásico.

Si él consigue dar una interpretación del arte gótico, que explique bien la relación entre la manera de sentir gótica y las manifestaciones visibles de su arte, habrá conseguido para el gótico lo que la estética europea ha hecho con el clasicismo.

La historia de esa voluntad artística, es un capítulo de la psicología de la humanidad, y guarda relación con los mitos religiosos, los sistemas filosóficos, y las concepciones del universo.

Worringer va a distinguir tres tipos fundamentales de humanidad, en los que se expresan relaciones fijas y sensibles entre el hombre y el mundo. Son: el hombre primitivo, cuya creación artística está representada por formas rígidas, sustraídas al cambio, a la movilidad.

El arte del hombre primitivo será limitado a dos dimensiones. Hace arte cuando dibuja sobre una superficie. El instinto es todo.

Después, tenemos el hombre clásico: es el hombre orientado ya en el universo. El caos, merced a su inteligencia se cambia en cosmos, y su arte es la naturaleza idealizada. El arte aspira a representar la vitalidad misma. El hombre celebra en el arte como en la religión, la felicidad de un exacto equilibrio psíquico. Para los europeos, el hombre clásico es un máximo. Pero más allá de Europa está el hombre oriental, quien se acerca al primitivo, pero es más, porque ha desgarrado el misterio y se orienta en el arcano eterno de las cosas.

El arte en él, es una respuesta a la idea de salvación, cumbre de su mística.

Su arte se cierne sobre lo perecedero, es rígido como el primitivo, pero lo supera por su riqueza de formas y soluciones.

El concepto de goticismo no comprende para Worringer, el estricto gótico histórico; es más bien la resultante final de una evolución nórdica, cuyo punto de partida habría que buscarlo en la Escandinavia germánica. Para el psicólogo del estilo, la voluntad gótica de la forma no actúa sólo en las obras maduras de forma, sino que subterráneamente se insinúa en toda la evolución anterior, bajo otros ropajes, y aunque no en lo externo, domina ya por dentro al arte román-

tico, o sea al merovingio, el arte de las invasiones. En síntesis, todo lo de la Europa central y septentrional.

Todo arte occidental que no haya tomado parte inmediata en la cultura mediterránea de los clásicos, es gótico en su intimidad.

El concepto del gótico se extiende por la historia europea, no sólo en los siglos anteriores, sino en los posteriores, bajo forma disfrazada de barroco septentrional.

La voluntad gótica de la forma arranca del estilo geométrico primitivo, común a todos los pueblos arios. Ya antes del gótico, el geometrismo primitivo de los arios, entró en contacto con el estilo de los mediterráneos por medio de los dorios y de ese encuentro surgió la evolución griega. Pero lo que más interesa, son los pueblos nómadas, que permanecieron libres de la alta cultura mediterránea. En esos pueblos nació el gótico, "por desenvolvimiento propio del estilo geométrico de los arios". Así, Worringer va a estudiartodos los elementos nómadas, "la melodía infinita de la línea nórdica", las formas animadas y las esculturas. Culmina el arte gótico, para él, en una representación concentrada de las energías espirituales. "Es el arte abstracto de las líneas cultivado por el hombre nórdico". La esencia del estilo gótico, pues, debe hallarse en el estudio psicológico del hombre nórdico, cercano, pero más perfecto que el tipo oriental, ya descripto, completándose con el análisis de su religiosidad en el proceso de su voluntad de salvación.

Sabemos que la tesis de Worringer no es aceptada, precisamente por este afán de darle tanta importancia al Norte. Cuando se plantea el origen del gótico, siempre aparecen las rivalidades nacionales. Es indudable que el norte de Francia, a la llamada Isla de Francia, le corresponde el honor de haberlo arrancado al espíritu de la época, de haberlo desarrollado, irradiándolo hacia el resto de Europa, concluido y perfecto, en su cálida expresión artística y religiosa a la vez.

Para Worringer, el fundamento psíquico sobre el cual se afirmará el arte gótico, es desde luego, la necesidad de salvación. Esta necesidad es diferente de la que sentían el hombre primitivo y el oriental, quienes se entregan a la contemplación de valores muertos y sin expresión. En cambio, la línea nórdica es índice de expresión y vida.

Frente al fatalismo oriental, aparece allí una movilidad inquisidora, una actividad, un afán sin descanso. La línea que levantará será pues abstracta en su esencia y de fortísima vitalidad.

En la misma ornamentación se refleja esa alma nórdica. "Son curvas, o como trazados gráficos de la sensibilidad gótica, las que describen esas líneas". Afán insatisfecho, aspiración de nuevas sublimaciones, el anhelo infinito que alienta en ese caos de líneas, es el afán, la meta ideal, la misma vida del nórdico. Ha perdido la inocencia de la ignorancia. Sin llegar a la renuncia del oriental, ni a la beatitud cognoscitiva del clásico, no encuentra el nórdico en si mismo, nada más que una satisfacción innatural, espasmódica, una sublimación violenta que lo arrebata a esferas sensitivas, en donde se resuelve por fin su inquietud y obscura relación con la imagen cósmica.

Unas palabras de Goethe le sirven al autor para afirmarse en la convicción de que el gótico es sublime. Decía Goethe: "Lo cierto es que los sentimientos de la juventud y de los pueblos incultos, son los únicos adecuados para lo sublime."

La sublimidad tiene que ser informe, consistir en formas inaprensibles, y se produce fácilmente en la noche y en el crepúsculo, que confunden las figuras, y en cambio se desvanecen en el día,

que separa y aclara. Por eso, dice Goethe, que la cultura aniquila el sentimiento de lo sublime.

Worringer contrapone la idea constructiva del clasicismo, a la del gótico y desde ese instante hasta el final, aparece la parte más consistente de la obra, que culmina en la definición artística del gótico. Habla allí de la desmaterialización gótica de la piedra, en búsqueda tenaz de una expresividad puramente espiritual.

Desmaterializar la piedra es espiritualizarla. Así quedan frente a frente dos tendencias: lo griego, que tiende a sensualizar, y lo gótico, que tiende a espiritualizar.

El griego se acercará al material pétreo con cierta sensualidad y dejará a la materia que habla como materia.

El gótico se acercará a la piedra poseída de una voluntad expresiva, con propósitos constructivos sin la menor relación artística con la piedra y para los cuales es el medio exterior de realización.

Lo griego es construcción aplicada. Lo gótico es construcción en sí. El propósito de esta voluntad expresiva es el afán de derramarse en una movilidad, insensual, pródiga de potencias mágicas.

Flotando en la exposición de Worringer, imposible de seguir en sus detalles, se pueden señalar innumerables frases sueltas, que no dan medida de los razonamientos del filósofo, pero que pueden contribuir a aclarar provisoriamente este sentido de voluntad expresiva:

"El hombre gótico levanta al infinito sus catedrales, no por goce de juego, sino porque el espectáculo de ese movimiento vertical, que excede de toda medida humana, enciende en su alma un hervor de sensaciones, en que la desarmonía de su espíritu, se borra y confunde, y la felicidad se apodera de su pecho". Worringer estudiará el gótico aún después del Renacimiento, y señalara que la construcción del arte moderno, en el hierro, trae otra vez cierta inteligencia íntima con el gótico.

Sentimiento que flota por ahí, no sé si desde Worringer, de establecer correlación entre las construcciones de urdimbre metálica, como las obras de ingeniería o los esqueletos de los rascacielos, con las formas medievales.

La obra de Worringer desarrolla después, los destinos de la voluntad gótica, la estructura interna de la Catedral. "donde los empujes de ambos lados, quedan unidos y como abrazados en la piedra clave, remate de la bóveda que, a pesar de su efectiva gravedad como corresponde a su función, etc., no da en absoluto la impresión de la pesadez y parece más bien una flor en lo alto del tallo, una evidente conclusión de movimiento". Habla de fuerzas vivas y flexibles, de anhelos en tensión, de flores en lo alto de los tallos.

Al tratar la estructura externa de las catedrales, identifica en estas construcciones, la íntima unión de las dos grandes potencias vitales de la Edad Media o sean la mística y la escolástica. Expone una psicología de la escolástica, complemento de su psicología de la voluntad de hacer en el gótico. Desarrolla un análisis del misticismo y no oculta su desprecio por el Renacimiento, que trajo, con el proceso de su salud vital, el aburguesamiento de la sensibilidad.

El Renacimiento constituye la corriente avasilladora que elimina la anormalidades medievales y que, oígase bien, en lugar de la fuerza de lo sobrenatural (fondo, esencia del gótico), coloca la belleza de lo natural (fondo, esencia del clásico).

Sagaces son sus diferenciaciones entre individuo y personalidad. El nórdico, el místico, en-

casillado en los aposentos interiores del alma, hace como una renuncia del yo, por la idea mística de salvación; es, pues, más individuo que el renacentista, quien se afirma en su yo, se hace libre, y recibe al mundo como quien toma lo suyo: es personalidad.

Termina Worringer, diciéndonos que los germanos, constituyen la condición ineludible y esencial, sin la cual no pudo haber existido el gótico.

Ellos trasmisieron a los pueblos más seguros de sí mismos, — a los de la Isla de Francia, — ese germe de inseguridad y de vacilación, ese dualismo del alma, de donde brotó con máxima energía, el pathos trascendental del gótico.

* * *

Por nuestra parte, se nos ocurre que ese propósito de encarar al gótico, como una proyección al exterior de delirios místicos milenarios, inexpressados, hasta que entraron en contacto con espíritus más claros y armoniosos, en el Siglo XII, si bien establece una participación, indudable de lo nórdico en la esencia del gótico, indica una incapacidad, pues por si sólo no fué capaz de concretar nada.

Aquella voluntad y aquel sublime querer, no hubieran llegado jamás al estado de poder y seguirían siendo la fuerza de lo sobrenatural, sin

lograr ser la belleza de lo sobrenatural, cúspide de todos los elementos, sino se hubiese realizado la intervención del genio de las comunidades francesas del siglo XII; el buen y claro sentido, la lógica libre y correcta, la espiritualidad refinada y limpida y la realización ferviente y sin vacilaciones que es en sí, en el término más absoluto, el genio francés.

Además, es sabido que para Elie Faure, la Catedral es el Héroe francés, la "Summa" de todas las capacidades geniales que ha dado Francia al mundo.

EMILIO ORIBE

BIBLIOGRAFIA

Worringer.—"La Esencia del Estilo Gótico".
Hegel.—"Estética".

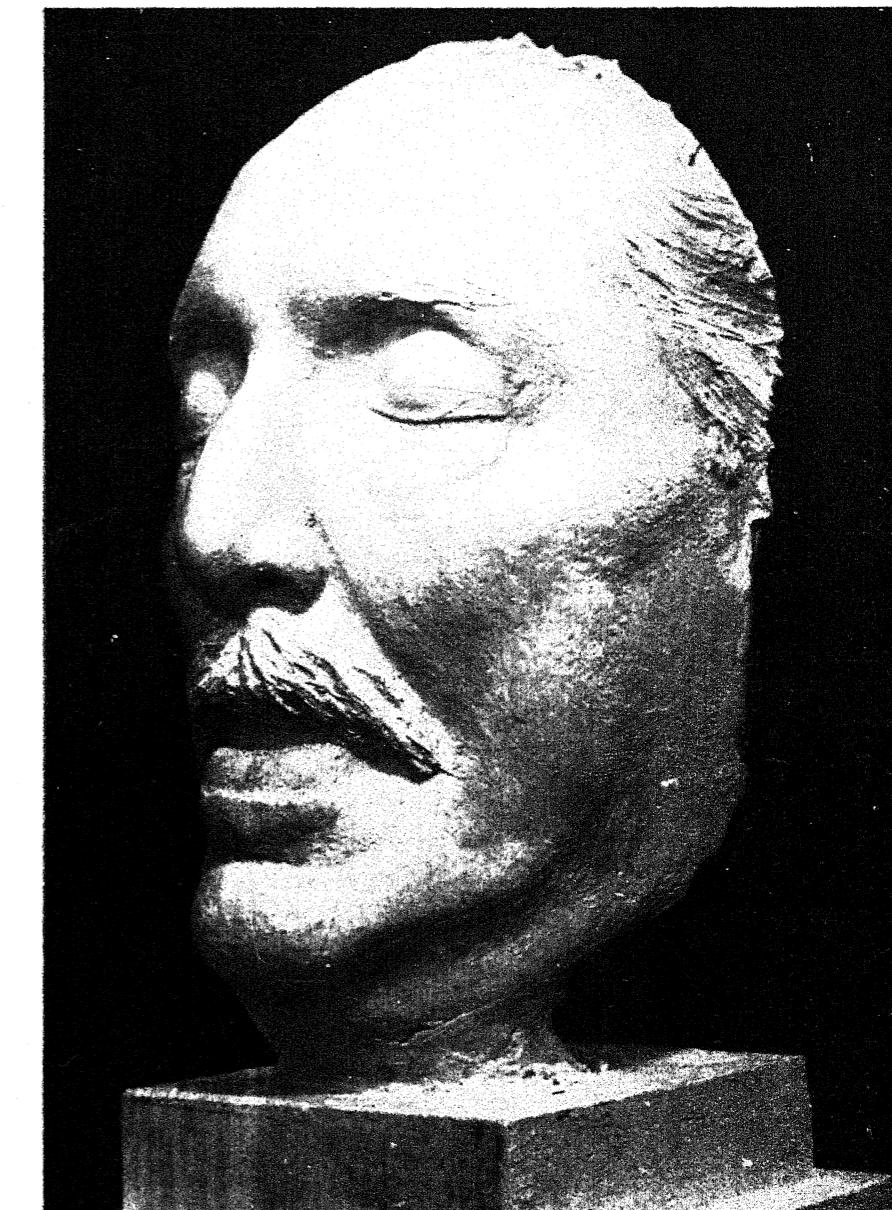
Menéndez y Pelayo.—"Ideas Estéticas en España".

Banister-Fletcher.—"Historia de la Arquitectura". (1928)

Woermann.—"Historia del Arte".

Ferericó Kuntze.—"El nuevo estilo en los métodos científicos".

Lagréssille.—"Esquisse d'une Esthétique Intégrale".



Como homenaje a la personalidad extraordinaria de José Batlle y Ordóñez — que llenó nuestra vida nacional durante cuarenta años, en el período mas próspero y reciente de nuestra historia, — y como contribución a la estatua que han de levantarle bien pronto sus compatriotas agradecidos, ofrecemos a nuestros escultores la reproducción de la mascarilla del gran republicano cuya desaparición no será nunca suficientemente lamentada. Hay en ese rostro noble, al que la muerte ha puesto su sello augusto, rasgos que acusan la firmeza, la energía de su carácter, la amplitud de sus concepciones, encaminadas siempre al bien de sus semejantes, y la bondad de un corazón en extremo sensible que desbordaba en generosas palpitaciones. Cabeza admirable de león en reposo, llena de inquietudes románticas y de sugerencias plásticas que ha de servir de inspiración a nuestros artistas, que en vano buscarán mas expresivo y glorioso modelo.

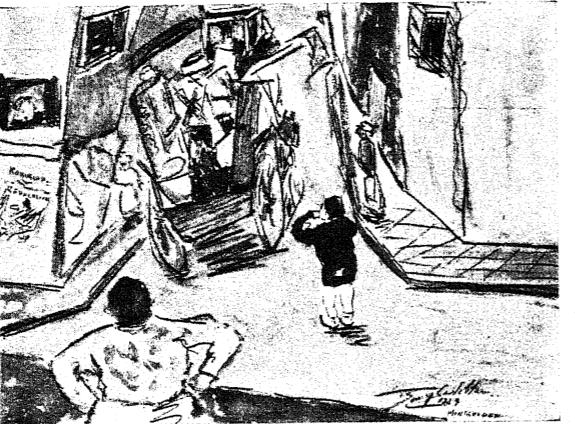
P A I S A J E



El hombre es un paisaje "civilizado"
"Cartas a una dama en Berlín".

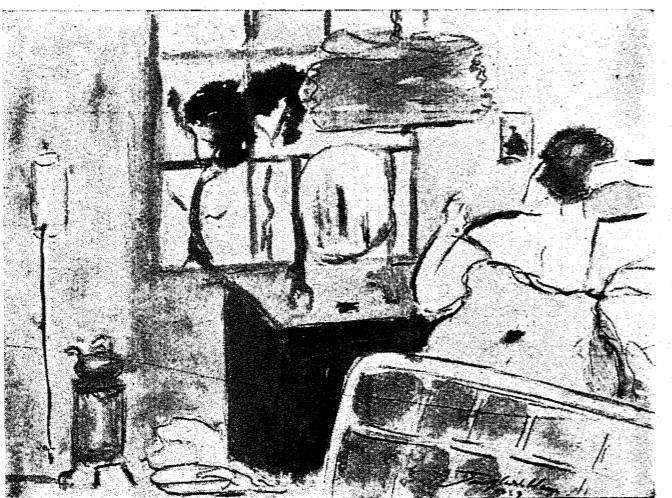
S. G.

Antes que nada, es bueno decir que en este paisaje no hay botánica ni zoología... Quiero expresar con esto, que la naturaleza no ha operado con su mecánica invisible y fatal en la composición de tal paisaje. Pero, si aquellos elementos no componen su entera calidad, no por eso deja él de existir y su mérito es de los que nos detienen y sujetan por un instante a su reconocimiento. Puesto que hay una moral en imágenes (Otto Weininger) hagamos nosotros una estética por paisajes (así puede explicarse sin tanta técnica y más psicología, las obras del Greco, de un Modigliani, de un Chagall, etc.) y frente al paisaje que compone el conjunto de acuarelas, dibujos, y tizas de Sánchez Castellanos, el artista como un heraldo nos dirá su actitud en el plano de las especulaciones fenomenológicas de la naturaleza humana. Su espíritu utiliza para darnos la realidad y el sentido de esa realidad, una concordancia de formas (elementos plásticos) y de fondo (valores sentimentales y literarios). La exteriorización de esto se realiza con un acento de improvisación en la línea, que nunca se detiene sino que busca, con un sutil propósito, el punto donde se apoya toda la verba humorística, doliente o satírica de la obra. Cuando el cuadro de la realidad no responde al concepto del pintor, lo imaginativo recurre a expresiones literarias o tradicionales, y esas expresiones son frecuentemente las que sostienen el ritmo vital, la poesía humilde o recia que destilan las escenas populares o la estridencia histérica de las prostitutas. Así, pues, la libido de este artista (concepto de Young) se caracteriza por el interés preponderante que le inspira el mundo exterior, complementando la observación certera y minuciosa de ese mundo con imágenes casi simbólicas, que hacen



más aguda la inteligencia de los seres, de las cosas y de los hechos que tenemos delante de nuestra vista. Esa categoría en la obra de Sánchez Castellanos, constituye un signo expresivo que conduce al espíritu a interpretar en su totalidad lo representado en la tela. El procedimiento de composición técnica se dirige de este modo hacia formas de ver expresionistas, dentro de la tentativa histórica señalada por el "Brücke", sin graves resonancias de tendencias posteriores, tan vibrantemente utilizadas por George Cross, en su serie de burgueses, o con el misterio simbólico de Max Ernst ("Les malheurs des immortels", por ejemplo). Ciento es que en oportunidades llega con su arte a contorsiones bárbaras de lo grotesco y de lo sarcástico, y en ese tono de dinámica crítica hay una concomitancia pasajera con la actitud social de un Cross, pero su dispositivo temperamental hace pensar sobre todo, cuan solidamente su espíritu está arraigado a la lección magnífica que diera Toulouse-Lautrec, en sus panoramas de los bajos fondos y en el penetrante cuaderno de "Elles".

J. F. SORIA GOWLAND.



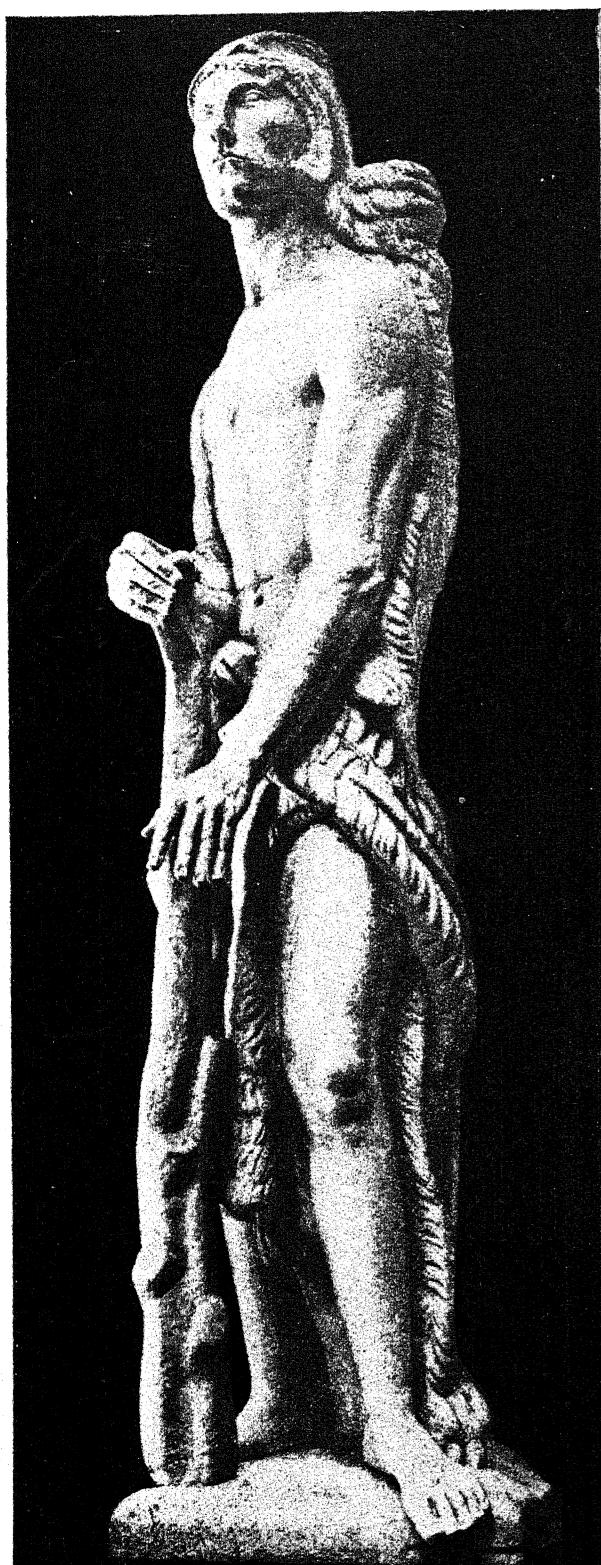
E S C U L T U R A S D E A N T O I N E B O U R D E L L E



HERAKLES

UNA LECCIÓN DE BOURDELLE EN LA "GRANDE CHAUMIÈRE"

Nuestro campañero, el escultor Gervasio Furest Muñoz, nos envió de París, esta nota, tomada sobre lo vivo a raíz de su primer encuentro con Bourdelle en Montparnasse.



LA FUERZA



LA VIRGEN Y EL NIÑO

Trabajábamos incómodos en el taller chicuelo de la Academia. La modelo, una negra de la Guadalupe, en un caballete giratorio, centro del círculo que formábamos los alumnos, unía en la oscuridad tropical de su piel patinada la atención unánime de la clase. Apretados, tocándonos codo con codo, parecíamos un collar humano.

Ese día, todos ansiosos, con el espíritu tenso esperábamos la aparición de Bourdelle. Así que pasaba el tiempo lentamente, nuestra impaciencia aumentaba. ¿Vendrá? ¿No vendrá? Hasta que oí tantear el pestillo de modo particular; para ser un hombre joven faltaban fuerza y decisión; había algo de temblequeo en el ruido y de desconocimiento del pestillo en la mano del que lo empuñaba. El que iba a entrar no era un concurrente asiduo del taller y los movimientos que hacía para abrir la puerta nada tenían de femeninos. ¿Sería Bourdelle quien se proponía entrar?

Inmediatamente, el corazón, como pocas veces en mi vida, empezó a golpearme la garganta y los oídos. Iba a conocer, por fin, al más grande escultor contemporáneo.

La puerta se abrió y efectivamente apareció Bourdelle. Bajo, delgado, gran sombrero aludo, traje gris con mucho de los de campaña. El, ocre grisáceo (si es posible) pelo gris, mirada bondadosa, fija.

El "macié" de la clase le tomó el sombrero y el sobretodo. El viejo, radiante de vitalidad interior, empezó a hablar en medio del recogimiento de los oyentes, y el imán de su palabra nos amontonó a su derredor. Cabezas hacia adelante, expresión general de ávida atención, fervor arraigado de los discípulos, acento persuasivo del Maestro.

* * *

—¿Cómo trabaja Vd. señorita?

—"Miro el modelo... me fijo en los volúmenes... medito..." Y la muchacha,

sintiendo sobre sí la mirada de Bourdelle, se azaró y no pudo seguir explicándose.

—Hay que mirar el modelo, pero sobre todo hay que comprenderlo. Siempre hay que medir ángulos. La escultura es arquitectura, y dentro de los grandes ángulos y direcciones, están los pequeños. Ángulo de la espalda con las piernas; de los omóplatos y la espalda... mídalos así... (Tomó unas reglas de madera, y, aplicándolas sobre la modelo formaba el ángulo de tal o cual parte, controlaba la figura en tierra).

—Mire el modelo de cerca, de lejos, decía Bourdelle con bonhomía paternal, no haga nada sin una observación profunda, y gire incesantemente, y mire de arriba, de abajo, sesgado, verticalmente... así... así. Y el viejo miraba hondo y hacia observaciones sobre tal o cual particularidad o calidad.

—Hay que trabajar mucho, mucho; hay que dibujar incansablemente. Yo dibujaba todos los días durante horas y horas. Hoy siento no poderlo hacer porque tengo mucho trabajo y me falta tiempo. Además de los perfiles, miren siempre el modelo en profundidad. Esto hay que pensarla incesantemente. No hay que olvidarlo, pues es esencial en la escultura.

Luego Bourdelle se acercó al trabajo contiguo: Está bien, ¿de dónde es Vd?... ¡Ah, sí! Su país es muy interesante. Su trabajo está bien puesto, bien planteado. Después de observar atentamente la labor del discípulo, haciendo girar la obra esbozada pasó a ver otros ensayos. De pronto se detuvo ante uno de los alumnos lo que dió motivo a una larga conferencia de gran valor fermental: — ¡Y ésto?

—Es mío, señor, contestó una mujer con aire inseguro.

—Está bien de contornos, pero bastante chato, replicó Bourdelle.

—Es que primero empiezo a fijar los grandes planos...

—No me diga tal cosa—interrumpió el

EL CANTO TODO CANTO

maestro — esta figura tiene puesta una malla (un mailot collant), aquí falta profundidad, falta relieve.

Me acordé de ciertos escultores (?) que hablan a sus discípulos de grandes planos en medio de la confusión más lamentable.

—Sí, esta figura tiene una malla, repitió Bourdelle con firmeza. No es el modo de empezar un trabajo. Vd. tiene que marcar los grandes planos y los pequeños detalles. Así — tomó la herramienta de hierro y cortó la arcilla con tal sabiduría que pensé en Prometeo animando con el fuego divino sus figuras. ¡Y con qué rapidez! — Así, así... ¿Cómo es posible descuidar estos puntos esenciales por pequeños que sean? (Señalaba las rodillas). — Hay que tener en cuenta los huesos y marcarlos nítidamente, sin miedo. Una rodilla tiene que entenderse bien, es muy compleja. Hay que pensar de continuo en los huesos que son el armazón del cuerpo. Siempre piensen en el esqueleto y además en los músculos que arrancan de esta armazón y mueven sus palancas. Hay que pensar que ellos se agitan debajo de la piel y empujan de dentro para afuera. Esta figura tiene una malla y carece de intimidad. Hay que sentir y hacer lo íntimo y mientras no se consiga ésto, la escultura será chata, superficial. Cuando Vds. esbozen un trabajo, no olviden ni una sola cosa de las que les indico. Un director de orquesta no olvida ni un solo instrumento, vigila hasta la nota aislada de un violín o de una flauta, y con suma atención lleva todo el conjunto sin descuidar el más mínimo detalle. Los escultores debemos hacer lo mismo, es decir, saber realzar el conjunto sin descuidar los componentes de ese conjunto. Debemos vigilar y dominar todo a un tiempo y llegar así hasta concluir la estatua que es una sinfonía grandiosa. Hay que comprender.

De pronto, dirigiéndose a uno de los discípulos preguntó: ¿Qué es crear?

—Crear es (después de haber comprendido) hacer una obra que nos dé sensación de vida, aunque sea del modo menos realista, contestó el alumno interrogado.

—Está bien, pero hay que estudiar, insistir mucho, muchísimo antes de hacer la síntesis. Para llegar a ésta debe saberse todo y haberse comprendido todo, sino ¿cómo es posible querer realizar una cosa sin saber a fondo la técnica?

Siguen las preguntas del maestro: — Cuál es la síntesis del rosal? — Ante el silencio del taller, el viejo, mirando por encima de los lentes, agachó algo la cabeza y agregó: La síntesis del rosal es la rosa. La rosa no existe por sí sola, necesita de la planta formada por la raíz, el tronco, las ramas, las hojas. La síntesis del manzano, la manzana. Si el manzano careciera de una de sus partes, no daría la manzana. Si carecemos de algún conocimiento, no podemos sintetizar.

Bourdelle hizo unos cortes de espátula y quedó un pie resuelto.

—Así, los dedos. Hay que cortar. Corten siempre que de este modo conseguirán la concisión. Pero no hay que exagerar mucho como lo han hecho algunos escultores de nombre. Si exageramos por demás, destruimos en vez de crear. Siempre insistiré en estas cosas: los ángulos, mirar el modelo en profundidad, cortar y fijarse en lo íntimo.

El maestro siguió corrigiendo trabajos diversos y habló sobre los problemas de la escultura con firmeza y con lirismo espontáneo, haciego figuras e imágenes sugerentes y variadas. Es su modo que resulta de lo más ameno y persuasivo. Hablando, es el poeta que vemos en la escultura.

* * *

Aquella mañana fué magnífica. Bourdelle nos habló desde la cumbre de su vejez llena de sabiduría, de bondad y de probidad. Sus palabras eran lentas. Poca voz pero simpática. Mirar de buena acogida. Acento como de español hablando francés. Es de Montauban y se vanagloria de ello porque Ingres era también de allí.

Gervasio FUREST MUÑOZ.

París, 1929.

“Y sus vestidos se volvieron resplandecientes, muy blancos, como la nieve: tanto que ningún lavador de la tierra los puede hacer tan blancos”.

MARCOS - IX - 3.

“Le facce tutte avean di fiamma viva,
E l'ale d'oro, e l'altro tanto bianco,
Che nulla neve a quel termine arriva.”

Dante - Paradiso - XXXI - 13-15.

Todo en un blanco tránsito de delicia y de ensueño
vaporosamente y extasiadamente diluido,
entre un cielo volado de alondras y palomas,
sin más voz que la voz de la luz y la voz
de la sed, mi cabeza arde en un mediodía
dorado de perfiles y ardiente de contornos.

En un gran medio día de extáticos deseos,
de luz cernido y limpio, y de luz traspasado,
y de luz devorado y apretado de luz,
blanco de una blancura de no tocados mármoles,
en una inmensa idea arqueada entre el anhelo
alto y de la más incandescente limpidez,
tal te busca mi frente blanco y último extremo
de un no extendido mundo y un canto todo canto.

Ah, no extendido mundo y canto todo canto,
nunca, jamás brotada forma de un Universo,
aún no bastante pura en la mente divina,
y sabida por mí, y soñada por mí,
y entrevista en los relieves del anhelo
cuando busco la patria de esta perdida frente,
no terrestre, no celeste, no angélica,
todavía más blanca, todavía más blanca!

Todavía más blanca en las blancuras últimas,
de un color sin palomas, sin hostias y sin mármol,
con un blanco de adentro de la última estrella
que encenderán los tiempos en la invisible hora
de eternidad, donde los mundos infinitos
toquen al fin la muerte por no poder ya nunca
ser más puros, tan blanco es el canto que busco,
el canto que obscurece este gran mediodía
y este cielo pesado de azul, de sol, y de aire.

Este cielo pesado de azul, de sol y de aire,
me carga de materia los colores que esmalzan
las totalidades inmediamente lúciditas
entrevistas entre los sueños y los cantos,
cuando me abro todo el pensamiento firme
de lo que puedo ser, de lo que soy ahora
en las nunca sondeadas estrellas de mi alma,
donde yo sé, donde yo he visto, donde está oculta
aquella deliciosa, torturante y horrible
y trágica blancura, por la cual moriré,
de un deseo inevitablemente mortal
buscándome en una limpidez y una pureza
que no pueden ser, que no pueden ser, que no pueden ser!

C. SABAT ERCASTY.

C I N E

M O N T I E L B A L L E S T E R O S P R E S E N T A :

26 ITALIANOS Y 3 ARGENTINOS

1.—GIOVANNI COSTETTI.

La crítica lo mira desde abajo y no lo alcanza a ver.

Este atormentado poeta daría mucho trabajo para estudiarlo.

Todo en él es sabio, profundo y, de natural, transcendente.

Está en la penumbra porque no es mediocre.

Sólo sentir el azul del Giotto es una superioridad peligrosa.

Suerte que no estamos en el 400, pues esta alma de Benvenuto podía ser arrebatada por alguna justa ira funesta.

Es un místico y un hombre de acción.

Todos los días sobre su obra que canta himnos a la vida, los sepultureros de la crítica arrojan paladas de silencio.

2.—FARINELLI.

Todas las virtudes y todas las gentilezas de la "italia gente".

Sus dos brazos abiertos me esperan en aquella bonita estación florida, cuidada como para exposición.

Por un camino empinado, arduo, fatigoso, vamos hacia su casa.

Pero tras la fatiga de la ascensión estamos más cerca del cielo y el Lago Maggiore abre a nuestras plantas la flor de luces de los cristales de sus aguas, donde ríe el paisaje de limpios colores.

Es la imagen de él.

Tras la corteza física, la limpidez de su alma, de poeta y de hombre bueno.

Noble amigo, que olvidabas tan generosamente tu grandeza, para reir con nosotros y beber el dulce, ligeramente "frizzante" vinillo tirolés.

¡Eramos iguales!

Pero yo percibía la música de tus grandes páginas minuciosas y equilibradas y junto a la columna marmórea de tus 40 libros, te veía esperando silencioso y humilde a la inmortalidad!

3.—MARINETTI.

Entre un embrollo de líneas, catástrofes ferroviarias y esculturas de lata y papel de plomo, la concurrencia se prepara.

No vemos si el orador desciende de un aeroplano, salta de un torpedo, desmonta de una Harley Davidson 50 H.P.

Entra disparado, decidido, fulmíneo.

Parece un señor que tiene un vencimiento para las 3 h. 55... y son las 4.

No hay tribuna; nos estiramos para verlo:

¡Ma-ri-ne-tti!

Es un irreprochable corredor viajero de artículos de tienda con su mona corbatita de moño, su traje "demodé" y su gran calva, que un hom-

4.—PAPINI.

bre práctico alquilaria para reclames.

Nos grita:

—;El futurismo ha conquistado el mundo! Yo canto a los motores, a los maniquies y le pego un tiro en el ojo a la luna!!!

Charla de ametralladoras, de un pantano, de los sobres de goma y nos muestra las manos cerradas, secas, bailándole entre los puños almidonados, como la cabeza de dos pelados muñecos.

Se queda más verde cuando nos increpa:

—Momias! ¡Plagiarios! ¡Nos tienen envidia! Nosotros somos lo nuevo!

Un señor digno, contagiado de entusiasmo y de futurismo, vibra en sus 75 primaveras, cantando:

—Giovinezza, primavera di belleza!

5.—SEM BENELLI.

Bajo el enmarañado matorral de sus pelos, los gruesos vidrios de los lentes, el pergamo anti-guo de su tez y la amenaza de un mordizco.

Habla español con esa gracia de los discos de fonógrafo que se tiran a la basura.

Oppone a un espíritu florentino un burgués arte de Milán.

Vista al representante de las "costureritas de Italia"...

Se entremece evocando la comunión de sus niñas, el velo albo y los guantes de algodón blanco. Nos hace tomar el peso a los manuscritos de la "Storia di Cristo" y nos anuncia "La vita di Maria", (pobre San José).

Se transparenta su sinceridad y tiene una humildad de hiena su boca hecha para la dentellada.

Cuando va por las calles sombrías, tan largo, tan a prisa, se dijera que escapa, que teme que a la vuelta de una esquina se le aparezca Jesús, a quien en uno de sus libros calificó de sodomita.

6.—LIBERO ANDREOTTI.

Entre unas viejas alamedas húmedas, — silencio y melancolía, — tras un jardincillo de Debussy, es acogedor el taller del escultor célebre.

Un poco cargado de hombros, tolerante e irónico, Andreotti nos sonríe con sus ojos dulces y sus barbas artísticas.

San Francisco de Asís, parece que nos bendice desde la entrada y que nos perdona cuando entramos a admirar los senos de las jovencitas y la reposada belleza de estas figuras de peinado alto y ondulaciones españolas.

El "studio" de Andreotti tiene el techo de vigas ocre, una chimenea noble, y rincones con libros, con bronces, con flores.

Los muebles son estudiados, estilizados, y hay en todo un alma mórbida y delicada, como un perfume.

Qué celeste luz de posefa, qué calma, qué silencio, qué gracia melancólica la del paisaje-jardín del Bobolino! — que se ve tras el ventanal y cuyo misterioso prestigio canta la voz de una niña rusa que se destroza los dedos delicados, enamorada del arte del Buonarrotti.

7.—ARDENGO SOFFICCI.

Deschauvinizándose, de la misma manera que te desfuturizaste y responsabilizándote de algunas buenas ideas que tuviste otrora, serías quizá una cosa pasable.

Tus campesinos, — en las telas y en los diálogos, — no le envidian gracia, color y humanidad, a los mejores párrafos de Renato Fucini.

Y eres poeta, sutil hasta el "paseo junto al mar" de Gabriele D'Annunzio.

En tus paisajes sordos y musicales, pastosos y sobrios, tiembla toda el alma de la divina Toscana.

¡Toscana! Cipreses, olivos, campanarios, el hueve azul del cielo empollando golondrinas frenéticas!

Ardengo Sofficci, grande artista!, pero primero hay que darte un gran baño de desinfectantes — uff, el fascismo! — y colgarte a secar al sol!

8.—AMALIA GUGLIELMINETTI.

Es una mujer moderna y refinada.

Poetisa delicada y ardiente, la han calificado de hermana de Safo.

Sobre su vida se ha tejido una leyenda galante que deja "chiquititos" a Casanova, a don Juan, a Meser Pietro el Aretino!

Deduzco pertenecía a la "reserva", porque como aquel célebre marqués español que vigilaba a su amiga y su amigo conjugar la bíblica operación aritmética, y les interrogaba ansioso: ¡está?, ella está siempre esponjando lechos en sombra tibia de las alcobas cómplices.

En nuestra plática traté de contradecirla para solucionar el conflicto con la definitiva frase de Adán y Eva:

—Doblemos la hoja...

Pero ella escéptica, tolerante y avisada, me afirmó que ese no era más que una chuscadilla, posiblemente volteriana, pues Eva, madre de la eterna coquetería femenina, donde usó la hoja fué sobre la cabeza, a guisa de tocado y luego cuando quiso aprovecharla para el uso a que se destinan en las estatuas, el otoño ya había desnudado las vides...

9.—J. J. LANZA di BRANCIFORTE

Pálido, magro, aristocrático.
Poeta de hoy y de mañana.

Cruza por la vieja Florencia lírica como un meteoro, con algo de romántico y otro algo de producto de laboratorio.

Alto, la melena al viento, a veces se le entrelazan estrellas entre las crencas.

El las pesca con la araña de marfil de sus manos flacas y las arroja por los vidrios rotos de las tabernas negras.

Encorvado, huyente, evitando los picos de gas que intentan contarle sus tragedias, se dobla — como una rama en el vendaval — para eludir la tentación de crecer, crecer, crecer y hundirse en el azul!... y no vernos más a sus hermanos que chapaleamos el lodo de la tierra hedionda!

10.—NINO BERRINI

En el Liceum de Fiorenza el pequeño Berrini nos va a revelar como compone sus caudalosas comedias en verso.

Es una conferencia de libro 2.º de lectura.

El bravo dependiente de almácén nos enterá de los precios del día:

El metro de alejandrinos, vale.....

El kg. de consonantes

La tirada heroica; el llanto de la niña....

No se puede vivir con esta suba de los comestibles!

No nos sobra ni una papa para hacerle un homenaje a Nino Berrini.

11.—SALVATOR GOTTA

Posee un moderno establecimiento para fabricar novelas y cuentos de medida y a gusto del consumidor.

Con el centenar de personajes, colgados de sus respectivos clavos, con la ropa bien provista y los telones y bambalinas surtidos, los haces bailar con todas las músicas.

Según el viento que sopla, — "marinaro sugno", como, en su dialecto catanés, le respondía Angelo Musco a Mussolini, el traidor, — tú tíñes tus romances de monarquismo, de democracia, de catolicismo, de rojo social, de camisa negra, y "chi più ne ha chi le meta".

Si los fabricantes de anilinas alemanas pudiesen, — como antes lo hacia el Diablo, — comprarle el alma, harían un gran negocio, pues ese muestrario de colores sería su mejor reclame.

12.—ENRICO FRANCHI

Caro Franchi, muchacho grande admirable, con tu amor a las letras y tu entusiasmo romántico por las exóticas tierras legendarias.

Tan antiguo y tan moderno en nuestras periódicas divagaciones del Valentino, a orillas del Po, de los viales otoñales, de la evocadora y silente Piazza di María Teresa.

Fino, elegante, ceremonioso, con algo de gentleman en el guante claro y el monóculo impeccable, me supongo que por no perder la línea llamas al médico cuando las musas se te desmayan en el canapé de las citas.

13.—UGO OJETTI

Posee "le phisique du rôle".

Noble figura, maneras finas, gesto amable.

Hasta cuando duerme debe estar en pose de componer sus crónicas distinguidas.

Todos los días debe cortar de sus almácigos algunas ideitas digeribles, capaces de alimentar 5.000.000 de cerebros estreñidos.

Uno no se explica que haya sido socialista.

Comprende que le viera las uñas sucias a Máximo Gorki.

Recordemos que Goethe dijo: "si, no hay grande hombre para su ayuda de cámara, cuando el criado no es otra cosa que eso".

En el bello salón del Palazzo Pitti, entre obras maestras inmortales y anchos marcos de oro, hasta yo parecía adomesticado:

—Signor Commendatore!..

Dicen que es un hombre peligroso y todo poderoso.

Por lo menos es muy decorativo.

14.—PLINIO NOMELLINI

Bello tipo de fauno viejo de la estatuaria griega.

Yo le daría una mano de falso bronce y lo colocaría en un museo con un número 1.º o en una armoniosa plaza arquitectónica...

Especialmente para impedirle que llene de colorines y fuegos artificiales su paleta y masturbe con ella las telas virginales.

15.—PIRANDELLO

Empecemos porque la paradoja es él.

¿Quién imagina ese embrollo psicológico de sus obras en ese señor triste, calvo, de barba en punta, vestido de negro?

Es más: cuando se viene a agradecer los aplausos y las flores, parece vulgarmente emocionado, como un romántico cualquiera...

Ha bajado el telón sobre "Seis personajes en busca de autor" y todo el mundo — Freud, introspección y sub-consciente — lo explica y hasta le corrige la plana.

Un señor más modesto, — conócate a ti mismo!, — me mira, fraternal, con su hermosa cara de caballo, y de su magnífica dentadura postiza me destila una sonrisa:

— Nosotros que no comprendemos...

16.—PITIGRILLI

Es un hombre de letras de talento.

Domina el "metier".

Nadie más donosamente que él nos enseña la utilización del espacio en un "sleeping-car", desata una cinta, hace saltar un broche automático, quita una de esas transparentes prendas con las que juegan a no vestirse las muchachas.

Sonriente, maneja otros elementos.

Especialista en descripciones y cálculos sobre interiores, sobre vísceras y otras achuras de cirujano, me da la impresión de que se debe bañar las manos en parafina para que parezcan siempre limpias.

Pitigrilli es una reencarnación del favorito asiático que hacia cosquillas en el ombligo al gran Marajah de Bramaputra.

Ahora el monarca es el público, el Respetable.

Y él, sabe su oficio, da lecciones a los carpinteros de Turín que sobre los escaparates de mármol exhiben un hígado, una nalga, un riñón, decorados con un clavel rojo o un ramo de lilas.

Da lecciones.

Y, naturalmente, las cobra.

17.—DOMENICO TRENTACOSTE

Nos recibe con un gesto cansado y resignado. Otros que vienen a "romperme le scatole"...

Habla en secreto, como consigo mismo... O deja decir.

De las barbas blancas y de las huesosas manos pálidas se traduce:

—De todas maneras, el "otro" ("El Sembrador", que está en el Luxemburgo), labora por mí...

En su taller hace frío.

En las sienes hundidas de Trentacoste se presta la presión de los dedos helados de la muerte, pero ese "cardenal" que duerme otra muerte entre sus ropajes episcopales, tiene una serenidad de cosa eterna.

Estos taumaturgos creadores deben agotarse dando un poco de sus almas a los mármoles y los bronces que cobran vida en sus manos.

18.—FERDINANDO PAOLIERI

Rojo, calvo, fornido.

Más que characero — con quien lo comparan — yo lo veo carretero toscano, chasqueando el látigo, amenazando un ritornello:

"Fiore proibite,
non c' è donna piú bona
che la Gegia,
che le regala i corni
al suo marito!"

...o despuntando un sueñito de chianti, mientras rueda el carro traqueteante por los polvorientos caminos blancos.

Describe maravillosamente, pero deforma hasta vértese subido en una escalera o mirando a través de una lupa, grande como la vieja Rueda de las Naciones de París.

19.—MULLER

A pasar del nombre tedesco eres de la etrusca Toscana, hombre de los siete chalecos y del píncel sabio, enamorado del lapis-lázuli, del violeta, de los verdes de cardenillo.

Con tu barba en punta y tus ojillos de sátiro, se te veía gozar voluptuosamente mientras contemplabas tus Colombinas y tus Pierrots desnudos.

Me explico que con los pelos de tu barba hasgas los pinceles, que acarician hasta el desmayo las carnes de ámbar, de leche, de rosa y de magnolia que pintas relamiéndote de deleitación.

Con la misma deleitación con que creabas los pollitos del café de Plaza Cavour, — Piazza Javurre, en fiorentino, — los pollos que son tan sabrosos fritos con cebolla, hasta que esta se dora, y unas hojitas del laurel, — lauro sacrum — del mismo que sirve para coronar a los poetas.

20.—AUGUSTO GARSIA

—¡Qué contradicción entre este espíritu de poeta excelsa y su figura!

La brutalidad de la materia insiste pesadamente en dominar su alma.

El come, ama y hace versos.

Sobre todo "mangia".

Augusto Garsia es un cerdo que coleccióna mariposas.

21.—LORENZO VIANI

Con su ruda figura de proletario y su cuello hercúleo es un buey laborioso que tira surcos hondos en las tierras del Arte.

Pintor, se dijera que vuelca moles de materia sobre sus telas, y después las manipula con las

manos, con las uñas, con los dientes!, como con instrumentos de acero — los mármoles — sus mineros de la Versilia.

Poeta de sus "Borrachos" y de sus sueños, en su vino hay sal de lágrimas y calor de sangre!

Amenudo parece que pinta y escribe con el cuchillo, con aquel cuchillo con que amenazó a los guardianes, cuando, asqueado de unos jueces baratos, fué a descolgar y llevarse sus cuadros de la Primaverile Fiorentina de 1922.

(Nota:— Un amigo me escribe que también tú te has prostituido, Lorenzo Viani! Te has vuelto fascista, delator, calumniador, espía! ¡Qué asco!)

22.—PIERO BIAVA

Recuerdo tu bonita y colorida comedia, rayo de sol, escudo de poesía en la estancia en sombra.

Gran señor, a tus dádivas, — vinos rudos del fuerte Piemonte, campos floridos de violetas de los alrededores de Ivrea, la del rojo castillo medioeval, Eporedia, la del puente romano; flor de las madrugadas con la eclosión del divino gorjeo de los ruiñones; canto libre de la Dora gialca!... Corresponde un sombrero en alto y un:

—Eia, eia, alalá!

Pinta de negro, del fúnebre negro de sus camisas, los malvones escarlata de tu ventana!

23.—EL GENERAL ARTISTA

Después de quien sabe que campañas heroicas, poniendo "archívese" en los expedientes del Ministerio de la Guerra; conquistadas 2 cruces y 3 medallas, te retiraste a gozar la bien ganada jubilación.

No contento con tu buen pasar, con tus galones y tu prestigio de hombre de armas, quisiste conseguir la Gloria y arremetiste valeroso contra la arcilla, la piedra y el mármol.

Visitamos tu estudio elegante.

¡Qué vocación tardía, pero segura!

Mi hijo, — tenía 3 años, — encantado ante un maravilloso caballito que habías modelado, exclamó entusiasta:

—Che bella vacca!

24.—DINO PROVENZAL

Sutil, cáustico, elegante, dentro de su traje de confección y su simplicidad cotidiana.

Para leer su conferencia desenvuelve un bloc de rectángulos tan bien recortaditos que tememos estar frente a un corredor de papel higiénico.

Es maestro.

Nos afirman se ha sabido sacrificar a ideas. Lo contemplamos con creciente asombro. Estamos en la Italia fascista!

25.—EL PINTOR DE LOS MONOCULOS

Es un filósofo.

Mira el mundo por una ventana y se cubre la de al lado con un vidrio negro.

En el ojo libre se aplica un vidrio claro y cuando llega el estío lo cambia con uno ahumado para gozar de las perladas nieblas.

He descubierto que posee cristales de todos

colores y hasta historiados como ventanales de iglesia, lo que me prueba que ha leído al diligente almacenero minorista don Ramón de Campañamor.

El pintor de los monoculos es un humorista y un filósofo.

Contempla el mundo como se le ocurre y luego de condenarse a una broma, se da una fiesta azul, verde, carmín o color de ombligo de virgen.

26.—GILBERTO BECCARI

Traduttore!!!

Se te contagió el vicio manipulando tus "pasticcii", ante los cuales los críticos se preguntaban:

—Continúa esto en español o a que idioma ha sido vertido?

Escríbete sobre América, la Argentina, el Paraguay, el Gran Chaco, la Gran...

Descubriste los indios!

;Des-ven-tu-ra-dos!!

Menos mal que los guaraníes no saben leer, porque sino estoy cierto que piden tu extradición y te devoran asado, precediendo el banquete con cantos y danzas salvajes, agitando las lanzas, lo mismo que en tus descripciones.

UNO.—EL ESCULTOR INDIO

González camina despacio, precavido y cauteloso, como si fuera por la selva.

Es amigo de frailes, frecuentador de conventos y conoce los precios del día.

No ha hecho ninguna trata patriota, por lo que me parece doblemente artista y viéndolo pasar absorbido en sus pensamientos, moviéndose acompañado, se dijera que modela y baila.

González tan triste y tan alegre, — indio de América, — devolviendo tenaz poesía, alma y belleza, en cambio de todo el mal que nos contagió Europa.

DOS.—EL FRAILE PINTOR

Vestido de blanco, con las barbas cepilladas y cuidaditas, maloliendo a castidad, untuoso, humilde, nos da la sensación que castra los colores para que los bermellones, los naranja, los rosa, los amarillos sensuales no se entreguen a alguna bella cónpula sin sacramentos.

Este hombre, si se baña, lo debe hacer con hoja de parra y ruborizándose al pensar que la pulga que lo mira puede ser señorita.

Entre su inocuo pincelar esterilizado chorrea el correoso engrudo de los pater y las ave-maria. Enfermo del hígado, pinta todo sin huevos.

Es muy vendible.

Y TRES.—DOMINGO CANDIA.

Envío.

Hermano, tu corazón tiene el vino triste.

Bebes en la copa de la Vida y los zumos se te vuelven melancolía.

Pintas con el alma y la enorme tristeza de vivir queda temblando sobre tus figuras como una cruz sobre una tumba!

Hay que pensar frente a tus telas.

Y el hombre quiere olvidar lo que tú, — con una humilde insistencia franciscana, — le recuerdas.

MONTIEL BALLESTEROS

CANCION PARA ALCANZAR LA LUNA CUANDO PASE

(DE LOS «POEMAS CON ALCANCE»)

En el borde del horizonte más alto,
trabajando con los pies en la rotación de la tierra,
casi en puntillas,
con las frentes aplastadas contra el cielo,
helados de espacio,
esquivando estrellas con movimientos de trigal,
estaremos aguardando el paso de la luna.

Así estaremos todos,
para atraparte de una vez,
cuando pases,
—sombra blanca del cielo negro.

Te nos irás de las manos.
Nos dejarás agua escurridiza de luz lechosa
entre los dedos;
y no podremos alcanzarte,
cafiaspirina para congestión de astros
que hay en la cabeza del cielo,
atragantada en la boca insaciable de los horizontes
que se están comiendo las estrellas.

Todos estaremos esperándote,
como a tren retrasado.

Habrá sombra de cabezas humanas
contra el éter del otro lado del espacio.

Arañaremos los cielos,
en la espera impaciente,
con nuestros dedos alzados y rígidos.

Y te alcanzaremos.
¡Bah, si te alcanzaremos!,
luna vieja de viajes,
por un carril de sol,
vagón iluminado
por usina distante.

Te alcanzaremos,
faro petrificado en luz,
y te pondremos en el pedestal más alto
de la Plaza Roja,
para que te puedan ver, bien de cerca,
los astrónomos, los poetas de antes y los enamorados cursis.

Alfredo MARIO FERREIRO.

Mayo, 1929.

URBANISMO ABSTRACTO Y URBANISMO VIVO

(A PROPÓSITO DE PARQUES ESCOLARES)

A algunos de mis amigos, cuyo error espero disipar, y a quienes, sinceramente, quiero y respeto.

ciudad sea privada de un servicio cualquiera, y, menos aún, de uno de los que están destinados a producir más inmensos beneficios, cuando los locales desde donde haya de ser suministrado no puedan ser distribuidos geométricamente, con inflexible equidistancia, en todos los puntos de su planta.

La posición de los que creen que se puede sin inconveniente, y, más aún, con ventaja, mutilar, fragmentar, dispersar casi hasta el infinito la sustancia del parque escolar, es igual a la que adoptaría un biólogo que, penetrado de la necesidad de que hasta todas las regiones del organismo humano llegue el influjo del corazón, del cerebro, de los pulmones, concibiese, para mejorar la salud de la especie, la idea de cortar cuidadosamente el cerebro, y el corazón, y los pulmones del hombre, en partículas de proporcionadas dimensiones, para injertarlas en todas y cada una de las partes del cuerpo, sin olvidar una sola. Pero es más: la sensibilidad del más geométrizante de los urbanistas reaccionaria espantada si alguien le propusiese, para transformar de acuerdo con sus cánones la planta de París (oh, sonrisa del maestro Le Corbusier), despedazar el Museo del Louvre y distribuir equitativamente sus cuadros y sus estatuas en pequeñas galerías de barrio a razón de diez, de veinte, o de cien obras de arte cada una, despedazar también la Biblioteca Nacional repartiendo generosamente varias docenas de libros para cada esquina y ubicándolos en excelentes estantes que serían atendidos por sendos y modestos bibliotecarios soliditos, desarriigar de cuajo todos y cada uno de los árboles del Bois de Boulogne para que sus delicias alcanzasen directamente a todos los rincones de la ciudad luz, en los que serían plantados de nuevo, con todo cuidado, después de haberse expropiado previamente las pequeñas parcelas de terreno necesarias para la creación de los respectivos jardines o parquecillos. La sensibilidad del más geométrizante de nuestros urbanistas reaccionaria no menos espantada si se le propusiera suprimir el Puerto de Montevideo construyendo, en su lugar, innúmeras pequeñas dársenas con capacidad para barquichuelos, a lo largo de toda la bahía y de toda la costa Sur hasta Carrasco, Con objeto de que cada barrio de la ciudad tuviese, a la mayor proximidad posible, su punto de embarco y desembarco, y, destruirlas nuestras playas por ese mismo hecho y gracias al feliz acatamiento de la regla inmutable de los repartos y de las equidistancias, se completara la obra sacando de Capurro, de Ramírez, de Pocitos, del Buceo, de Malvín, de Carrasco, muchos miles de metros cúbicos de agua y la mayor cantidad posible de carradas de arena, para distribuirlas en numerosísimas playitas que se cavarian expresamente tierra adentro y en cada barrio, para que los vecinos pudieran recrearse y bañarse con agua salada, con arena salada y con sol, sin verse obligados a experimentar la triste añoranza de su callecita cada vez que se lanzasen al paseo refrescante de los días de verano.

Cuando el proyecto de parques escolares alcanzó una divulgación verdaderamente amplia y se estableció públicamente su discusión en los organismos oficiales y en la prensa (pero no — bueno es recordarlo — en conferencias, pues si bien fueron infinitas las que se pronunciaron a favor de la idea, ni uno solo de sus contradictores se lanzó a combatirla de viva voz, frente a un auditorio que lo estuviese mirando y escuchando cara a cara, por más que les fuera ofrecida a los más caracterizados de entre ellos una tribuna prestigiosa e imparcial para que lo hicieran), fué grande el número de los que se entusiasmaron de inmediato con las ventajas de la enseñanza en escuelas rodeadas de ambiente abierto, con aire puro, sol y naturaleza viva al alcance del niño durante el horario escolar, y con la posibilidad de que el trabajo de clase se efectuara en su mayor parte allí y sólo por excepción, cuando lo requiriese la índole de la enseñanza o lo impusieran los rigores del tiempo, se utilizara el albergue de las paredes y los techos.

De los que así reaccionaron frente a la idea nueva, unos (casi todos) la sintieron en su integridad, es decir, incluyendo en ella el factor magnitud de los elementos de superficie de terrenos y población escolar que ella exige para que no se altere y desvirtúe su sustancia misma, pero otros tomaron de ella sólo las ventajas del contacto con el aire, la plena luz y el espacio arbolado, llegando a reducir a minúsculas proporciones la dosificación de estos elementos, y sostuvieron la fórmula: escuelas-jardines, en lugar de parques escolares, o sea: materia de parques escolares desintegrada y dispersada por todos los ámbitos de la ciudad.

Estos partidarios del principio del proyecto lo traicionan en su forma de aplicación, pero creen que tal sacrificio es necesario porque lo imponen preceptos de urbanismo que no es posible quebrantar. Es sin duda un ideal urbanístico, teorizado en la cátedra y hasta felizmente logrado alguna vez en el plano de la realización, el de que cada barrio de una ciudad posea dentro de sí la mayor cantidad posible de servicios y de recursos de toda especie, y llegue así al máximo de suficiencia propia de que pueda ser capaz, en bien de las necesidades y de la comodidad de su población. Pero se ha ido aquí más lejos, admitiendo en abstracto la infalibilidad y la inmutabilidad de este ideal, y se ha razonado así: puesto que cada barrio debe tener la mayor cantidad de servicios posibles, que tenga su escuela, y ya que no se puede, por razones de extensión, hacer de cada una de estas escuelas de barrio un parque escolar, que ellas se le parezcan cuanto sea posible; y se ha llegado, así, a la escuela-jardín, o, a lo sumo, a la escuela rodeada de un pequeño parque.

Este rígido amarrarse a un principio de urbanismo que sólo debe valer como idea para tener en cuenta, pretendiendo sacar de él más consecuencias que aquellas de que pueda ser capaz, se vuelve contra el propio ideal urbanístico integral, que no puede en ningún caso desear que una

El buen sentido del menos especialista se rebela contra esta tiranía inconsiderada de la técnica, de cierta técnica singularísima y unilateralizada que, por olvidarse de sus fines y quedarse en una mera ejercitación, desorientada, de medios, deja de ser propiamente una técnica, es decir, una sistematización de medios dirigida a la realización de fines determinados. Tanto es esto así, que existe en Montevideo otra técnica precisamente opuesta a ella, o sea, entusiasta partidaria de los parques escolares, en los que ha encontrado una magnífica solución urbanista orientada según las nuevas corrientes, y ella se halla representada en la cátedra por profesores tan prestigiosos como los arquitectos Mauricio Cravotto y Juan A. Scasso. Y es más, a su llegada a Montevideo le fué explicado a Le Corbusier el proyecto, y el sabio y genial renovador del urbanismo, cuya crítica implacable ignora las cortesías y las complacencias del visitante, se poseció de él y lo llamó idea magnífica, que honra al país en que ha sido concebida y divulgada.

¿Sería necesario injuriar al humorista que pretendiese defender como realizables y razonables los grotescos absurdos de simetría que he imaginado, explicándole gravemente, como si fuese un habitante de otro planeta, que el corazón, y el cerebro, y los pulmones, y los museos, y las bibliotecas, y los parques, y los pueros, y las playas (y, así, también, los parques escolares, corazón, pulmón y cerebro), mueren si se les despedaza, y que los beneficios de todos ellos alcanzan, sin necesidad de que se los mutilen, y, más aún, sólo a condición de que no se los mutilen, a la totalidad de los organismos, biológicos o urbanos, a los cuales sirven, por intermedio del sistema arterial y venoso o de la red nerviosa en los primeros, de las vías de tránsito y de los vehículos en los segundos? ¿Sería necesario que se explique que el criterio que debe seguirse para averiguar si los grandes centros de energía, dentro del organismo individual o dentro del social, hacen llegar con eficacia su poder hasta donde es preciso, debe ser más funcional o fisiológico que anatómico, es decir, vivo en lugar de abstracto? ¿Puede dejarse ya de sentir, después de haberse planteado siquiera la cuestión, que el influjo de la escuela, transformada en grandes parques escolares ubicados fuera del centro de la ciudad, llegaría hasta cada lugarcillo de cada uno de los barrios de ésta merced al transporte de los niños hecho en los autobuses o los tranvías, torrente circulatorio de una agilidad perfecta, al cual puede darse a voluntad toda la amplitud dispersiva que se necesite o se deseé?

La regla urbanística de la distribución por barrios de los servicios y de los recursos, regla que podría llamarse de la autarquía local, debe sufrir excepción todas las veces que el fraccionamiento anatómico y la ubicación dispersiva de los locales desde donde ellos hayan de ser suministrados no pueda hacerse sin desnaturalizar su esencia y malograrse sus finalidades. Ningún urbanista podrá desconocer que, por ello, deberán sustraerse a esa regla, o, mejor, a esa idea directriz para tener en cuenta, no sólo las instituciones de la índole de las apuntadas en la risueña exemplificación que se ha hecho aquí, sino también en otras como campos de aviación, grandes usinas, hospitalares de clínicas, y, en general, todas aquellas que necesiten como condición indispensable para su funcionamiento y hasta su existencia misma, una gran magnitud o una gran concentración de elementos, de cuya cabal integración, y sólo de ella, haya de resultar su eficacia. Del reconocimiento, tan elemental como indiscutible, de este

orden de razones, nace, precisamente, la coexistencia, en el urbanismo, de principios de centralización junto con los de descentralización a que responde la objeción llamada urbanista que se ha formulado contra los parques escolares.

Lo que corresponde en cada caso es, pues, estudiar directamente la realidad, olvidando prejuicios o preceptos rígidos pre establecidos y averiguar si el servicio, institución o función que se trate de implantar en una ciudad, será mejor realizado por el camino de la centralización o por el de la descentralización, en atención a los caracteres inherentes a su esencia íntima y a las finalidades que se deseen alcanzar por su intermedio.

Así planteadas las cosas, se ve que la objeción contra los parques escolares basada en razones de urbanismo carece en absoluto de valor, porque se trata aquí, precisamente, de una institución en la que entran como condiciones indispensables para su existencia y para el logro de su verdadero rendimiento, no sólo la calidad de los elementos que la integran, sino también su concentración en proporciones de verdadera magnitud.

El parque escolar requiere, en efecto:

1.º Concentración de grandes cantidades de aire, de espacios arboreados y de sol para que sea posible llegar mediante ella a una alta eficacia en su valor higiénico, en sus funciones de museo, de laboratorio, de taller y de gimnasio vivos, y hasta en su capacidad de sugerencia estética. Sostener otra cosa sería proclamar, no ya sólo la inutilidad de los parques escolares, sino también la de todos los parques destinados a recreo y aereación de las ciudades, consecuencia de rigor lógico forzoso pero a la cual, sin embargo, no llegaría seguramente el más descentralizador de los urbanistas. Sustituir los parques escolares por escuelas-jardines, sería como sustituir todos los parques por jardines más numerosos, sería desde el sólo punto de vista higiénico, y prescindiendo de tomar en cuenta la enorme importancia pedagógica que para despertar la sensibilidad y el espíritu de observación, de creación y de trabajo del niño tienen la visión de los grandes horizontes y el contacto con un ambiente verdaderamente rural, como querer aplacar el hambre y el frío de un famélico dándole una cucharada de sopa caliente en lugar de un gran plato de sopa caliente: la diferencia no es ya de grado, es de esencia.

2.º Concentración de material de técnica escolar, que, refundiendo en grandes instalaciones comunes el correspondiente a cada una de las escuelas existentes en los parques, y a los institutos normales, que también deberán estar allí, y permitiendo aún la creación de otras nuevas con toda la amplitud requerida, daría como resultado la formación de magníficos museos, laboratorios, bibliotecas, salas de proyecciones, de conferencias, de audiciones, pistas y campos de deportes, granjas, huertas, talleres, etc., todo ello al alcance de la mano, sin apartarse de la escuela y sin alterar el horario escolar, gracias al transporte interno que podría efectuarse, del material, o del propio alumnado, cuando se quisiese hacerlo, y, ya en forma rotativa, a los efectos de la utilización sucesiva y separada por cada clase, por cada escuela, por cada grupo, ya en forma simultánea por toda la población infantil, según lo requiriesen los casos. La trascendencia pedagógica de estas concentraciones de material no puede alcanzarse si no se dispone, para lograrlas, de superficies muy extensas: ella sería, pues, imposible de obtenerse, ni siquiera en grado mínimo, en las escuelas-jardines ni en los pequeños parques, y requiere, por consiguiente, toda la magnitud de un gran parque escolar.

3.º Concentración, en gran escala, de población infantil, para que sea posible proceder a su clasificación en anormales, retardados, normales y supernormales, con todas las subdivisiones que dentro de ellos sea posible efectuar. Estas divisiones (por lo menos las cuatro fundamentales que se han enunciado) se consideran actualmente exigencia ineludible de la organización pedagógica verdaderamente científica, pues son la base previa indispensable para la enseñanza y la educación diferenciadas que cada una de dichas categorías de niños reclama, y ellas no pueden establecerse con carácter de generales para toda la ciudad ni con el régimen de las escuelas-jardines ni con el de parques pequeños, ni (a menos que se acudiera al horror de aprisionar a la niñez en escuelas-rascacielos), con ningún otro que no sea el de parques escolares, porque faltaría siempre en aquellos sistemas la cantidad de elemento necesarios para que los diversos tipos (algunos de los cuales, como los anormales y los supernormales sólo existen en porcentajes mínimos) puedan agruparse en número suficiente como para dar lugar a la formación de clases separadas. Mientras no existan los parques escolares instituidos como régimen integral, no podrá pensarse, en punto a escuelas diferenciales de las ciudades, más que en ensayos parciales, y, por lo tanto, injustos, porque sólo comprenderán a algunos niños privilegiados que acaso sólo habrán podido ser seleccionados gracias a circunstancias de proximidad del lugar o de posibilidad económica de que los padres costeen el transporte de sus hijos hasta donde se halle instalado el establecimiento de enseñanza especial, o a otras tan tristemente azarosas como éstas. La gran mayoría de los que no sean simplemente normales deberá forzosamente permanecer, por culpa de la ubicación dispersiva de los locales escolares, prácticamente indiferenciada, es decir, privada de métodos pedagógicos adecuados a sus respectivas condiciones.

4.º Concentración de servicios técnicos escolares. Este elemento, a diferencia de los precedentes, no es rigurosamente indispensable, y sería, por lo tanto, separable, en último análisis, de la sustancia íntima de los parques escolares. Pero sus conveniencias son tan grandes, que, una vez que se ha sentido hasta el fondo la bondad del sistema, su adopción surge como la más natural de las consecuencias de éste y como uno de los más felices modos de aprovecharlo, hasta el grado de que puede y deberá considerarse, en grueso, como integrando definitivamente el concepto del parque escolar. Prescindiendo de tomar en cuenta, para atender sólo a lo estrictamente técnico, los grandes beneficios de simplificación y abaratamiento que mediante la concentración se alcanzarían, en el orden de los servicios generales de administración, proveeduría, etc., piénsese,

en efecto, nada más que en las ventajas que suministraría la presencia permanente, en cada parque, de uno o más inspectores y de una rama completa del Cuerpo Médico Escolar, con todos sus servicios anexos de higiene, de farmacia, etc., y hasta de instalaciones para la pasteurización de la leche (la que, técnicamente, sólo puede efectuarse cuando se pueden concentrar enormes cantidades de ella en un mismo punto), con lo que se conseguiría, de un modo inesperado, la organización científica ideal de las copas de leche, etc. (1) Y bien: nada de esto se podría obtener en las escuelas-jardines ni en los parques pequeños ni en ninguna especie de escuela descentralizada o de barrio.

La reducción de los parques escolares a proporciones mezquinas y su dispersión por todos los rincones de la ciudad mataría, pues, la esencia misma del parque escolar. El ejemplo incomparable que Vaz Ferreira imaginó, para mostrar hasta qué grado llegaría su desnaturalización si se quisiera hacer un ensayo en pequeño del sistema, es concluyente: sería, suponiendo que la construcción de barcos de gran magnitud no hubiese sido aún concebida ni practicada por nadie, como reducir a minúscula escala, sin omitir un detalle, un modelo de gran transatlántico que, en tales circunstancias, acabara de inventarse, y echarlo al agua con el propósito de experimentar si las condiciones de estabilidad, de velocidad, de navegabilidad, de comodidad, de holgura, de confort, etc., que su autor afirmaba que él habría de rendir, podrían efectivamente alcanzarse en el caso de que se le hiciera en su verdadero tamaño. No sería la cosa, ha dicho el Maestro.

Los parques escolares deberán, pues, ser de gran magnitud, o no ser.

Pero, por otra parte, cierta tendencia hacia la descentralización es compatible con el sistema, porque en él se admite la creación de varios de ellos y su distribución por zonas: tal es, precisamente, el criterio que se siguió en el estudio del problema del transporte, que se hizo sobre la base de la división de la ciudad en cuatro de ellas, y destinando el alumnado de cada sector de idéntica población infantil a un parque diferente, para acortar distancias y hasta para facilitar el establecimiento de circulaciones autónomas que eviten las aglomeraciones y las congestiones del tráfico.

EUGENIO PETIT MUÑOZ

(1) Así me lo ha expresado, el Dr. Enrique M. Claveana, Miembro del Consejo N. de Higiene, Director de Salubridad, y uno de los más entusiastas promotores de la campaña a favor de la pasteurización de la leche, realizada en nuestro país.

CONCRECIONES

Camino del hombre completo.—Si amas la Primavera pon tu corazón en lo fantástico. Todas las formas de la inspiración, intelectuales, morales, estéticas, son yemas del árbol de nuestra vida. Siempre aquello: "Más que toda cosa guardada, guarda tu corazón".

Racionalismo absoluto.—Un agrimensor que, teniendo en su mano la triangulación de un campo, creyera que tiene en su mano el campo, estaría loco. Eso es lo que implícitamente cree todo **racionalista** y sin embargo pasa por modelo de cordura.

Pero es que tiende a tomar su racionálización, su triangulación de lo real por lo real, no sólo desconoce sino que desconoce lo que ama, lo que ama más que lo real. Ama la razón contra la razón: sin sentido de la medida, ni de la libertad. Saber comprender el aforismo de Anaxágoras. Cargar la atención sobre sus dos momentos y no sobre el último. Eso es lo que repasando la historia del pensamiento greco-europeo, parece no se ha sabido hacer.

Sí, "al principio era el caos; vino la inteligencia y puso orden", con tal que se tenga bien presente que "para dar a luz una estrella bailadora es preciso empezar por ser un caos".—(Nietzsche).

Nacida más acá de los manantiales, como en un segundo momento de la surgencia de la vida, la razón debe imbuirse en la vida, su madre. Captar con tacto fluido infinitesimal, elaborar y sublimar la surgencia primordial, divinamente irresponsable y ciega de la vida. Vitalizar la razón, he ahí la razón.

El debate entre vitalistas y racionalistas que llena de ruido el pensamiento contemporáneo, tiene algo de supérfluo.

Carlos BENVENUTO.

Es más de profesores de filosofía que de hombres. Nace en el ambiente escolástico; tiende a desvanecerse en el ambiente real.

¡Oh belicoso Nietzsche! No es bastante guerrero el guerrero. No es la cumbre de la hombría. En el mejor de los casos podría llegar a ser la pre-cumbre.

Rasgos de nuestro barrio: un liberalismo sin libertad, una religiosidad sin religiosidad. Nuestros librepensadores no sospechan lo que es libertad de pensamiento, además le tienen miedo. Nuestros religiosos, católicos, protestantes, etc., no sospechan lo que es el cristianismo, además le tienen miedo. Ambos son deformadores y traidores. Discuten de puro supérfluos: son los mismos con distintas etiquetas.

Crear es quedarse solo y no únicamente respecto a los demás.

El hombre de "acción" y nada más, es el que mayores obstáculos tiene para saber lo que es activo. Ejemplo local, cómico si no fuera doloroso: las críticas con que han sido recibidos el Instituto de Estudios Superiores en el C. N. de A. y los Parques Escolares en casi todas partes.

Sentido práctico. — El que economiza derrocha. Por ahí, se nos filtra esa miseria del rico, inundada de miseria.

Miseria del sentido burgués de la vida.—Viven haciéndose multimillonarios por el lado del dinero, pero no advierten que la vida, antes, como ganándoles de mano, los hace miserables por los cuatro costados. Temo que esto sea tanto como enunciar la mediocridad de lo dominante en la época contemporánea.

CONFERENCIAS

SOBRE LAS OSCILACIONES DE LA FRONTERA URUGUAY - BRASIL

POR EL SEÑOR VIRGILIO SAMPOGNARO

De todos es conocida la labor histórico-diplomática que el ministro Sampognaro viene desarrollando con todo éxito al frente de la Comisión de Límites, donde ocupa el cargo de Delegado Jefe.

Hace algunos meses, la prestigiosa institución jurídica "The International Law Association" de Buenos Aires, invitó al señor Sampognaro para pronunciar una conferencia explicativa del proceso histórico de nuestra frontera con el Brasil. El merecido éxito alcanzado por el disertante valió al mismo una invitación de la Universidad de la Plata para otra conferencia análoga. El señor Sampognaro habló en aquella casa de cultura de "Conceptos de frontera" tema que despertó gran interés entre los intelectuales argentinos.

Poco después, invitado por el Instituto Histórico y Geográfico del Uruguay, el ministro Sampognaro sintetizó en una interesante y bien documentada conferencia todas las oscilaciones que sufrió la frontera Uruguay-Brasil.

En posesión de una vasta y seria cultura histórica, el distinguido conferencista expuso con singular acierto y con toda lógica las observaciones y estudios diplomáticos que él ha madurado al frente de la Comisión de Límites desde hace diez años, es decir, desde la época en que se fundó esa oficina.

Ante un público de selección, el ministro Sampognaro habló con verdadero talento de la evolución de nuestra divisoria territorial, y para ello se remontó a estudiar los conflictos políticos-militares ocurridos entre España y Portugal en tiempos de los descubrimientos, las conquistas y el coloniaje, en los cuales España, vencedora en los campos de batalla se veía perjudicada en sus dominios americanos por la hábil política de los lusitanos.

El conferencista comenzó su disertación estableciendo la diferencia entre la importancia de los cinco actos internacionales fundamentales y los cuarenta y siete concurrentes.

Entre los primeros colocó la Bula de Alejandro VI o la Bula del Papa que data de 1493 y por la cual el sabio y terrible Borgia, con verdadero equilibrio diplomático trazó el meridiano de las conquistas de los estados ibéricos, es decir, la línea que pasando a cien leguas al O. de las Azores dividía el Océano en dos partes, una de las cuales, la Oriental, pertenecía a Portugal y la Occidental a España. Luego explicó el Tratado de Tordesillas que data del 7 de Junio de 1494, por el cual la línea del Papa se corrió doscientas setenta leguas más al O. de las mismas islas, lo cual permitía a los portugueses poner su pie en América.

Este tratado fué ratificado por el monarca español en Arévalo, el 2 de Julio de 1494 y por el

rey de Portugal en Ebora el 25 de Febrero de 1495.

El señor Sampognaro habló luego del Tratado de Madrid o de Permuta, firmado en 1750, triunfo de la diplomacia lusitana orientada por el célebre Alejandro de Guzmán.

Por dicho tratado los españoles cedían a Portugal las Misiones Orientales, Río Grande y gran parte de la Banda Oriental a cambio de la Colonia, injustamente ocupada por los lusos.

El conferencista hizo notar en seguida la importancia diplomática del Mapa de las Cortes.

Habló luego del Tratado de San Ildefonso, firmado en 1777, el cual fijaba el límite en el Peñón-Guazú, y del Tratado vigente, que data del 12 de Octubre de 1851 y que baja la frontera hasta el Cuareim.

Antes de terminar su disertación el conferencista esbozó algunos actos concurrentes, tales como la Convención de Lecor (1819) que fijaba la frontera en el Arapey; el Acta de incorporación y las tentativas de soluciones limítrofes del período constitucional: Proyecto de Congreso de 1834 (ideado por Lucas Obes, Rivera y F. J. Muñoz) misiones Villademoros, Francisco Llambí, José María Reyes, Santiago Vázquez, Rivera Indarte y Francisco Magariños, hablando luego de D. Andrés Lamas.

El conferencista pudo puntualizar las oscilaciones de la frontera Uruguay-Brasil sirviéndose de mapas especiales trazados en la Comisión de Límites y que son de una verdadera riqueza cartográfica.

El éxito de esta disertación ha valido al ministro Sampognaro la entrada en calidad de miembro de número al Instituto Histórico y Geográfico del Uruguay.

Recientemente, el distinguido conferencista desarrolló el mismo tema en el Salón de Actos del Ministerio de la Guerra.

El caudal histórico del señor Sampognaro, cuya solidez es indiscutible, se exteriorizará plenamente dentro de poco tiempo cuando este distinguido diplomático publique su interesante y original "Memoria de Límites con el Brasil".

"Leoncio Lasso de la Vega", por el señor Virgilio Sampognaro.

Invitado por "El Día", el señor Sampognaro pronunció por radio una conferencia sobre Lasso de la Vega, la cual fué oída con vivo interés en todas las estaciones radiotelefónicas del país.

Nadie más indicado que el señor Sampognaro para evocar la vida del talentoso bohemio sevillano a quien conoció profundamente y con quien hizo la campaña de 1904 en las fuerzas legales.

Esta conferencia se editará en breve y comprenderá el estudio más serio y más completo que se ha hecho del culto y espiritual periodista.

B I B L I O G R Á F I C A S

"Elementos de psicología", por Sebastián Morey Otero

Aquellos que cruzamos por las Escuelas Normales conociendo una psicología completamente inútil basada en conceptos de una errada unilateralidad, ya sea metafísicos o psicofísicos,, dados siempre de un modo dogmático y fastidiosos, podemos justificar esta obra de Morey Otero en todo lo que significa de aliento renovador para esta clase de disciplina científica enmohecida y esterilizada por los tratamientos viciados. El desapego por los estudios psicológicos se debe en gran parte a fallas en la iniciación que nos enseñan desde temprano privándonos de un alegre y constante aprendizaje. En la literatura psicológica americana no existía hasta ahora una obra tan hinchada y dilatada como ésta, que significa para el discípulo, un verdadero semillero del cual él mismo, en el porvenir de sus estudios, obtendrá sus grandes beneficios.

En esta obra observamos en primer lugar, que el autor ha puesto especial cuidado en no enfocar los problemas que toca desde determinado punto de vista. Su mira imparcial por encima de todas las escuelas y tendencias que actualmente lidian en el dominio psicológico obedece a su riguroso criterio científico. El mismo lo dice en su observación fundamental acerca de los diversos métodos de la psicología científica: "...podrán ser unos más adecuados que otros según la naturaleza de los fenómenos estudiados y del carácter de los problemas que se busca resolver. Lo que no se justifica jamás es el uso exclusivo de un método ni el desprecio ofensivo que algunas escuelas psicológicas tienen por los métodos de otras escuelas". Cree Morey Otero en una "armonía final del vocabulario psicológico y de las técnicas de investigación. Parte de una realidad, la "realidad psíquica" que puede ser encarada para su investigación por la inteligencia humana desde varios puntos de vista, que en su trayectoria no se excluyen sino que se completan. Su amplitud de espíritu, es claro, no llega hasta aquel eclecticismo cercano a la neutralidad o la indiferencia que impidiría al investigador el ejercicio de su propia conciencia, ya que el criterio del investigador más frío siempre es poseído pasionalmente por una dirección que se forja y que a veces lo hace rechazar y hasta combatir determinadas tendencias. Morey hace una revisión de los métodos que se emplean para la investigación de los fenómenos de aquella realidad haciendo esquemas fundamentales a través de análisis y síntesis para llegar a la realidad psíquica en su unidad de cantidad y calidad o heterogeneidad simple como la llamaba Bergson. Luego presenta un panorama total de la actual psicología en sus tendencias y sectores tratado concientudamente y que revela la cultura sólida y fresca de su autor. Además su manera de encarar los problemas es personalísima, difiriendo de las conocidas hasta ahora en obras de la índole que comentamos y ganando en profunda claridad. Ya alguna vez hemos hecho notar que Morey se caracteriza por una inteligencia en que las ideas bullen firmes y claras. Esta obra lo demuestra con creces: su lectura nos arma para disipar nuestros estados caóticos o responder a los vacíos e interrogantes de nuestro espíritu. Es de recomendar este libro para el estudiado de la pedagogía nueva que debe darse cuenta de la necesidad que existe en afirmar sus principios en sólidos cimientos psicológicos. A

A. L.
"Tres maestros, Balzac, Dickens y Dostoevsky",
por Stefan Zweig.—Editorial Cenit.—Madrid.

Stefan Zweig, es hoy en día uno de los críticos de mayor volumen europeo. Aunque nacido en Austria pertenece a esa categoría de escritores continentales para los cuales todo lo europeo es

veces encontramos metodólogos modernos aferrados a añejas concepciones psicológicas, situación confusa que sólo puede arribar a situaciones lamentables. Tenemos necesidad de aprovechar los datos obtenidos por las rebuscas de los psicólogos modernos para no hacer de nuestra pedagogía una entidad aerea sin raíces en el terreno científico. Estudiando el libro de Morey podemos darnos cuenta de la distancia enorme que existe entre la psicología moderna y aquella que partiendo de principios metafísicos estructuró la pedagogía de Herbart y Ziller, bajo la cual todavía se encuentra en nuestra escuela americana.

Además, el mérito de este libro está en su acierto pedagógico. Consta de exposiciones concisas, con ejemplares el pie de cada capítulo y trozos selectos tomados directamente de los grandes autores relacionados con las ideas tratadas. Y una alegre novedad: entre sus páginas se intercalan los retratos de los grandes psicólogos además de reproducciones de obras de arte relativas a los asuntos principales. De este modo el texto ha desechado toda su rigidez tradicional para constituir un libro palpitante en que el estudiante es animado incesantemente. Todo el libro es un breviario incitante de caminos a seguir, dando Morey la inicial de cada uno de ellos y favoreciendo, por consiguiente, la auto-cultura, que en esta clase de estudios es la consecución más satisfactoria.

H. D. C.

"Mis peripecias en España", por León Trotsky.
—Editorial España.—Madrid.

He aquí un interesantísimo libro de recuerdos y aventuras de que es autor el caudillo bolchevista caído en desgracia. Trotsky cuenta uno de los episodios más sabrosos de su aventurera vida de agitador, peligroso para el orden social burgués, expulsado de Suiza, expulsado de Francia, vigilado en España como un malhechor. Pero, como acostumbrado a tales menesteres, adaptado a esa existencia errante e inquieta, Trotsky apunta en su libro una serie de cuadros, descripciones y escenas que no trascienden renor ni enojo alguno, y que, en cambio, comprueban su pasta de observador agudo y sagaz, de ironista y de colorista. La publicación de este libro en castellano precedido por un hermoso prólogo de Julio Alvarez del Vayo, imprescindible siempre que se trata de aclarar aspectos y personajes de la Rusia actual nos parece todo un acierto. El volumen se lee fácilmente, pues está excepcionalmente escrito, en estilo de viajero, a la vez pintoresco y moraz, y excepcionalmente traducido e ilustrado.

A. L.

propio y digno, siempre que alcance a cierta indispensable jerarquía intelectual. Estos tres extensos estudios sobre el francés Balzac, el británico Dickens y el ruso Dostoevsky — tres hombres representativos de sus razas — comprueba la inmensa cultura, la penetración, la disciplina mental de este joven crítico que ha escalado ya las más altas cimas y cuya palabra se escucha y respeta en todas partes. De los tres juicios, el que nos parece mejor, más completo, más novedoso y sólido es el de Dostoevsky. No recuerdo haber leído sobre el formidable novelista ruso nada comparable. Su personalidad, iluminada hasta sus últimos repliegues, se nos aparece a través de su genio literario y de su dolorosa existencia, dos cosas inseparables, que contribuyen a explicarse y a comprenderse mutuamente. La tragedia de esa vida y la potencia de esa obra se entrelazan intimamente hasta adquirir una significación y una estatura excepcionales. Ningún admirador de Dostoevsky debe dejar de leer esta obra en la que encontrará sugerencias inapreciables y ecos poderosos de sus propias impresiones.

A. L.

"Manhattan Transfer", por John dos Passos.—Editorial Cénit.—Madrid.

Esta es la primera obra del gran novelista norteamericano de origen portugués, traducida al castellano. Debemos convenir que esa traducción ha sido oportuna y acertada, pues, nos da a conocer un libro original y fuerte que nos revela a la vez un temperamento riquísimo y un escritor moderno de primer orden. De esa formidable y resonante Babilonia que es la ciudad de New York, Dos Passos nos da la única descripción posible. Pequeños cuadros impresionistas, llenos de sustancia, ensordecidos de sonoridad y de dinamismo, escritos en una prosa centellante y nerviosa, llena de expresión y de plástica. Este no es de esos libros que se pueden leer de un tirón pues nos transmite la confusión de aquel maremagnum en el que van y vienen continuamente, sin descansar nunca, hombres de todas las razas, máquinas de todos los calibres, sonidos de todas las amplitudes. Imagen de un verdadero infierno, tal se nos aparece la ciudad de cemento y hierro levantada por los herederos de los puritanos sobre la célebre península cuyo sueño comienza a ceder bajo el peso de sus rasca-cielos. John Dos Passos, espíritu insatisfecho y errante, se consagra con esta obra como uno de los más fuertes novelistas de nuestra época, como uno de los que, desafiando viejos métodos caducos, ha sabido colocarse más exactamente dentro de la palpitación y del milagro de su tiempo.

A. L.

"España vista otra vez", por Martín S. Noel.—Editorial España.—Madrid.

El autor de este libro, el conocido arquitecto y hombre de letras argentino Martín S. Noel, explica su razón en un breve "Antedicho", en el cual entre otras cosas dice lo siguiente: "Una ausencia de catorce años había alejado visualmente a su autor de España y de Europa, no obstante haber cultivado con ahínco durante aquel tiempo el arte hispano, realizando obra arquitectónica y obra histórico-literaria en favor de una estética hispanoamericana. Por tanto ha de verse en estos escritos un valor de emoción espiritualmente idealista, que informa a la realidad del texto". En ese sentido, esta obra que nos hace ambular amablemente de Galicia a Castilla,

de Castilla a Extremadura, de Extremadura a Andalucía, deteniéndonos ante las augustas piedras centenarias que tallaron razas de bronce y en donde va a buscar el secreto de nuestro origen, constituyen un acierto. Viajero curioso y culto, Noel sabe arrancar sugerencias interesantes de paisajes y espectáculos que en los más no producirán emociones perdurables. Pero como todo viajero de criterio ya hecho encuentra en las cosas exactamente lo que buscaba: una confirmación de sus convicciones, un robustecimiento de su punto de vista. El arquitecto se sobrepone al escritor, sin que esto sea una censura desde que es lógico que suceda así, ya que en Noel el arquitecto lo es todo y lo demás es lo accesorio.

A. L.

"La torre de los ingleses", por Alcides Greca.—Editorial Inca.—Buenos Aires.

Una novela de costumbres, de este autor, "Viento norte", publicada recientemente, le conquistó cierto renombre. Este otro libro "La torre de los ingleses", está constituido enteramente por rápidas impresiones de viaje, no escritas en el momento sino después, "tranquilamente, al calor de la estufa de mi escritorio". Pasan, algunos aspectos de Buenos Aires; las pampas, rumbo a Chile, la cordillera; Santiago, Valparaíso, Antofagasta, Iquique, Arica, Luna, el altiplano, La Paz y Tiahuanaco; el roto, el cholo y el gaucho; Santa Fe, Paraná, Rosario; el Chaco, Corrientes; Montevideo y su cerro; Cachuela, La Rioja, Tucumán y Córdoba. De todo esto no hay más que apuntes superficiales, observaciones sin trascendencia, visiones borrosas. Greca no profundiza ni sintetiza. Episodios triviales, conversaciones vulgares. De cada país o lugar que visita no trae gran cosa. De Montevideo no conserva más que el recuerdo de su aspecto de ciudad tranquila y limpia, de la belleza de sus mujeres, el silencio de sus playas en noviembre y de una escena de desalojo judicial de la casa de pensión en que se aloja. Nada más. Después de eso, verdaderamente no nos explicamos qué es lo que viene a hacer a nuestra ciudad ni qué interés tiene estampar en un libro tales cosas. En síntesis: hay en Greca un viajero demasiado objetivo, falso de imaginación y de comprensión profunda de las cosas. Su "film" resulta, como tantos otros, extremadamente aburrido.

A. L.

"Rumbo desnudo" por Pedro Leandro Ipuche.—Montevideo.

En esta corta nota, no podemos analizar como quisieramos, para fundar nuestros asertos, los versos que integran "Rumbo desnudo", pero queremos dejar constancia que luego de una seria lectura del libro del señor Ipuche, hemos restado perplejos ante la ausencia de asidero para el elogio de un poeta de su nombre y prestigio. Esperábamos esta lectura para poner fin al paréntesis que a nuestra opinión había dejado la de sus libros anteriores. No puede haber poesía en los hechos, sin que el poeta le preste su gracia divina. No puede haber poesía en un nombre, sin que el poeta vista ese nombre con la clámide luminosa de su sentimiento y de su hondo temblor artístico. No basta pensar grandeza en las cosas: hay que sentir esa grandeza para expresarla, para comunicarla. No basta decirnos que el bandoneón hace temblar la noche como un templo de pasión, y que es una herida del mundo, y que el valse (¿?) "arroja el vértigo justo de la armonía loca", y que "trepa como el Océano, y baja jadeando

de Dios", y llamarlo "Libertador" y "Llevador", y decirnos que "Perucho y Rolina llegaron corriendo" y que "Pistila venía con mi hermana", y que hay que "Purificarse hasta encontrar a Dios". No! Hay que hacernos sentir los momentos, y que veamos vivir la vida; debe flotar la emoción del poeta sobre la frase, como el aroma flota sobre la flor. De ahí, que no veamos al poeta pasándose la vida entreverándose con las guitarras, o buscando a Dios en el contrapunto. Así nos resultan escritas en broma cosas como el canto II de "El canto de la tierra", que termina "Si estamos aquí, para qué disparar?

Ipuche es un hombre en quien lo trascendental ha matado al poeta. Su hipérbole disimulada en la sencillez a veces chata del lenguaje, quita seriedad al concepto, y oculta la belleza. Al decir "qué de saltos mortales", "gauchado sonido", "agarrar" (sería larga la enumeración) se coloca en terreno apoético, por la fealdad de las expresiones, más importante que lo antigramatical. Luego, las ideas del señor Ipuche son contradicciones. No hay matiz. Atraviesa el libro un misticismo simple, y que a veces se nos antoja cómodo para rematar conceptos oscuros, con la palabra Dios, como una antorcha para cegarnos. Es frío en un "Canto a Jesús" de la más elemental religiosidad, de la misma religiosidad alarmante que está minando nuestro medio social. Todo esto, codeándose con el más puro panteísmo. Y estas contradicciones, y este frío, son los que no dejan adquirir prestigio de emoción a los versos de Ipuche. Pensará él, luchará él por hacerlo, pero no lo alcanzará mientras Apolo no encienda en su testa torturada la temblorosa llama por la que viven aún los poetas que en el mundo han sido.

J. M. M.

"Andén", Poesías, por Juan Carlos Abellá. Montevideo.

Dentro de una honestidad artística de gran relieve, y de una seriedad de pensamiento poco común, Juan Carlos Abellá nos da en "Andén", su sentir hondo, su emoción latente, y la inquietud de su espíritu alto y solitario. La característica de este libro de Abellá, es la unidad, la uniformidad de pensamiento, a pesar de integrarlo producciones que datan, algunas, de más de un lustro. Las correspondientes a los libros "Vanidad" y "Tiempo", ya son conocidas lo suficiente para que nos refiramos detenidamente a ellas, no obstante reconocer, como decimos más arriba, la relación íntima que el sentir de ellas tiene con las de este "Andén", publicado recientemente. Encontramos más soltura, más eficacia en la forma, leyendo la última parte de este tomo. Lo que da a los versos el matiz necesario para que llegue a nosotros su pensamiento, siempre profundo, y su sentimiento, siempre cordial. Juan Carlos Abellá no es un imaginista, ni es un retorcido de la modernidad. Como poeta que es, siente y canta. ¡Gran virtud, frente a la cantidad de equilibristas de imágenes que por ahí pululan, abstrusos y lamentables, en sus "tentativas desesperadas

para pensar". Nuestro gusto personal nos hace señalar entre las composiciones de "Andén", las tituladas "Pretérita", "El regreso", "Triolet", "Fin", "Llamamiento", "Celaje" "La Pérdida", todas ellas informadas de gran emotividad, y de una depurada gracia formal.

Juan Carlos Abellá es un poeta, y ha vivido estos versos.

J. M. M.

"Los juegos de la Frente", por Carlos Sábat Ercasty.—Palacio del Libro—Montevideo

Mariposeos metafísicos de un poeta culto e inspirado; ocurrencias de un hombre que vive con un poco de desdén su tiempo; a veces, alguna risa fresca, que estuvo a punto de ser carcajada franca y sonora; aquí y allá, algún travieso juego de palabras sin ideas... Estas páginas están fuera de las inquietudes de la época. No hay en ellas paisaje local. Sus horizontes se extienden en distancias inalcanzables; sus cielos son de una generosidad impasible: amamantan estrellas de portento y comban sus bóvedas como si fueran a cabalgar sobre el principio y fin de los tiempos. Sus montañas son siempre las mismas: las más altas, las más graves, las más bellas. Su tribuna tiene siempre a sus pies la Tierra que gira como un papel volandero impulsado por un "viento cósmico". El momento que pasa no es nada ante el tiempo eterno, absoluto, en quieto y perenne presente, que vive el poeta. No hay anécdota. La emoción se ahoga en la serenidad. El dolor carece de significación momentánea. La rosa que muere es sólo apariencia: vive en el amor infinito de la estrella y en la idea platónica que le presta, con su arquitectura y su luz, el ser. En la frente del poeta juegan el Universo y la Idea, la Palabra y la Conciencia, el Tiempo y el Espacio, Dios y el Destino, el Hombre y el Océano... juego de dioses y de titanes que se arrojan montañas y rayos; juego nada más, porque el conjunto es tan amplio que ahoga en su inmensidad todo ruido y toda acción que puedan disonar en la armonía ultrapitagórica del Todo y en la serenidad suprahelenica del Infinito...

Un robusto espiritualismo da juventud orgánica a los 127 motivos lúdicos de "Los juegos de la Frente". Optimismos de mocetón, lo llenan de primavera. Y un relativismo estético (Anatole France bosteza) perdona en armonías finales, las antinomias de la percepción parcial.

Este libro de Carlos Sábat Ercasty es un buen hijo: tiene herencia recta, sana, noble, sincera. El poeta es consecuente consigo mismo: no oculta su sangre. No rinde tributo a la moda literaria. No retuerce su yo, su vocación, su alma. Desprecia la farmacopea retórica en uso. Sabe muy bien que el Arte es una cosa y la Industria otra; que cerámica y bazar son dos extremos opuestos de un camino. Que la mentira, siempre es mentira, aunque no se entienda.

Curioso estado de espíritu en verdad el de muchos escritores de hoy que hablan en sombras de palabras porque se agitan en vacíos de alma! ¡Cuántas de esas "noches" literarias carecen de la estrella salvadora!

S. MOREY OTERO.

La Cruz del Sur

REVISTA MENSUAL DE ARTE E IDEAS

Número Suelto \$ 0.25

REDACCION Y ADMINISTRACION

CERRITO 688

Teléf. 2949 central

MONTEVIDEO

EDITORIAL "LA CRUZ DEL SUR"

DON JUAN DERROTADO. — Comedia en 3 actos. — CARLOS SALVAGNO CAMPOS.

LA SALAMANDRA. — Comedia en 3 actos. — CARLOS SALVAGNO CAMPOS. — (Premio Nacional de Teatro, 1926).

EL ROSAL. — (Cuentos). — LUIS GIORDANO.

LEJOS — (Versos). — MARÍA ELENA MUÑOZ.

MISAINÉ SUR L'ESTUAIRE. — (Versos). — GERVASIO GUILLOT MUÑOZ.

LA GUITARRA DE LOS NEGROS. — (Versos). — ILDEFONSO PEREDA VALDÉS.

RAZA CIEGA. — (Cuentos). — FRANCISCO ESPÍNOLA (hijo).

LA "CRUZ DEL SUR" — Crítica poética — JUAN M. FILARTIGA

EL HOMBRE QUE SE COMIÓ UN AUTOBÚS. — (Versos). — ALFREDO MARIO FERREIRO.

ODAS VULGARES. — (Versos). — ENRIQUE BUSTAMANTE Y BALLIVIÁN.

CINQ POÉMES NÉGRES. — (Versos). — ILDEFONSO PEREDA VALDÉS.

EL HOMBRE QUE TUVO UNA IDEA. — (Cuentos). — ALBERTO LASPLACES.

INTERPRETACIONES ESQUEMÁTICAS SOBRE HISTORIA DE LA CONQUISTA Y LA COLONIZACIÓN ESPAÑOLA EN AMÉRICA. — Por EUGENIO PETIT MUÑOZ.

"CONCRECIONES" — En el pensamiento, en la acción y en la literatura. — (Artículos). — CARLOS BENVENUTO.

1 CUENTO DE GIORDANO Y 3 MADERAS DE CASTELLANOS BALPARD.

PIDALOS EN TODAS LAS LIBRERIAS

PROFESSIONALES

HECTOR GERONA Escribano Cerrito, 464	C. CALVAGNO CAMPOS Abogado Estudio: De 3 a 5 25 de Agosto, 405
MARIO ESTEBAN CRESPI Abogado Piedras 542, 1er. piso.	RAUL E. BAETHGEN Abogado Estudio: Palacio Braceras Ituzaingo, 1469
JUAN DAQU6 Escribano Zabala, 1425	Elceario Boix y Eduardo Terra Aracena Arquitectos Misiones, 1474
PABLO FONTAINA Contador Misiones, 1430	GUSTAVO R. AMORIN Ingeniero Cerrito, 685
LINCOLN MACHADO RIVAS Abogado Cerrito, 661 bis. Dpto. 4	ANTONIO M. GROMPONE Abogado 25 de Mayo, 389
Alberto Demichelli y Sofia Alvarez Vignoli de Demichelli Abogados Estudio: Sarandí 363	ALFREDO CARBONELL DEBALI Abogado 18 de Julio, 914
OMAR PAGANINI ROCAMORA Agrimensor Teléf. La Uruguaya, 698 Aguada Lima, 1860	ETCHEVARNE, CIURICH Y BOMIO Arquitectos-Contratistas Teléfono: 1647, Cordón Mercedes, 1709
LUIS GIORDANO Abogado Cerrito, 444	AGUSTIN MUSSO Abogado Misiones, 1486
BALTASAR BRUM Abogado Rincón, 688	JORGE M. CHAPUIS Agrimensor Sarandí, 669
DOMINGO ARENA Abogado Rincón, 688	FELIPE LACUEVA CASTRO Agrimensor Ellaurl, 1257
ASDRUBAL DELGADO Abogado Rincón, 688	JOSE LUIS DURAN RUBIO Abogado Misiones, 1379
ALFEO BRUM Abogado Rincón, 688	ENRIQUE JOSE MOCHÓ Abogado Sarandí, 444
LUIS MATTIAUDA Escribano y Contador Misiones, 1430	JUAN QUAGLIOTTI Médico Cirujano Misiones, 1319
JOSE MARIA DELGADO Médico del Hospital Pasteur Consultas: de 14 a 15 y ½, menos los jueves 8 de Octubre, 2693	MANUEL BAUZON Asuntos Judiciales Estudio: Misiones, 1486
	Domicilio: Av. 8 de Octubre, 3300

UVALINA
JUGO DE UVA NATURAL



Conserva
sus
vitaminas

Refresca y
fortifica

CARLOS SAPELLI Y Hno.
MONTEVIDEO

Banco de la República O. del Uruguay

INSTITUCIÓN DEL ESTADO

Casa Central: Calle SOLÍS esq. PIEDRAS. Montevideo.

El Banco tiene 6 Agencias en la Capital, un Depósito Barraca para operaciones sobre frutos y 50 Sucursales en el país.

AGENCIA EN PARIS: Avenida de la Opera N.o 41

Dependencia especial: CAJA NACIONAL DE AHORROS Y DESCUENTOS

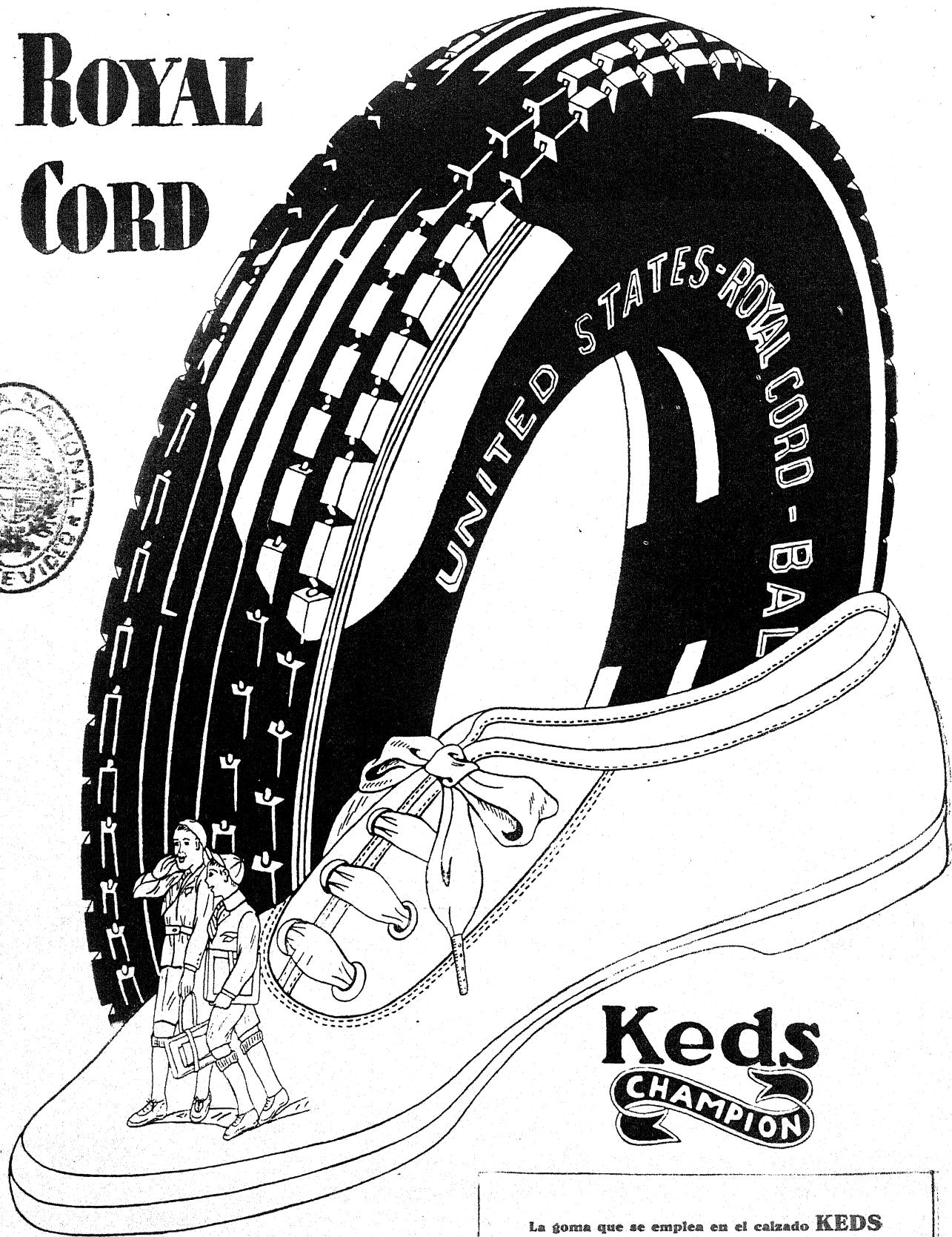
SITUACIÓN DEL BANCO EN 31 DE DICIEMBRE DE 1928

Capital autorizado	\$ 35.000.000	Emisión circulante	\$ 72.484.243
Capital inicial	" 5.000.000	Encaje en oro propio	" 66.101.527
Capital integrado	" 26.758.866	Depósitos generales	" 85.377.310
Fondo de reserva	" 992.372,41	Colocaciones	" 116.569.837

El Banco tiene el privilegio exclusivo de emisión.

TODAS LAS OPERACIONES TIENEN LA GARANTÍA DEL ESTADO

ROYAL CORD



United States Rubber Export Co. Ltd.

URUGUAY, 901 Esq. CONVENTION - MONTEVIDEO

La goma que se emplea en el calzado **KEDS** es la misma con que se fabrican los renombrados neumáticos **ROYAL CORD**

Si en el calzado de automóviles, esta goma da resultados tan excepcionales, es fácil suponer el resultado que se obtendrá con ella en el calzado **KEDS**.

ESTOS PRODUCTOS SE VENDEN EN TODAS LAS BUENAS CASAS DEL RAMO.